



Tesis Doctoral

Departamento de Historia del Arte / Bellas Artes
Facultad de Geografía e Historia
Salamanca, 2013

Escultura barroca en Salamanca: Imagen, discurso y culto en la catedral

Mariano Casas Hernández

Director: José M^a Martínez Frías

Codirector: Antonio Casaseca Casaseca

Tomo 1





Hoja de firmas

Departamento de Historia del Arte / Bellas Artes
Facultad de Geografía e Historia
Salamanca, 2013

Escultura barroca en Salamanca: Imagen, discurso y culto en la catedral

Mariano Casas Hernández

Tomo 1

A ti, María, que me enseñaste las primeras
letras de la vida y del espíritu.
In memoriam.



Índice	I
Agradecimientos	VII
Abreviaturas	XI
Consideraciones preliminares	XV
Introducción a modo de conclusión	1
La clarificación de la función de la imagen sagrada desde el lenguaje	8
La disposición espacial de la Catedral Nueva	13
Topografía devocional templaria: de los viejos a los nuevos ámbitos	17
Recorrido diacrónico a través de los altares y retablos	19
Esbozo diacrónico de la escultura barroca en la Catedral	68
A manera de recapitulación	76
Las portadas occidental y del crucero de la Catedral Nueva	79
Sobre el carácter penitencial del pórtico de occidente de la Iglesia Nueva	79

La escultura monumental del pórtico occidental: la Fuente de la Gracia	107
Los pórticos del crucero: la relajación de los programas iconográficos	203
El coro y el tabernáculo de los Churriguera	213
Historia del proyecto	213
El coro	260
Artífices	262
Primer proyecto	268
El programa iconográfico	299
La obra efectuada: el coro alto	301
Estilos de los relieves	312
Tipo 1: José de Larra	316
Tipo 2: Alejandro Carnicero	325
Tipo 3: Antonio Jacinto Carrera y José de Larra	330
Tipo 4: Intervención no completa de Larra	337
Tipo 5: Francisco Martínez de la Fuente	347
Tipo 6: Juan de Móxica	359
Los ángeles porteros: sile et psalle	361
La obra efectuada: el coro bajo	370
El estalo del capitulario	370
Las imágenes laterales	373
Lado de la Epístola	375
Santa Teresa de Jesús (S21)	375
Santa Bárbara (S20)	379
Santa Marina (S5)	379

Lado del Evangelio	383
Santa Catalina de Alejandría o	
santa Leocadia de Toledo (S25)	385
Santa Rosa de Lima (S45)	387
La obra efectuada: las misericordias	392
Fauces abiertas	407
Burla	411
Soplo	417
Compuestos	418
Animales bien definidos	421
Enseñando los dientes	427
Vomitando diversos elementos florales y animales	432
Desaparecidas	437
La obra efectuada: el facistol	438
La afirmación del trono de san Fernando	446
La obra efectuada: el coronamiento	452
Los ángeles del remate	452
Tipo 1	462
Tipo 2	467
Tipo 3	471
Tipo 4	473
Los escudos	478
Arca de la Alianza	484
Espejo sin mancha / de justicia	485

Salutación angélica	486
Árbol plantado	486
Pozo de Jacob / sellado	488
Puerta del cielo	488
Electa ut sol	489
Estrella de la mañana / Estrella del mar	490
Casa de oro / Palacio escogido	490
Escalera hacia el cielo	491
Flor de las flores / Flor del campo	491
Fuente sellada / Huerto cerrado	492
Lirio	493
Palmera	494
Torre de David	494
Corona de laurel	495
Pulchra ut Luna	496
Trono de la sabiduría	496
Torre de marfil	497
Árbol en jardín / Hortus conclusus / Nueva Eva	497
Flor	498
Ciprés	499
Manantial del cielo	500
Lirios	500
Rosa mística	500
Flor escogida	502

La obra efectuada: el trascoro	504
El tabernáculo	534
El problema de la historicidad del tabernáculo	
de los Churriguera	535
El sustrato escriturístico del tabernáculo	541
La Biblia hebrea: Presencia de Dios	543
La Biblia Griega: la Septuaginta (los LXX)	547
La Biblia latina: la Vulgata	549
Los inicios del tabernáculo	552
La concepción espacial de la Catedral Nueva	554
Disposición del tabernáculo	568
Precisiones terminológicas y diferencias entre el tabernáculo	
y baldaquino	572
Singularidad de la configuración planimétrica final	
salmantina en el horizonte de las catedrales hispanas	573
Artífices del tabernáculo	583
Proceso constructivo del tabernáculo	584
Descripción del tabernáculo	608
Asiento y banco	617
Altar y sagrario	617
Primer cuerpo del tabernáculo	622
Segundo cuerpo del tabernáculo	631
Coronamiento del tabernáculo	632
Significación del tabernáculo	634

Sagrario y virtudes teologales	637
Cuerpo de los santos doctores	638
La Tradición eclesial: los Padres occidentales	640
El peso de la ortodoxia: los Padres orientales	644
Cuestión de matices: los cuatro santos restantes	647
Trono para la exposición	652
Ángeles portaestandartes y Cordero místico	655
Grupo de la Asunción	
(Apóstoles – Asunción – Trinidad)	656
Alegoría de la Religión Católica	661
El tabernáculo y el coro: la necesidad de la mutua remitencia para una comprensión iconográfica total	662
Capilla del Cristo de las Batallas.	
Los diversos equipamientos para su culto	665
Retablos	671
Primer retablo	673
Segundo retablo	682
Tercer retablo	690
Evolución de la lectura iconográfica	697
Cristo nuevo Josué	697
Cristo Eucaristía	698
Cristo cósmico	701
Vestigios devotos	702
El sepulcro del obispo Ieronimus	709



Gratias ago ei qui me confortavit (1Tim 1,12)

El trabajo de la presente tesis no hubiera podido realizarse sin la inestimable ayuda de D. José M^a Martínez Frías, un verdadero maestro en toda la extensión de la palabra, merced a su tutela cercana y continua en el pulso y dirección de mi investigación, acompasándolo con una sabia corrección y asiduo contraste de ideas, teorías e impresiones. Sirva también mi reconocimiento al codirector D. Antonio Casaseca Casaseca, cuyas publicaciones han supuesto un referente y guía.

También he de dejar constancia de mi particular agradecimiento a los siguientes profesores: a D. Manuel Pérez Hernández por haberme facilitado numerosos datos que había recabado de los documentos del Archivo Histórico Provincial y que aún se encuentran inéditos; a D. Eduardo Azofra Agustín por las sugerencias realizadas en la defensa del Trabajo de Grado de Salamanca; a D^a. Lucía Lahoz por sus oportunas discusiones epistemológicas sobre diversos asuntos, así como sus lúcidas indicaciones y propuestas de lecturas y autores; a D. José Ramos Domingo por haberme abierto y sumergido en el impresionante universo de la tratadística y sermonario de los siglos que ocupa nuestro estudio y las largas sesiones

consecuentes de contraste de ideas y planteamientos, entre otros muchos asuntos.

No se podría haber llevado a cabo esta tesis sin el permiso y confianza del Ilmo. Cabildo, quien me abrió las puertas de la Catedral, de sus obras, fondos y archivo. Sirvan estas palabras como expresión de afecto y reconocimiento hacia la institución y sus componentes, de modo especial al Sr. Deán D. Ángel Rodríguez, a D. Gabriel Pérez y a D. Jesús Terradillos. El reconocimiento hacia las diócesis de Salamanca y Ciudad Rodrigo no es menor, dado que a través de sus respectivos delegados de patrimonio me posibilitaron la consulta y el acceso a los diferentes templos y lugares. No podía faltar una particular expresión de gratitud hacia las MM. Agustinas Recoletas y los párrocos de las diferentes comunidades visitadas. Agradezco también a la Obra Social y Cultural de Caja Duero el libre acceso a los fondos de su biblioteca y archivo, así como también al Museo Nacional de Escultura por las atenciones con las que me ha distinguido.

Del mismo modo es de justicia agradecer la labor y tacto demostrados por el personal de la Biblioteca Histórica de la USAL y de su archivo, especialmente D. Eduardo Hernández y D. Óscar Lilao. De semejante manera debemos mencionar al personal del AHPSA, siempre atento y servicial. Se hace necesario dejar constancia de un agradecimiento especial por la amabilidad y eficacia mostrada al equipo del Archivo Diocesano: D^a. M^a Reyes Yolanda Portal, D^a. M^a Paz de Sena, D^a. M^a Pilar Sastre y D^a. M^a Vanesa Vaquero. Semejante gesto se potencia al referirme a mis compañeros del Archivo de la Catedral, D. Raúl Vicente Baz, D. Pedro José Gómez González, técnicos del archivo, D. Claudio Calles, D^a. Margarita Hernández y D^a. Josefa Montero García, para cuya solicitud, ayuda y acompañamiento en las largas horas de elaboración de la presente tesis no encuentro las palabras de gratitud adecuadas que justamente merecerían.

Doy gracias a mis amigos, que han sufrido mis largos silencios, entre los que señalo a D. Luis Fernando Valiente Clemente, quien me proporcionó las fotografías de las esculturas de la Catedral de Coria; a D. Antonio Ledesma, D. Vicente Molina y D. Óscar Novo, compañeros de fatigas

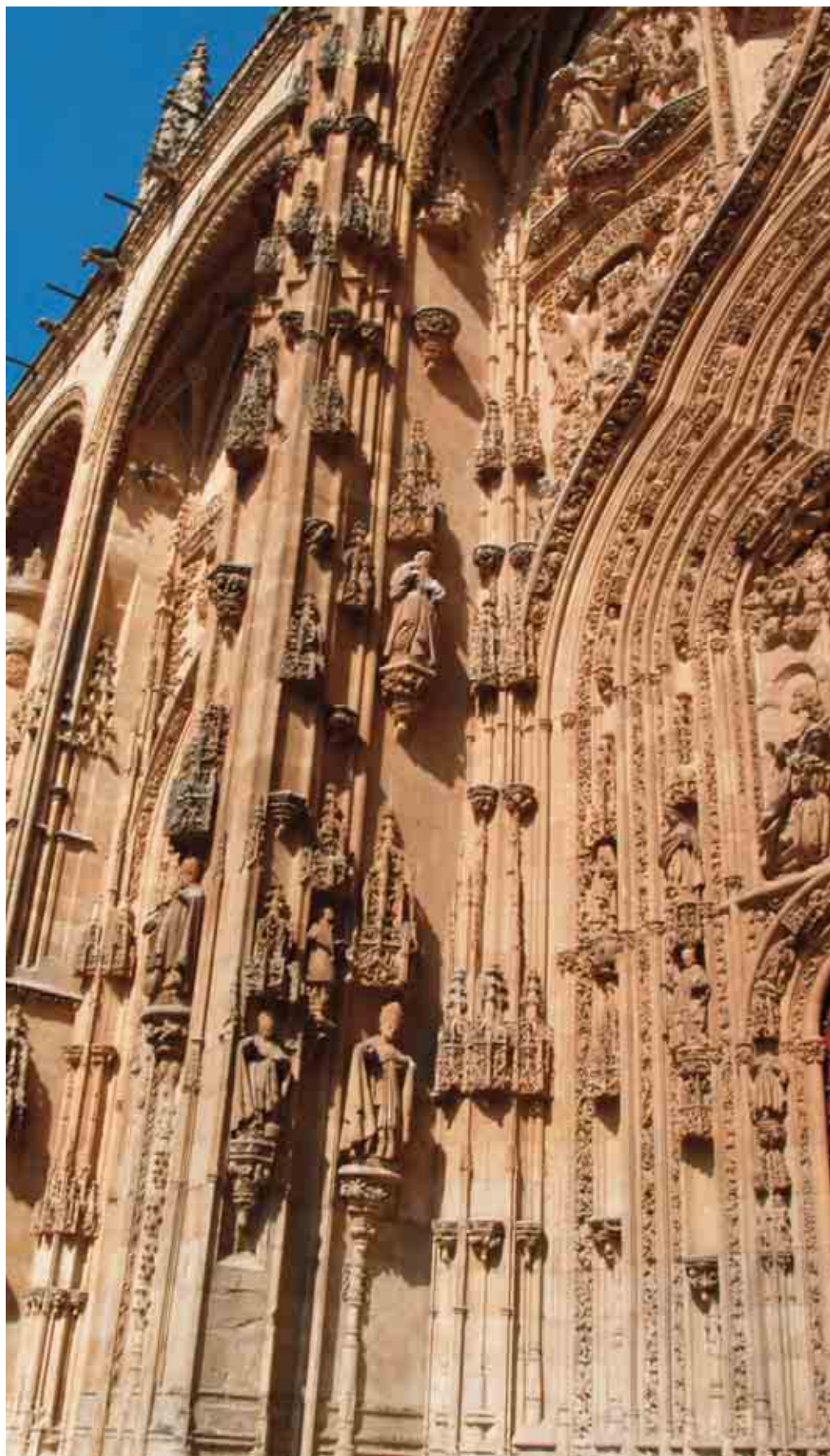
y de trabajos de campo que facilitaron, entre otras cosas, que pudiera vencer vértigos y aproximarme a las imágenes en sus respectivos lugares de ubicación y me sostuvieron en los momentos de mayor flaqueza.

También deseo dejar constancia de la enorme labor realizada por D. Óscar Novo Alvite en las largas horas que hemos trabajado hombro con hombro, en las que ha ido dando cuerpo a los diferentes alzados, croquis y dibujos de los retablos e imágenes. Sin su apoyo, ayuda, trabajo y compañía todo este proceso hubiera sido muy diferente. Mi reconocimiento a su amistad en estas líneas es obligación de justicia: ¡muchas gracias, amigo!.

Finalmente, el sostén y apoyo continuo de mi familia ha constituido el punto básico de partida y referencia, tanto a nivel personal como profesional. Haber podido llegar a puerto se lo debo fundamentalmente a ellos.



Inscripción conmemorativa de la colocación de la primera piedra del templo nuevo.
12 de mayo de 1513.



Detalle de la portada occidental de la Catedral Nueva.



AC- Actas Capitulares

ACSA- Archivo de la Catedral de Salamanca

AHPSA- Archivo Histórico Provincial de Salamanca

ADSA- Archivo Diocesano de Salamanca

Cf.- confróntese

Cj.- cajón

Coor.- coordinador

Dir.- director

Dirs.- directores

Dz.- Denzinger, E., *El Magisterio de la Iglesia*, Herder (Barcelona 1963)

Ed.- ediciones

f.- folio

ff.- folios

FIC- Collantes, J., *La Fe de la Iglesia Católica. Las ideas y los hombres en los documentos doctrinales del Magisterio*, BAC (Madrid 1986)

id.- idem

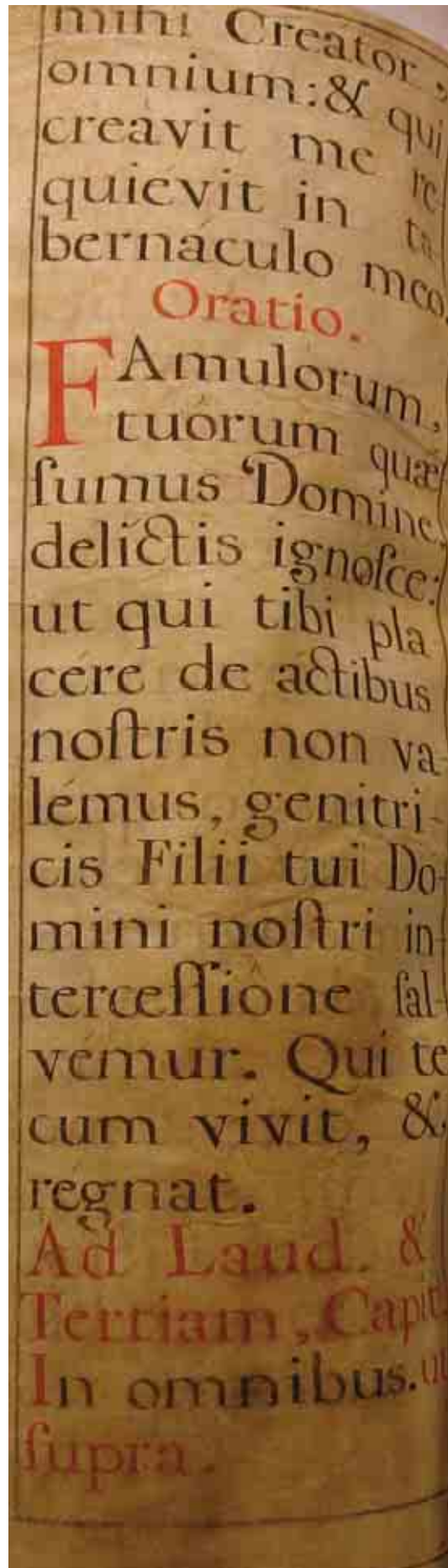
Lg.- legajo

MM- Madres

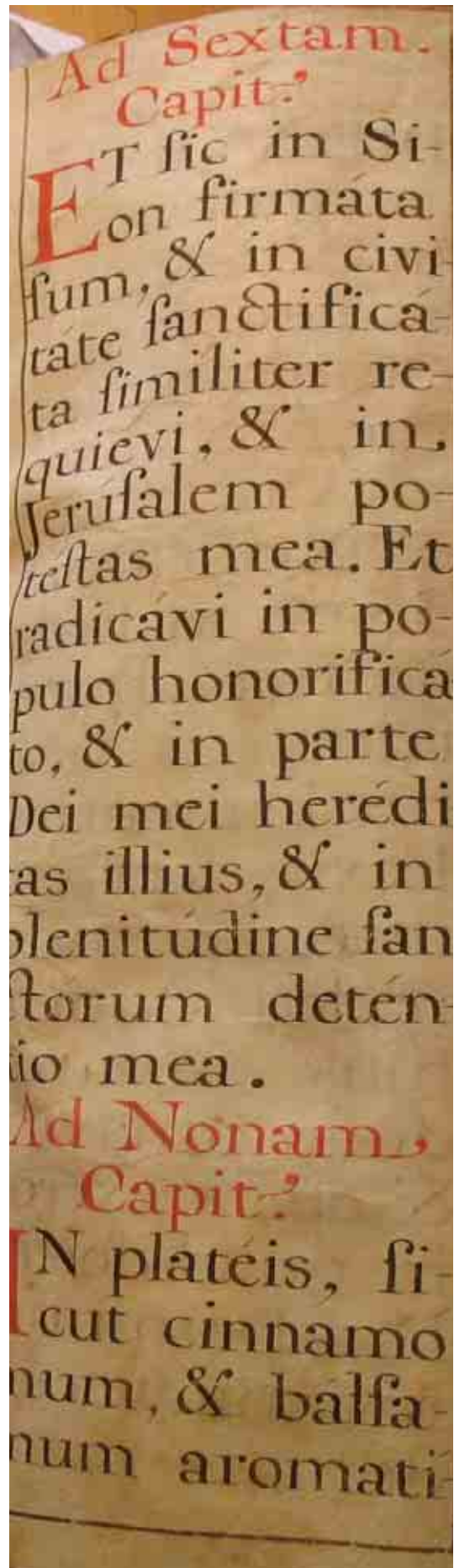
n.- número
nn.- números
oc.- obra citada
p.- página
pl.- plano
PP- Padres
pp.- páginas
RAE/RALE- Real Academia de la
Lengua Española
s.- siguiente
sf.- sin foliar
sic - así
ss.- siguientes
v.- vuelta
vol.- volumen
vols.- volúmenes

Libros de la Biblia

Gn- Génesis
Ex-Éxodo
Lev- Levítico
Num- Números
Dt- Deuteronomio
Jos- Josué
Jue- Jueces
1 Sm- 1 Samuel
2 Sm- 2 Samuel
1 Re- 1 Reyes
2 Re- 2 Reyes
1 Cr- 1 Crónicas
2 Cr- 2 Crónicas
Esd- Esdras
Neh- Nehemías
1 Mac- 1 Macabeos



2 Mac- 2 Macabeos
Rut- Rut
Tob- Tobías
Jd- Judit
Est- Ester
Is- Isaías
Jer- Jeremías
Bar- Baruc
Ez- Ezequiel
Dn- Daniel
Os- Oseas
Jl- Joel
Am- Amós
Ad- Adbías
Jon- Jonás
Mq- Miqueas
Nah- Nahum
Hab- Habacuc
Sof- Sofonías
Ag- Ageo
Zac- Zacarías
Malq- Malaquías
Sal- Salmos
Cant- Cantar de los Cantares
Lam- Lamentaciones
Prov- Proverbios
Job- Job
Ecle-Eclesiastés
Eclo-Eclesiástico
Sab- Sabiduría
Mt- Mateo
Mc- Marcos
Lc- Lucas
Jn- Juan
Hch- Hechos de los Apóstoles



- Rom- Romanos
- 1 Cor- 1 Corintios
- 2 Cor- 2 Corintios
- Gal- Gálatas
- Ef- Efesios
- Flp- Filipenses
- Col- Colosenses
- 1 Te- 1 Tesalonicenses
- 2 Te- 2 Tesalonicenses
- 1 Tim- 1 Timoteo
- 2 Tim- 2 Timoteo
- Ti- Tito
- Flo- Filemón
- Heb- Hebreos
- Sant- Santiago
- 1 Pe- 1 Pedro
- 2 Pe- 2 Pedro
- 1 Jn- 1 Juan
- 2 Jn- 2 Juan
- 3 Jn- 3 Juan
- Jds- Judas
- Ap- Apocalipsis



Las imágenes que acompañan las abreviaturas han sido tomadas del Capitulario de la Catedral. ACSA.



El volumen final alcanzado ha obligado a presentar la tesis en dos tomos. Por ello, en el primero se han seleccionado los capítulos que hacen referencia a los diferentes lugares del *eje axial de significación* del templo, ordenándose conforme este aparece desde la portada occidental hasta la capilla del Cristo de las Batallas. En el segundo se han incluido el resto de secciones, disponiéndose en orden cronológico.

La presente tesis ha sido elaborada gracias a una beca de Formación de Profesor Universitario (FPU) otorgada al autor por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte durante el cuatrienio 2006/2010.

En esta tesis la imagen no se incluye como mera ilustración, sino como documento, de ahí que su existencia sea necesaria y abundante.

La autoría de los croquis y dibujos que se incorporan a lo largo del texto corresponde a Óscar Novo Alvite.

Algunos retablos se encuentran estrechamente ligados a las imágenes para los que se construyeron, enriqueciendo su contenido semántico y significativo. Por ello, estas máquinas pierden su sentido originario si

mudan la imagen principal que cobijan. Sirva de ejemplo a este respecto cómo enmudece el sentido teofánico trinitario del original de la Virgen de la Luz al sustituir esa hechura (que porta al Niño en brazos) por la de la Virgen de la Soledad. En el presente trabajo se hará referencia al primitivo estado, reconstruyendo el inicial programa iconográfico.

Caiga el lector en la cuenta de la dificultad de poder separar las diferentes manos que intervienen en una obra colectiva, en la que los criterios son marcados por quienes proyectan y dirigen la empresa, ciñéndose todos a ellos, ocultando (mas no eliminando) el despliegue de la personalidad propia.

La numeración de las notas a pie de página comienza en cada sección.

En las transcripciones documentales se desarrollan las abreviaturas en un intento por facilitar su lectura, respetándose la grafía original.

Se ha optado por utilizar indistintamente los apellidos Lara o Larra, Moxica y Mógica.

Cuando nos referimos al nombre de un templo o institución utilizamos “San” con mayúscula, en otros lugares optamos por “san” con minúscula, dado que la santidad no es comprendida como categoría histórica.

De cara a la escritura de ciertas palabras que nombraremos a continuación, cabe recordar que la última edición impresa del *Diccionario de la Real Academia Española* es la 22^a, realizada en el 2001, pero en la *Ortografía de la Lengua Española* de 2010, la Academia introduce algunas novedades, con la promesa de incluir dichas “recomendaciones” en la 23^a edición (no olvidemos el carácter descriptivo de dicho diccionario, como rico crisol de los magníficos matices que nuestra lengua presenta). En la versión online ya aparece “solo” con y sin tilde. Además, insisten en la correcta escritura de los demostrativos, en los cuales su uso con tilde debe llevarse a cabo únicamente cuando exista riesgo de anfibología (doble sentido o más de una interpretación). Por tanto, siguiendo las novedades de la edición de la *Ortografía de la lengua española* de 2010, eliminamos la tilde diacrítica en el adverbio *solo* y los pronombres demostrativos, incluso

en casos de posible ambigüedad. La razón fundamental es la siguiente: *Sin embargo, ese empleo tradicional de la tilde en el adverbio solo y los pronombres demostrativos no cumple el requisito fundamental que justifica el uso de la tilde diacrítica, que es el de oponer palabras tónicas o acentuadas a palabras átonas o inacentuadas formalmente idénticas, ya que tanto solo como los demostrativos son siempre palabras tónicas en cualquiera de sus funciones. Por eso, a partir de ahora se podrá prescindir de la tilde en estas formas incluso en casos de ambigüedad. La recomendación general es, pues, no tildar nunca estas palabras.*

Conviene recordar que el trabajo que se presenta no es una obra cerrada. En él se abren caminos que no se terminan de recorrer y que se difieren para futuras investigaciones.



Vista del coro. Reja y órgano del Evangelio.



Vista del coro. Fachada de la nave y órgano de la Epístola.



Desde la celebración del Concilio Vaticano II, la Iglesia ha experimentado una gran transformación en su propio seno que en nuestro país, en aras de una adecuación a las directrices y postulados emanados de los documentos conciliares, supuso la justificación precisa para eliminar de los lugares de culto el exceso de altares e imágenes. En algunos casos extremos se llevaron a cabo verdaderas campañas iconoclastas, conducidas por un malentendido celo pastoral que acabó con la destrucción de gran parte del legado histórico artístico transmitido por los antepasados.

Hasta bien entrada la década de 1980, en la que se promulgaron las leyes de patrimonio,¹ el flujo de enajenación y venta de los bienes muebles eclesiásticos fue constante, ya fuera por ser objeto de robo y posterior motivo de lucro para desaprensivos marchantes de arte, ya fuera por la venta directa para poder cubrir necesidades más acuciantes de los propios templos, o por repristinaciones violetianas de pretendidos aspectos primitivos interiores, eliminando toda reforma posterior y creando casi *ex nihilo* nuevos templos con viejas formas.

¹ La ley de patrimonio histórico español se promulgó el 25 de junio de 1985.

Esta cadencia intelectual, simplificadora de formas y “purificadora” de ideas, perdura hasta nuestros días en muchas mentalidades que, en nuestra opinión, personifican actualmente antiguos problemas vividos ya en épocas pretéritas en el seno de la Iglesia. En el fondo se puede hablar del viejo conflicto de la pureza de la fe y el culto debido a Dios en “espíritu y verdad” vertido en los moldes y formas populares de la Península Ibérica. La rancia acusación jansenista por parte de la Universidad de París hacia los moldes en los que cuaja el *kerigma* en la Iglesia hispana parece perpetuarse en aquellos que, buscando un mayor esclarecimiento en el orden del creer, se muestran incapaces de siquiera advertir la profunda teología que portan las imágenes y el bien que de su uso adecuado puede resultar para el *pueblo de Dios*.

Paradójicamente a la par que se avanza en una dirección de denostación hacia gran parte del legado de arte sacro del pasado,² sobre todo del periodo que conocemos como barroco, convive y coincide en el tiempo con el intento de recuperación en Occidente del *lenguaje sagrado* de los iconos orientales. Así las cosas, nos encontramos con que mientras se realiza el esfuerzo de introducirse en la espiritualidad de la inteligencia iconográfica de la Iglesia Oriental, al calor de los textos de los Padres y de sus experiencias de fe vivida, se abandonan a la par los retablos de la tradición latina y muchas de las imágenes y prácticas que con ellas se llevaban a cabo, completamente al margen de su significación íntima, denostando incluso que contengan alguna -apostillando una pretendida desacralización- considerándolas meras obras plásticas, al servicio exclusivo de la pedagogía religiosa,³ en otros casos vacías de contenido reli-

² Seguimos a Juan Plazaola en su definición de arte sacro. Cf. Plazaola, Juan, *El arte sacro actual*, BAC (Madrid 1965), pp. 20-24. *Refiriéndonos al arte, es evidente que la palabra sacro no podemos entenderla en su sentido propio. Una piedra, un vaso, un edificio, no son estrictamente sacros sino desde el momento que son sometidos al rito consecratorio, el cual les comunica cierta “virtud especial que los hace aptos para el culto divino”. Aquí entendemos analogice por arte sacro el arte capaz de expresar en lo posible la presencia de ese “mysterium tremendum et fascinatum”. Decimos “en lo posible” porque, por definición, ese misterio es inefable.* Id., p. 20.

³ *Así vemos que en Occidente las pinturas no llegan al carácter sacral que poseen en Oriente, lo más son pinturas religiosas. Están en las iglesias como pedagogía y educación en la fe, como consuelo y memoria, pero no son por sí mismas algo sagrado como los iconos. El arte occidental se queda en la superficie de las cosas, en la expresión de sentimientos humanos... Por el contrario los iconos según se presentan en el Concilio de Moscú (1551): son fieles a la superficie iconográfica de dos dimensiones, conllevan una dimensión de apertura al Misterio, se abandona todo detalle superfluo, se instalan*

gioso y, en el mejor de ellos, alabadas desde un único punto de vista técnico-artístico.

La brecha, por tanto, entre el icono⁴ y la imagen parece permanecer abierta en una mentalidad que pretende renunciar, en un incomprensible suicidio y falsa determinación, al encuentro con el Absoluto a través de la *via pulchritudinis*. En nuestros tiempos, turbadoras palabras como las siguientes son más comunes de lo que en un principio pudiera parecer:

Las iglesias cristianas de Occidente han utilizado mucho, quizás en exceso, la idea y la palabra, descuidando los sentimientos y la capacidad de asombro del hombre, al entrar en contacto con la belleza. Las iglesias cristianas de Oriente, por el contrario, han promovido la espiritualidad y el contacto con la divinidad; han evangelizado, a través del enigma de sus iconos.⁵

Sorprendentemente, la cita anterior parece ignorar que la historia del arte occidental desde su nacimiento conceptual en la cultura griega hasta el abandono consciente de la belleza tras la experiencia de la Guerra Mundial, descansa sobre la búsqueda y representación de la belleza en su múltiple epifanía,⁶ al compás de cada tiempo y teoría. También el arte

en la eternidad: no hay espacio ni tiempo. Campos, José Ramón, "Teología y espiritualidad de los iconos" en Sánchez y Sánchez, Daniel (Ed.), *Iconos, el esplendor del Misterio*, Caja Duero (Salamanca 2003), pp.42-43.

⁴ Cf. Gouillard, Jean, "Contemplation et imagerie sacrée dans le christianisme byzantin" en *École pratique des hautes études, Section des sciences religieuses. Annuaire*, t. 86 (1977-1978), pp. 29-50.

⁵ Sánchez y Sánchez, Daniel, "Sentido y razón de esta epifanía" en Sánchez y Sánchez, Daniel (Ed.), *Iconos... o.c.*, p.11.

⁶ Cf. "Bello" en Ferrater Mora, José, *Diccionario de Filosofía*, vol. I, RBA (Barcelona 2010), pp. 336-339. *Siguiendo la tradición patristica, la belleza se considera el resplendor de la forma (resplendencia formae), que el ser irradia desde su interior, desplegando desde la materia el brillo al exterior. La apariencia perceptible se constituye en el símbolo de un principio simple, inmaterial y metafísico; ya que "las formas visibles... son figuraciones de la belleza invisible". La obra de arte presenta un rostro nuevo de la realidad. El esplendor de la forma del arte es instrumento privilegiado para hablar de lo Absoluto pues su belleza participa de la Belleza divina, que debe ser expresada en las obras de los hombres. Por la forma, que se manifiesta por su claridad, la inteligencia puede adecuarse al objeto, y el individuo interioriza la belleza a través del goce y surge en él el deseo de superación; es capaz de sentirse más vinculado al logro del sumo bien con gozo inmenso e inexpressable. Así el arte se convierte en vehículo eminente para la búsqueda de Dios, máxime si las formas artísticas, manifiesto de lo inexpressable, encarnan el mensaje de la Escritura.* Melis Reverte, Luis, *La Iglesia y el Arte Contemporáneo desde el Vaticano II*, Edicep (Valencia 2013), p. 69.

⁷ El profesor José Ramos Domingo, en un excelente y reciente estudio sobre la pintura

sacro.⁷ Son precisamente los sentimientos del ser humano al contemplar la *hechura* los que propician el efecto de la presencia de lo sagrado en un encuentro íntimo del sujeto con la verdad última representada en la imagen.

No pretendemos con nuestras palabras despojar de la más mínima de las cualidades que definen al icono en la Iglesia Oriental,⁸ sino que intentamos hacer caer en la cuenta de la pérdida de los contenidos semánticos y niveles de significatividad que la imagen sacra occidental ha experimentado en la sensibilidad cotidiana frente a la mayor apertura de ciertos espíritus a la riqueza que encuentran en el icono, y de la que, en nuestra opinión, la escultura -con otro lenguaje y recursos- no está exenta, si bien en diversos grados que en aquel se dan siempre de manera plena, al menos en su concepción:

Para la tradición de la Iglesia, el icono es un “sacramental que participa de la sustancia divina”, el lugar en que Dios está presente y donde se le puede encontrar, una

decimonónica, lúcidamente nos recuerda: *Para el P. Plazaola, sin olvidar los quebrantamientos sufridos por la Iglesia decimonónica en cuanto a despojos y desamortizaciones se refiere, una de las causas más relevantes del declinar de la pintura religiosa en el siglo XIX fue la lenta consumación y el divorcio, iniciado ya a finales del siglo XVIII, entre el arte y la Iglesia; como consecuencia, las proposiciones de la fe dejaron de empezar a casar con las potencias de la imaginación del artista. Semejante alejamiento trajo consigo un arte descentrado, teológicamente insignificante y desprovisto de auténtica invención iconográfica, es decir, imágenes y temas sin pulso, exentas de contenido vivificador e inconexas en su aspiración trascendente.* Ramos Domingo, José, *La pintura religiosa del siglo XIX en España*, Universidad Pontificia de Salamanca (Salamanca 2012), p.11.

⁸ *Para los occidentales, las imágenes son un reclamo dirigido a nuestra atención intelectual, un medio sensible que suscita el recuerdo de una persona o de un acontecimiento. El icono oriental era mucho más que eso. Su valor no estaba en el parecido, sino en la participación con el prototipo. Este vínculo significa la presencia en el símbolo de aquello que es simbolizado.*

Para el occidental, una imagen normalmente, además de ser un signo que evoca un hecho o una persona, es una decoración estética. Para el oriental, más que un ornamento, el icono es un sacramental. Según San Juan Damasceno, que fue el gran luchador contra los primeros iconoclastas del siglo VIII, los iconos forman una unidad con el modelo, en cierto sentido se identifican con él. Tienen una participación (metojé) con el arquetipo. El hecho de que estén compuestos de materia no les resta dignidad, porque Dios les confiere “una gracia divina en consideración de la santidad de los personajes representados”. Tienen unas “energías o fuerzas divinas”. Plazaola, Juan, *Razón y sentido del arte cristiano*, Universidad de Deusto (Bilbao 1998), p. 19.

⁹ Parravicini, Giovanna, “Icono” en Castelfranchi, Liana, Crippa, Maria Antonietta (Dirs.), *Iconografía y Arte Cristiano*, San Pablo (Madrid 2012), p. 777.

gracia de su infinita misericordia, una ocasión “para tocar la orla de su manto”.⁹

Estamos convencidos que no se puede reducir la imagen de arte sacro a un mero recurso didáctico o ejercicio de memoria,¹⁰ sino también a una forma de presencia del misterio divino encarnado en la potencialidad de la materia, a la manera del acontecimiento de la encarnación, y conforme a dicho principio.¹¹ No se pueden repetir las incomprensiones vertidas desde la experiencia oriental hacia la adopción del naturalismo en las representaciones sagradas.¹² El fin de las imágenes es conducir al creyente a la experiencia del corazón de Dios. En nuestra opinión no podemos repetir la manida costumbre de conferir un mero carácter didáctico y pedagógico al arte occidental y la exclusividad mistagógica al arte oriental.¹³

Ciertamente, en la experiencia de la Iglesia oriental el icono *hace presente* más que *representa* el misterio efigiado, más allá de las características físicas o psicológicas de los personajes efigiados. Se trata de una forma de arte cuyo fin principal es propiciar el encuentro interpersonal

¹⁰ Por ello no estamos totalmente de acuerdo con opiniones como la siguiente: *El camino diferenciador del proceso estético entre Oriente y Occidente se aprecia sobre todo en la visión del arte y especialmente de la iconografía. Mientras Bizancio avanza en sentido sagrado y quasi sacramental del culto iconográfico, en Europa se acentúa el aspecto didáctico de las imágenes y, cuando se recupera el sentido cultural, su carácter de sagrado aparecerá revestido de cierto subjetivismo que lo convertirá en un culto de piedad religiosa.* Melis Reverte, Luis, *La Iglesia y el Arte Contemporáneo desde el Vaticano II*, o.c., p. 53.

¹¹ Las imágenes propician la conversión del corazón. Así señala el tratadista vinculando la experiencia eclesial a la ordenada por Dios en el templo veterotestamentario: *Sublimó este consejo misterioso, el Espíritu Santo, en su Iglesia, y, para gracia y majestad del altar de Jesucristo, ordenó que se pusiesen las santas imágenes en él, para que sirvan de espejos claros a los cristianos, y les den aguas vivas del corazón con que se laven, componiéndolos con las vidas y muertes de los santos que representan, y moviéndolos a lágrimas con las cosas que del mismo Dios le dicen.* De San Román, Osorio, “El ser, uso y antigüedad de las santas imágenes, y del gran fruto que de ellas puede sacar cualquier fiel cristiano singularmente por arte de los títulos de este libro” en De San Román, Osorio, *Consuelo de penitentes o Mesa franca de espirituales manjares*, Fundación UNi-versitaria Española – Universidad Pontificia de Salamanca (Madrid 1999), p. 523. (Texto tomado de la segunda edición editada en Sevilla en 1585).

¹² Cf. Bacci, Michèle, “Le rôle des images dans le polémiques religieuses entre l’Église grecque et l’Église latine (XIe-XIIIe siècles)” en *Revue belge de philologie et d’histoire*, t. 81 (2003), pp. 1023-1049. Magnífico artículo en el que se exponen las diferentes comprensiones de las imágenes entre las Iglesias de oriente y occidente, con las interpretaciones y desemejanzas respecto de la otra que contienen cada una.

¹³ Cf. Plazaola, Juan, *Razón y sentido del arte cristiano*, o.c., p. 21.

del creyente con el sujeto representado, el cual encontrará en su ejemplo el modelo de transformación personal que persigue. Es decir, el icono oriental apuntará hacia la consecución del futuro escatológico. Estas características son, en nuestra opinión, las que aparecen en primer término en una evidente confrontación con las funciones de la imagen sagrada en la Iglesia occidental.¹⁴

En el presente trabajo se hace alusión a las múltiples funciones de la imagen sacra en las que los modelos son tomados en cierta manera del natural y recreados a través de la mente del artista, mas eso no es óbice para que también en muchos casos asuman idénticas funciones de inhabitación sagrada, además de las devocionales, didácticas o decorativas, que desde finales del siglo XVIII se han ido combatiendo y relegando al olvido por iniciativa de las mismas autoridades eclesiásticas, en aras de una purificación del culto *en espíritu y verdad*.¹⁵ Prueba de ello es que el pueblo fiel, en ocasiones, vierta una concepción en la imagen que se pudiera tildar muy cercana a la idolatría. Si las imágenes sagradas occidentales estuvieran relegadas únicamente a un carácter devocional, didáctico, decorativo y no cultural, o de presencia simbólica del representado, no se hubiera planteado un verdadero problema. Semejante acontecimiento

¹⁴ Para un acercamiento a la teología del icono véase la obra traducida recientemente por Ed. Sígueme: Uspenski, Leonid A., *Teología del icono*, Ed. Sígueme (Salamanca 2013). *La decadencia del arte latino empezó a causa de una desviación, y no sólo de un enfriamiento de la fe. El icono representa a un ser humano que entraña una naturaleza restablecida a su ser primero, en vías de deificación. En cambio, la doctrina latina, como la comprende Ouspensky, no contempla la posibilidad de deificación. La caída no alteró la naturaleza humana, pero la privó de los dones de la gracia. La Encarnación devuelve esos dones, pero la gracia es algo creado y añadido a la naturaleza humana. Para Roma, la naturaleza humana sigue siendo la naturaleza humana. Así pues, se corrigen sus acciones, pero no se le impone un cambio ontológico. Por eso el santo se representa como uno de nosotros, a imagen de Adán terrestre y en su forma corruptible. Muy distinto es el arte trasfigurativo de la verdadera Iglesia, donde el santo se ve realmente deificado. Por tanto, concluye Ouspensky, hay que expulsar del templo las imágenes que corresponden a esa teología descarriada.* Besançon, Alain, *La imagen prohibida*, Siruela (Madrid 2003), p. 177.

¹⁵ Cf. Jn 4,24. Véase el jugoso sermón de Gómez Bueno, Pedro, *Plática doctrinal sobre la diferencia entre el culto de Dios, y el de los Santos; y sobre la Veneración de las Sagradas Imágenes que en cumplimiento del mandato hecho a los Párrocos, para que predicasen acerca de estas materias, por el Illmo. Sr. D. Josef Escalzo y Miguel, Obispo de Cádiz, en su Edicto de 9 de febrero del año de 1784 predicó a sus feligreses en la primera dominica de Quaresma de dicho año Don Pedro Gómez Bueno, Cura propio del Sagrario de la Santa Iglesia Cathedral, con destino a la Parroquial del Señor Santiago de la referida Ciudad de Cadiz, y Examinador Synodal de este Obispado*, Imprenta Nueva (Cádiz 1784).

hemos de considerarlo como ejemplo significativo y singular de la fuerte pregnancia del elemento sacral hierofánico que a través de ella se hace presente y tiempo.¹⁶

El Concilio de Trento, en su conocido decreto sobre las sagradas imágenes salido de la sesión XXV, intenta esclarecer el uso legítimo y el decoro de las imágenes excluyendo de ellas todo aquello que diera pie a error o falsa doctrina.¹⁷ En España, como señala Plazaola Artola, no costó mucho adaptarse a las nuevas normas conciliares, dado que por propio temperamento, se había mantenido un arte alejado del sensualismo del renacimiento italiano.¹⁸ Dicha austeridad iconográfica es más acentuada en los primeros tiempos de la Contrarreforma. Y, evidentemente, todas las esculturas que a nuestro trabajo interesan se encuentran ya bajo la influencia de las ideas conciliares. A pesar de que el patrimonio artístico de la Catedral de Salamanca ha sufrido bastante detrimento, ante el conjunto que ha llegado a día de hoy bien podemos pronunciar las palabras de Carlos Soldevilla:

A lo largo de la primera mitad del siglo XX, tanto Walter Benjamin (1925-1928) como, entre nosotros, Eugenio D'Ors (1935) descubren en el barroco una época esplendente y nunca agotada en sus determinaciones, además, de una línea de resistencia activa y elocuente frente al paradigma moderno-ilustrado. Siguiendo a estos autores, hay que entender el barroco como modo de pensamiento capaz de abrir espacios-tiempos que interfieran y alteren aquellos que corren triunfantes en línea recta. Revolución creativa que estimula

¹⁶ Cf. "Sobre la recta devoción y adoración de las imágenes" en Feyjoó y Montenegro, Benito Gerónimo, *Theatro crítico universal*, t. I., Imprenta de Blas Román (Madrid 1771), pp. 474-492.

¹⁷ La influencia española en el Concilio puede seguirse en Lafuente Ferrari, Enrique, "La interpretación del Barroco y sus valores españoles" en Weisbach, Werner, *El Barroco, arte de la Contrarreforma*, Espasa-Calpe, (Madrid 1942), pp. 9-47. Tres tratados post-tridentinos son necesarios para poder comprender la reforma de la imagen: *Los Dialoghi degli errori dei Pittori* de Giovanni Andrea Gilio da Fabiano, (1564), el *Discorso intorno alle immagine sacre e profane* de Gabrielle Paleotti (1582 y 1594) y el *De picturis et imaginibus sacris* de Jean Molanus (1570).

¹⁸ Cf. Plazaola Artola, Juan, *El arte Sacro actual*, o.c., p. 419. Véase el esbozo de la evolución de la imagen sagrada en el último periodo interconciliar: Plazaola Artola, Juan, "Vida y drama de la imagen sagrada. Del Concilio de Trento al Vaticano II" en *Ars Sacra*, nº23 (2002), pp. 90-96.

siempre la posibilidad de poder crear, contemplar, rememorar y criticar, en medio de un mundo adocenado por la modernización, devastado por la lógica del progreso y que, sin reparo alguno, nos ha transportado a este modelo de sociedades amnésicas, deslocalizadas y destemporalizadas, volcadas a la nueva esclavitud del consumismo.

Por eso desde aquí vindicamos un retorno hacia el barroco, hacia los orígenes espirituales y comunitarios reprimidos y olvidados por la hipermodernidad. Añoranza del imaginario cultural barroco en busca de una racionalidad superior a la moderna, más serena, más prudente y más hermosa. Una racionalidad, además, desplegada como voluntad de convivencia comunitaria.¹⁹

En consecuencia, la multitud de imágenes que pueblan los altares, capillas, muros y portadas del conjunto catedralicio, necesita de una aproximación para su estudio que las sitúe no solamente en el ámbito de un mero discurso visual, dependiente de sus formas y colores, ni en un elemental recurso a sus autorías fácticas, sino también al universo semántico en el que se insertan y a la presencia epifánica de lo sagrado, que manifiestan. Solo un discurso que intente un acercamiento y estudio desde el respeto a la riqueza poliédrica de estas “palabras imaginadas” (palabras hechas imagen) de arte sacro, situándolas en su propio contexto sin separarlas de la trascendencia que hacen tiempo y lugar, puede lograr el fin de hacer justicia a la escultura sagrada, verdadero icono tridimensional.

La clarificación de la función de la imagen sagrada desde el lenguaje.

La nomenclatura que reciben las imágenes en documentos, sermones y tratados es la de “divinos simulacros” o “hechuras”, deudoras de su ortodoxa comprensión y uso católico, a fin de no dar pie a peligrosos desvíos hacia la heterodoxia o la idolatría. La utilización de tal terminología encamina hacia la concepción de la imagen como un vehículo que encauza

¹⁹ Soldevilla Pérez, Carlos, *Ser barroco, Una hermenéutica de la cultura*, Biblioteca Nueva (Madrid 2013), pp. 38-39.

el culto recibido hacia el original que representa. No en vano insiste el Padre Feijóo:

*No puede hacer acusación más irracional. La idolatría consiste formalmente en dar a la criatura aquel culto que es propio de la Deidad, o reconocer como Deidad la criatura mediante el culto que se le da: para lo qual es esencialmente necesario que el culto se de a la criatura por sí misma, y sin respecto o subordinación a otra cosa, en eso mismo se manifiesta con evidencia, que no se le reconoce por Deidad. Pregunto ahora: ¿quién jamás pensó o pudo pensar que la Iglesia Catholica en el culto que da a las Imágenes, las reconoce por Deidades, o que les da el culto por sí mismas, y sin respecto al Original que representan?.*²⁰

*Esto es lo que distingue la idolatría de el legítimo culto. Si se adora falsa Deidad, que sea como existente en la Imagen, o como figurada en la Imagen, es idolatría. Si la adoración de la Imagen es ordenada a la Deidad verdadera, como se practica entre los Catholicos, es culto religioso.*²¹

A la vez la imagen constituye su epifanía inmediata, cercana y próxima, concretándose en un modo misterioso de la numinosa presencia.²² No en vano, el peligro de la idolatría ha sido constante a lo largo de la his-

²⁰ Feijóo y Montenegro, Benito Gerónimo, *Theatro critico universal, o Discursos varios en todo género de materias para desengaño de errores comunes*, t. I, Imprenta de Blas Román (Madrid 1781), p. 475.

²¹ Id., p. 480.

²² *Nosotros en nuestras Imágenes no reconocemos alguna virtud oculta, o asistencia de Numen, que termine en ella nuestra adoración, como pensaban los paganos más puros; antes si las consideramos como desnudas, y vacías semejanzas, que nos avivan para conocer, y adorar al verdadero Dios, o a los Santos, no como Dioses, sino como siervos, y amigos de Dios, los cuales son capaces de veneración; y por el contrario, según San Agustín in Psalm. 113. los Paganos manifiestan, que estimaban más la estatua del Sol, de la qual esperaban ser oídos, volvían las espaldas al Sol... Nosotros quando adoramos una Imagen, no dirigimos el espíritu a la Imagen sino al verdadero Dios, o en sí mismo, o en uno de sus Santos. En una palabra, nosotros no hacemos oración, ni ofrecemos nuestros votos a la Imagen, ni menos esperando ser oídos de ella, sino de Dios por la intercesión de aquel Santo, que la Imagen nos pone a la vista.* Goti, Vicente Luis, *La verdadera Iglesia de Christo, demostrada con señales y dogmas, contra los dos libros de Jacobo Picenino*, t. VI, Joachin Ibarra (Madrid 1759), pp. 242-243. Nos situamos más allá de las dimensiones emblemáticas, humanizadas e icónicas de la imagen religiosa en Moreno Navarro, Isidoro, "Niveles de significación de los iconos religiosos y rituales de reproducción de identidad en Andalucía" en Córdoba, Pierre –

toria de la Iglesia, y en algunos momentos fue retomado con vigor el asunto incorporándolo a motivos de la historia sagrada a los que, incluso, se les añadía la destrucción de los ídolos de las religiones antiguas, por ejemplo en la huída a Egipto, suceso que servía de llamada de atención al pueblo fiel para no convertir las imágenes sagradas en objeto de similares idolatrías.²³

Mas, a pesar de todos los peligros, la praxis eclesial siempre ha comprendido la imagen sagrada como un instrumento singular de conversión interior que cala con mayor eficacia que la palabra en el interior del fiel. No en vano señalaba fray Antonio Osorio de San Román en el siglo XVI:

Una prisión del huerto, un Cristo a la columna, un Ecce Homo; todas estas imágenes y las demás hacen milagros en los corazones. A los sordos hacen oír, y dan vista a los ciegos; a los mudos restituyen la habla, y verdaderamente resucitan los pecadores muertos, y los vuelven a vida de gracia. ¿Quién no oye las voces y ve las lágrimas y contempla la sangre que representa una imagen de Cristo en el huerto? ¿Qué secretos dice un Cristo a la columna? Si Dios se dejó poner, por libertarte de la cárcel eterna, en cárcel tan oscura, y en prisión tan agravada, ¿por qué eres tan bárbaro, que por cualquier ocasión te dejas rendir a Satanás? Pues ves estas espaldas, que son de Dios, abiertas por tu remedio y santificación, ¿por qué desperdicias con pródiga mano los dones y gracias que a mi tanto me cuestan? Cuenta los azotes que me dan, pues no cuentas las ofensas que me haces. ¿Por qué huyes de estas manos atadas, y te escondes de este rostro escupido y magullado por ti? Aunque estoy aquí, aquí está la riqueza de mi santidad y

Étienvre, Jean-Pierre (Eds.), *La fiesta, la ceremonia, el rito*, Casa de Velázquez – Universidad de Granada (Granada 1990), pp. 91-103, especialmente pp. 92-94. Véanse la atribución de virtudes mágicas a las imágenes y su función como elemento de persuasión para el descubrimiento de la heregía en Heyberger, Bernard, “Entre Byzance et Rome: l’image et le sacré au Proche-Orient au XVIIe siècle” en *Histoire, économie et société*, n°4 (1989), pp.527-550, especialmente p. 542.

²³ Cf. Baschet, Jérôme, “Images ou idoles?” en *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. n. 2 (1991), pp. 347-352. El citado artículo se basa sobre la obra de Camille, Michael, *The Gothic Idol. Ideology and Image-Making in Medieval Art*, Cambridge University Press (Cambridge 1989).

*la abundancia de mis misericordias. De aquí se partió agora Pedro mi discípulo, que, con haberme negado tres veces y con juramento, por haber venido a mis pies con lágrimas y dolor de su pecado, de solo un mirar de estos mis ojos tan llorosos y sangrientos, le puse en contrición y remisión de sus culpas, dándole mi gracia y santidad.*²⁴

También se ha de tener en cuenta que la bendición de una imagen señala una elevación del rango sagrado de la misma, o en otras palabras, transforma su propia materia para constituir la en especial conducto de presencia de lo numinoso.

Toda imagen sagrada recibe la bendición que se dispone en el *Rituale Romanum*, acción que la sitúa consciente y oficialmente en el ámbito del culto y de la conversión oficial y eclesial (podríamos decir institucionalización) de representación sagrada y vehículo epifánico que vinculará al sujeto (individuo concreto o comunidad) con la realidad representada y convertirá a la imagen en lugar de habitación singular del Misterio.²⁵ Dejamos al margen de la ceremonia de bendición la eficacia de la imagen, dado que sería un asunto que nos conduciría por interesantes

²⁴ Osorio de San Román, Antonio, *Consuelo de penitentes*, o.c., p. 596.

²⁵ La oración de bendición de la imagen del Ritual Romano dice así: *Omnipotens sempiterna Deus, qui Sanctorum tuorum imagines, sive effigies sculpi, aut pingi no reprobas, ut quoties illas oculis corporeis intuemur, toties eorum actus et sanctitatem ad imitandum memoriae oculis meditemur: hanc quaesumus, imagines, seu, esculpturam in honorem et memoriam unigeniti Filii tui Domini nostri Iesu Christi, (vel Beatissimae Virginis Mariae Matris Domini nostri Iesu Christi, vel beati N., Apostoli tui, vel Martyris, vel Confessoris, aut Pontificis, aut Virginis) adaptatam benedicere + et sanctificare + digneris: et praesta, ut quicumque coram illa unigenitum Filium tuum, (vel Beatissimam Virginem, vel gloriosum Apostolum, sive Martyrem, sive Confessorem, aut Virginem) suppliciter colere et honorare studuerit; illius meritis et obtentu a te gratiam in praesenti, et aeternam gloriam obtineat in futurum. Per eundem Christum Dominum nostrum. Amen. Rituale Romanum, Imprenta de la Cámara Apostólica (Roma 1636), pp. 220-221. Obsérvese que la oración comienza dirigiéndose a Dios, fuente de toda santidad y bendición, y reconoce que Él permite y no reprueba la práctica de hacer imágenes sagradas de sus santos, con el fin de que sean instrumentos conductores del fiel que las contempla hacia la imitación de los actos y virtudes del efigiado. Posteriormente se impetra al Altísimo que se digne bendecir y santificar la imagen, trazando sobre ella la señal de la cruz en dos ocasiones. La oración claramente subraya la finalidad de la bendición de la imagen: conseguir por los méritos de Cristo y la imitación de las virtudes de la Virgen y de los santos la gracia en el momento presente y la gloria eterna en el futuro. El rito tras el Vaticano II hace una distinción entre aquellas imágenes que se han de exponer a la pública veneración de los fieles y las que son destinadas a la veneración en casas particulares. También se ha enriquecido el ritual, entre otras cosas, al realizarse oraciones distintas (y no adaptando la misma) dependiendo si son imágenes de Cristo, la Virgen o los santos. Véase *Bendicional*, cap. XXXII y XLIII. Son especial-*

derroteros que no interesan ahora para nuestra tesis, sírvase el lector seguir los textos de la bibliografía indicada en la nota al pie de página.²⁶

Realizamos este apunte para hacer evidente el peculiar estatus de la imagen de arte sacro, el cual reconoce a la imagen la capacidad de hacer presente lo divino. No se puede olvidar esta dimensión, ni siquiera cuando se aborda su estudio desde el campo de la escultura, pintura o de la historia del arte, sin caer en el peligro de reducir a la imagen a mero objeto que ciertamente tiene un proceso de creación, un comitente y unos profesionales que la da a luz, pero que no trasciende más allá. Nosotros intentamos una aproximación desde las múltiples dimensiones que necesariamente han de ser tenidas en cuenta y que han de ser estudiadas junto a la misma imagen, a fin de poder atisbar la complejidad que encierra y devolverle así la palabra que una aproximación únicamente desde su factura plástica le niega.²⁷

Existe otro peligro que hoy día acontece con gran virulencia irrumpiendo en el ámbito del arte sagrado, suponiendo su reducción a una consideración meramente formal y artística: la musealización del templo y de la imagen sacra. En nuestra opinión, que deseamos hacer constar expresamente aquí, la reducción del templo a un espacio musealizado donde contemplar las diferentes obras contextualizadas, supone desalojarlas de lo que precisamente las distingue: el carácter sagrado de las mismas. Semejantes decisiones suelen proceder bien desde la buena voluntad de los responsables de su conservación que ven en ello una prolongación en el tiempo del sostenimiento de la propia imagen, o bien desde el poder po-

mente interesantes los nn. 1091-1096.

²⁶ Cf. Freedberg, David, *El poder de las imágenes*, Cátedra (Madrid 1992), pp. 110ss. Especialmente pp. 115-118. *La consagración constituye un tema fundamental dada la frecuencia con que acompaña a la activación de las imágenes y, por ello mismo, pone de manifiesto la potencialidad de todas las imágenes. Las imágenes funcionan porque están consagradas pero, al mismo tiempo, funcionan antes de estarlo. Pueden operar de maneras distintas y en distintos niveles y la respuesta a ellas puede depender, en el primer caso, de la percepción de cualidades puramente estéticas y, en el segundo, de cualidades aparentemente sobrenaturales. De cualquier manera, el fenómeno de la consagración demuestra plenamente el potencial de todas las imágenes; lo activa y lo vuelve real.* Id. p. 125. Cf. Bonaccorso, Giorgio, *L'estetica del rito. Sentire Dio nell'arte*, San Paolo (Milán 2013).

²⁷ *L'immagine, invece, mostra la realtà lasciandola arrivare a noi in una molteplicità di aspetti e prospettive che non possono mai esaurirla. Grazie all'immagine, la realtà si mostra, e si mostra come inesauribile.* Bonaccorso, Giorgio, *L'estetica del rito*, o.c., p. 168.

lítico de turno, en un intento controlador de todas las dimensiones del ser humano, obteniendo a su vez un rédito de tipo económico, político o de consideración social. Por ello los responsables de la guarda y custodia del arte sacro han de mostrarse alerta e impedir desacralizar lo que se encuentra al servicio de la comunicación entre el Absoluto y la comunidad.

Sírvanos de ilustración un ejemplo que muestra el peligro al que se someten inconscientemente imágenes sagradas significativas. Hoy día, dada la proliferación de exposiciones temporales realizadas con patrimonio eclesial, supongamos que pudiera prestarse por parte de una comunidad, con la mejor de las voluntades o cediendo a fuertes presiones, la imagen de su patrona, al ser una hechura de gran valor histórico artístico, y esta se coloca en una vitrina, formando parte, como es natural, del hilo conductor de la exposición donde se integra. Esta imagen, ante la que los miembros de la comunidad se inclinan, a la que saludan, a la que acuden en sus momentos fundamentales, o a la que familiarmente visitan asiduamente, reconociendo en ella la presencia del Misterio de Dios, ve seriamente perjudicado su estatus ontológico ante la experiencia cosificadora a la que la ha sometido el tratamiento dado en la exposición. A su regreso la imagen ya no es la misma, incluso la comunidad se duele en lo más hondo de sí, tras haberse sentido en cierta manera huérfana durante la duración de la exposición, al percibir una especie de deshonra perpetrada con ella, presintiendo la solapada mancilla cometida con la imagen. Semejantes experiencias laceran profundamente al arte sacro en su más hondo centro, de ahí la necesidad de poner de manifiesto en el presente trabajo el particular estatus ontológico del mismo y devolverle sus múltiples dimensiones junto a la artística, que en ningún caso debe prevalecer sobre las demás.

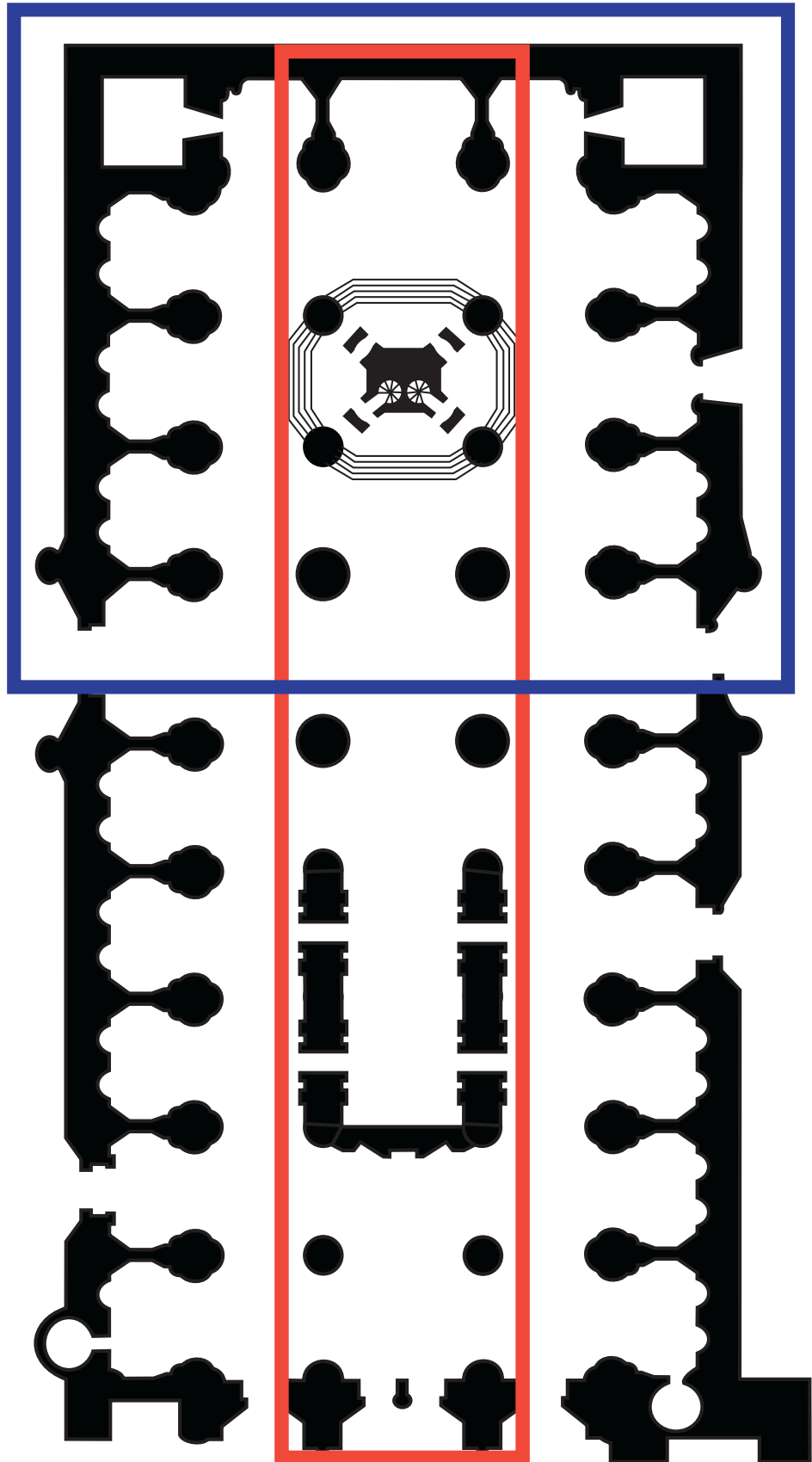
La disposición espacial de la Catedral Nueva.

Para poder acercarnos de una manera efectiva y eficiente al discurso de la imagen es necesario tratarla según el espacio que ocupa, de manera que su sintaxis será diferente y prioritaria si ocupa un lugar de privilegio o no. Por ello conviene tener presente la disposición espacial de la catedral, incluyendo a su vez las portadas de la misma.

Como aparece tratado en la presente tesis, denominamos *eje axial de significación templaria* a la concatenación de los diferentes espacios que desde el pórtico de occidente se extienden por el trascoro, cimborrio, tabernáculo y culmina en la capilla del Cristo de las Batallas. Cada uno de estos elementos condensa simbólicamente un *punto fuerte* para el fiel que se ve expresado también en un mayor desarrollo de la semántica iconográfica que soporta. Cada cual condensa el anterior y anticipa el siguiente, remitiéndose unos a otros continuamente en un ejercicio de analogías y guiños semánticos, en un complejo ejercicio de interrelación. Ello ha de tenerse en cuenta al abordar la organización interior de la catedral, puesto que jerarquiza el espacio y lo compartimenta en función de las áreas litúrgicas y discursos doctrinales.

En este contexto hay que insertar y comprender la singular configuración centralizada de la cabecera gracias al aparato del tabernáculo, y no confundirla con el *eje axial de significación*, donde se logra integrar espacialmente para el culto todo el área, de modo especial en la exposición solemne del Santísimo. Nótese que no existe deambulatorio hasta la destrucción de esta magna máquina y la elevación de los muros perimetrales que conforman la capilla mayor, otorgándole entonces certificación de nacimiento, dado que no existía. Semejante decisión destruye el original planteamiento espacial, a la par que logra desconectar totalmente las capillas de la cabecera de la articulación del discurso general con el que la seo fue consagrada, especialmente la del Cristo de las Batallas, significativo y capital lugar de referencia para la Iglesia local.

Las capillas hornacinas que se disponen en derredor funcionarán como pequeños espacios adyacentes independientes que, dependiendo de si tienen patrono o pertenecen al haber capitular, desarrollarán diferentes evoluciones, dándose en ellas la difusión de ámbitos y altares devocionales.



Croquis de la planimetría de la Catedral Nueva. Obsérvese el *eje axial de significación* y su conexión con la cabecera centralizada.



Puerta de los Apóstoles.

Topografía devocional templaria: De los viejos a los nuevos ámbitos

Consideramos necesario señalar que en el templo nuevo de la Catedral de Salamanca no podemos hablar de un planteamiento general y único, desde el principio, respecto de las advocaciones de las capillas hornacinas de la iglesia. En un primer momento son algunas imágenes que ocupaban altar en el claustro o en el interior del templo viejo las que van a ser trasladadas a los nuevos espacios. Pero la voluntad capitular, conforme a la secular tradición seguida, en la primera mitad del templo quiso disponer los espacios sacros individuales para que pudieran ser adquiridos por los diferentes comitentes que así desearan instalar en ellos sus lugares de reposo eterno.

En este sentido, las capillas dorada, del Presidente, de los Corriero, de santa Teresa y Santiago, y de san Lorenzo son adquiridas y concluidas en sus interiores conforme al mandato de sus respectivos dueños. Tenemos constancia de que en las condiciones de los diferentes contratos se especificaba que podían variar de advocación en el caso de que así lo dispusiera el comprador, cosa que ocurrió, vueltos ya hacia los años del barroco (donde centramos nuestro trabajo), en el caso de la de san Lorenzo, que “usurpó” a santa Teresa. En otras coyunturas la advocación original permaneció integrada en los diferentes muebles litúrgicos que se construyeron, como ocurrió con la Virgen de la Verdad y el retablo de los Corriero.

Encontramos otra circunstancia diferente en aquellas capillas que no se vendieron y que permanecieron en poder del cabildo. En ellas se dará una sucesión de las advocaciones que fueron trasladadas en primer lugar desde la iglesia vieja o el claustro y las nuevas que a lo largo del tiempo van a ir apareciendo por diferentes razones, como se aprecia en el desarrollo de los capítulos de esta tesis, mas siempre será conservada la primitiva en el ático de los nuevos retablos erigidos. Encontramos ejemplos reveladores de esta costumbre en los altares de la Virgen del Agravio, de san Antonio de Padua o de san Clemente (quien paradójicamente sigue conservando la titularidad de la capilla frente a la N^a S^a del Socorro que pintara Carlo Maratta, la imagen principal del altar mayor).

El resto de capillas de la restante media iglesia sufren un proceso semejante, aunque en esta ocasión se ha reservado la más importante y grande de la cabecera para la imagen del Cristo de las Batallas, que verá enriquecido su espacio por una donación del obispo Sancho Granado, y las dos que la jalonan y encabezan las respectivas naves para la imagen de la Virgen de la Luz, patrona de una poderosa cofradía de la que formaba parte el mismo cabildo, y la restante para san José. Al resto fueron trasladadas la Virgen de la Cabeza, san Tirso y la Virgen del Pilar.²⁸ Otra se reservó para dedicársela a san Nicolás, (recuérdese que en la iglesia vieja el ábside la epístola estaba dedicado al mismo santo y la nave que encabezaba recibía el nombre de él). Otra capilla se reserva para el Nazareno. Esta última dedicación nos parece novedosa respecto de que no nos ha quedado constancia alguna de veneración a este tema pasionista en la iglesia vieja o en el claustro. Los altares se pueblan gracias a la actividad de donaciones y benefactores individuales, e incluso se funda una nueva capilla en un espacio en principio no pensado para tal, merced a una voluntad particular para venerar a la Virgen de los Dolores.

A lo largo del siglo XIX y XX algunas capillas sufrirán de nuevo un cambio de titulares ocasionado por la evolución y subrayado de diferentes espiritualidades o por la llegada a la catedral de imágenes de devoción procedentes de iglesias y conventos desaparecidos. Así las cosas, resulta

²⁸ *En la época posterior (se refiere tras el Concilio de Trento), parece polarizarse la relación entre la imagen y el arte. Los “dos tipos de imagen” se separan de una manera dramática cuando los nuevos retablos para el altar incorporan una antigua imagen que es mediada artística y teológicamente por un marco pictórico moderno. La imagen venerada se había perdido, por así decirlo, en la transformación de la pintura de la que hemos hablado. Había perdido su carácter de objeto y su historicidad, y había cambiado el aura de lo sagrado por el aura de lo artístico. Los teólogos católicos que se enfrentaban con la nueva doctrina, tenían dos posibilidades para legitimar el culto a la imagen que seguía existiendo. Podrían sublimarlo mediante la imagen reformada, depurada de sus rasgos perturbadores, que con ropaje artístico y con un sentido especulativo inspiraba ideas teológicas. O bien podían forzarlo mediante el uso de las imágenes milagrosas a modo de reliquias, que por su misma antigüedad resultaban convincentes. En uno de los casos, se dejaba en manos del arte la mediación de una idea sublimada de la imagen, que también hacían suya los teólogos. En el otro, se proclamaba la excepcionalidad de las antiguas imágenes, que por su misma fisonomía quedaban fuera del nuevo gusto artístico. En este segundo caso, el culto a la imagen en sentido tradicional no tenía validez para todas las imágenes, sino sólo para aquellas que procedían de otra era.* Belting, Hans, *Imagen y culto, Arte y estética*, AKAL (Madrid 2009), p. 639.

muy significativo que la Virgen del Carmen “usurpara” el título al mismo Cristo de las Batallas, la Virgen de Lourdes hiciera lo propio a san Tirso o la Virgen de la Soledad asumiera la capilla de la Virgen de la Luz. Como desplazamiento singular cabe señalar que en torno a 1854 tiene lugar un cambio de lugar del retablo de la Virgen del Agravio, desde su ubicación original, donde, recordemos, era un altar en una zona de paso y comunicación entre las dos iglesias, a la capilla contigua, en la cual se le otorgaba la titularidad de toda el recinto sacro a la obra que simbólicamente había reunido sobre sí el voto y amor inmaculista de la institución capitular. De ahí que pensemos que su traslado se realizara en los tiempos próximos a la proclamación del dogma de la Inmaculada. En su lugar se situó un retablo procedente de la iglesia vieja, a cuyo capítulo remitimos para mayor detalle.

Recorrido diacrónico a través de los altares y retablos

La existencia de altares en el espacio templario y claustral de la iglesia vieja data de los comienzos de la misma. Ignoramos el inicio de cada uno de ellos, pero podemos dar noticia de su existencia gracias a los datos que nos proporcionan algunos de los documentos conservados en el archivo de la Catedral.

En un primer momento, según nuestra consideración, la organización interna de los muros perimetrales de la iglesia vieja se llevó a cabo mediante un ritmo binario, correspondiéndose dos arcosolios con cada tramo, como aún podemos observar en el primer y tercer tramo (desde los pies) del lado de la epístola.

En los mencionados arcosolios se podía disponer bien un altar, bien un sepulcro o una mezcla de ambos. De hecho, no en pocas ocasiones el término *capilla* alude a un altar ubicado en el interior de un arcosolio, donde a veces se eleva un pequeño retablo, con la mesa preparada para recibir el ara correspondiente y poder consagrar así sobre ella. En realidad se trata de la reducción a la mínima expresión de los elementos de una capilla, transferidos al espacio delimitado por el arcosolio al que se suele añadir una pequeña área exterior.

En el claustro encontramos ejemplos anteriores a 1600 en aquellas capillas (con o sin misas) fundadas en los arcosolios del claustro,²⁹ como la que presidía el retablo de la Virgen de la Leche, las de la Virgen de la Rosa, de San Miguel arcángel, la Virgen del Pilar, la Quinta Angustia o N^a S^a de la Luz, entre otras.

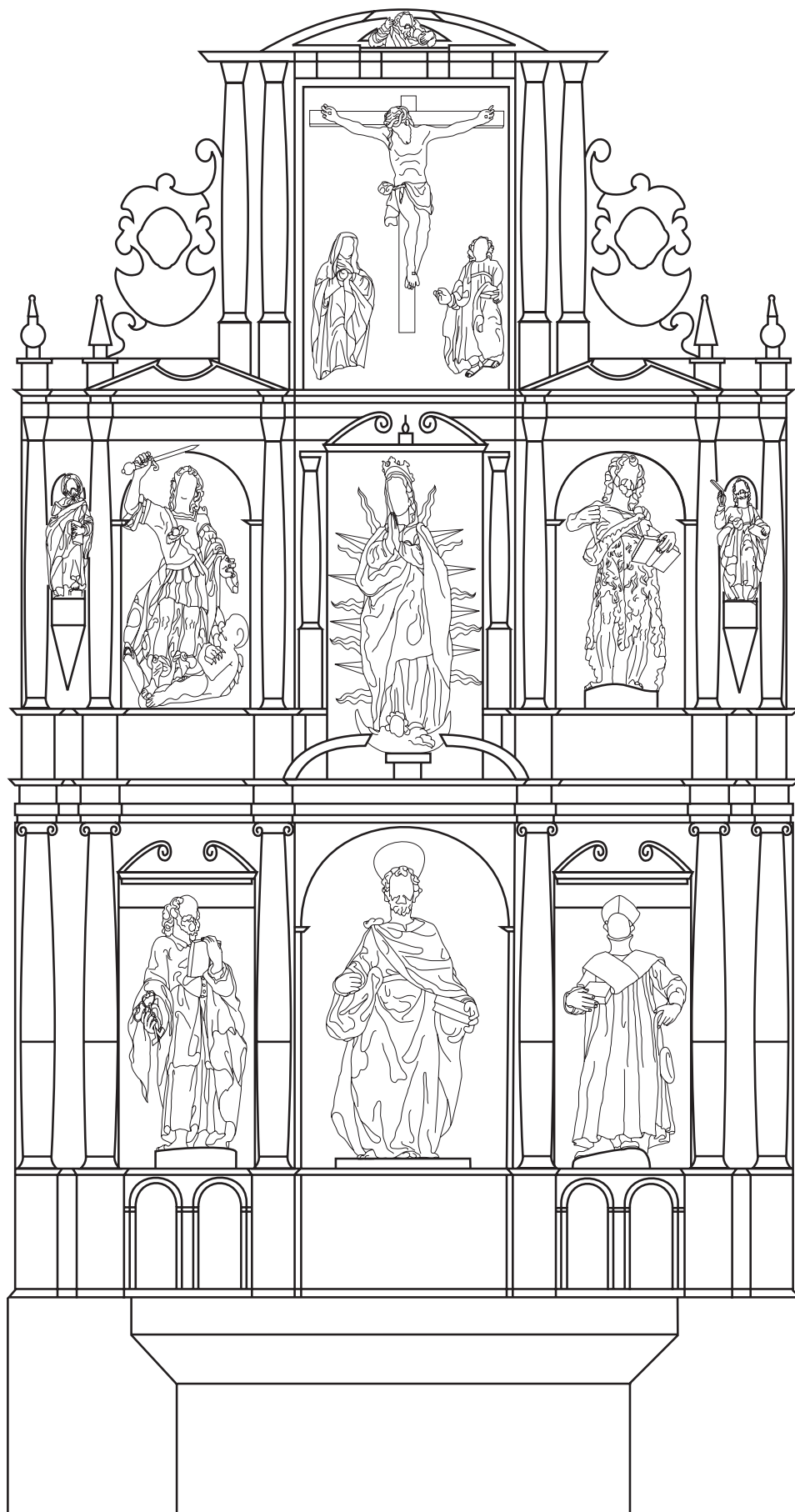
Podemos encontrar el modelo en su versión más sencilla, con una sola imagen colocada en el espacio del fondo del arcosolio, ya sea directamente sobre la mesa, ya encima de una peana. Recordemos que esta tipología también la localizamos aún en algunos ejemplos del siglo XVII. En otras ocasiones, la totalidad del espacio disponible en el fondo se ha ocupado por una sola pintura, caso de la Epifanía de Gallego que fue situada en la primitiva ventana bífora del lado de la epístola de la capilla del Salvador. Y en la mayoría, la imagen titular formaba parte de una composición más compleja, a modo de pequeño retablo pintado, construido o tallado. En este sentido, las capillas más llamativas y complejas son las de don Pedro Xerique y la que hiciera Juan de Juni advocada a la Quinta Angustia. En ellas la iconografía se ha insertado en un entorno de arquitectura que va más allá de aparentar mera mazonería. Podríamos decir que se trata de la monumentalización de la capilla de arcosolio, rebasando los límites físicos del mismo y adentrándose también en el resto del paramento del muro donde se embute.

Como hemos adelantado más arriba, este modelo se sigue levantando en el interior de la catedral vieja durante el siglo XVII, como el sepulcro de Diego de Vera y Paz o el altar en el que disponen las imágenes de los santos Blas, Bartolomé y Lucía. El interior y límites del arcosolio se decoran mediante policromía y las imágenes de los santos se sitúan en sencillas repisas adosadas a la pared. Sobre la mesa se talla un espacio para colocar el ara en el que celebrar la eucaristía. La capilla cuenta así con una mínima expresión en espacio y desarrollo, pero con todos los elementos básicos que la constituyen. Incluso, en el pavimento se suele se-

²⁹ El denominado *Libro de los aniversarios* es una útil herramienta para poder realizar una aproximación a los altares que se alzaban en el claustro. Véase también una sucinta interpretación de los datos ofrecidos por el precitado documento en Carrero Santamaría, Eduardo, *La Catedral Vieja de Salamanca: vida capitular y arquitectura en la Edad Media*, Nausicaa (Murcia 2005).



Capilla de don Gutierre de Castro. Claustro de la catedral.



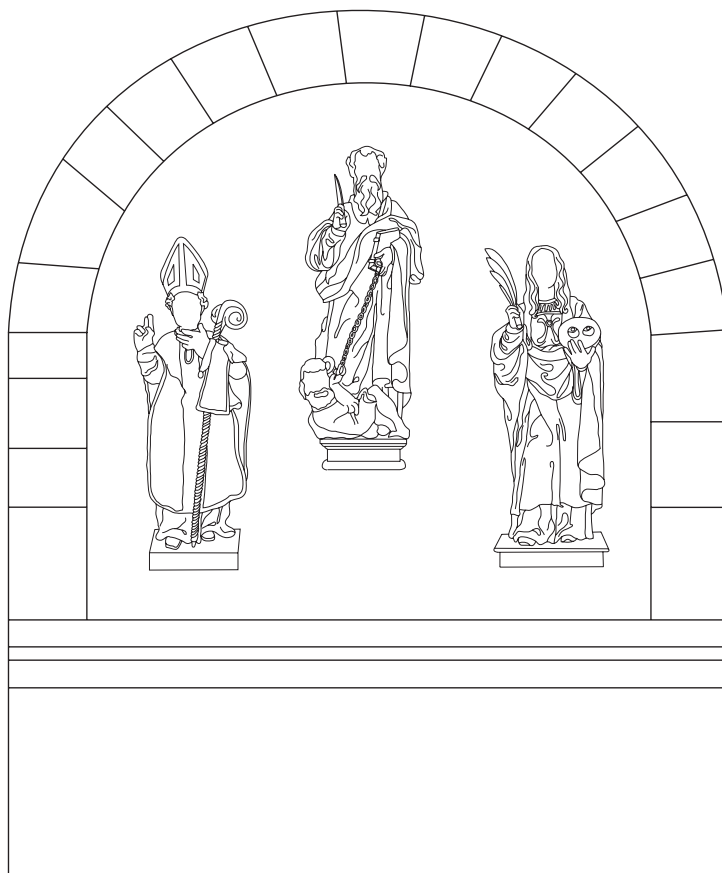
Croquis del retablo de la Capilla de Anaya con las imágenes originales.

ñalar el área del diminuto presbiterio con una grada de piedra, elevándolo respecto del nivel del suelo.

En 1604 tenemos noticias del hermosteamiento del retablo de N^a S^a de la Luz. Con los datos actuales únicamente conocemos que se situaba en el claustro y en ése momento se añadieron a la imagen titular dos ángeles que la escoltaban en cada uno de sus flancos. Existen noticias puntuales que se repiten periódicamente y hablan sobre el adorno de su altar en ciertas festividades, pero ninguna de ellas nos ofrece información válida para aclararnos cómo era.

Necesariamente hemos de incorporar en este momento el retablo que actualmente se encuentra en el testero de la capilla de Anaya. Somos conscientes de su procedencia foránea y su posterior reutilización en el ámbito sagrado reservado al fundador del Colegio de San Bartolomé, pero como se halla actualmente en la catedral, nos vemos obligados a posicionarlo en el lugar que le corresponde, si bien no sirve como jalón de la evolución del retablo en la seo. Procede de Orense, un centro secundario que en este momento aún mantiene esquemas muy retardatarios del manierismo vivido en experiencias cercanas a aquellos lares como la catedral de Astorga, en cuanto a la mazonería y su comprensión arquitectónica. Su lugar de destino se situaba en el altar mayor de la capilla interior del colegio del arzobispo, desde donde fue trasladado al nuevo espacio de la capilla funeraria del fundador. Por estas razones lo señalamos en este momento, pero situándolo entre paréntesis, sin antecedentes en el templo ni continuidad en el mismo.

Uno de los elementos que van a identificar la escultura de este momento es la de compartir el material del que está realizada con la mayor parte de las imágenes que se hicieron para la iglesia vieja: la piedra policromada. Posiblemente la utilización del soporte pétreo se vincula a la permanencia de la obra en el tiempo, de una mayor longevidad que la realizada en madera, a la par que con ellas se minimizaba el riesgo de incendios provocado por la combustión de las luces y lámparas que se encendían en los altares. Contrariamente a lo que se piensa, algunas de estas imágenes fueron creadas en un primer momento o modificadas en

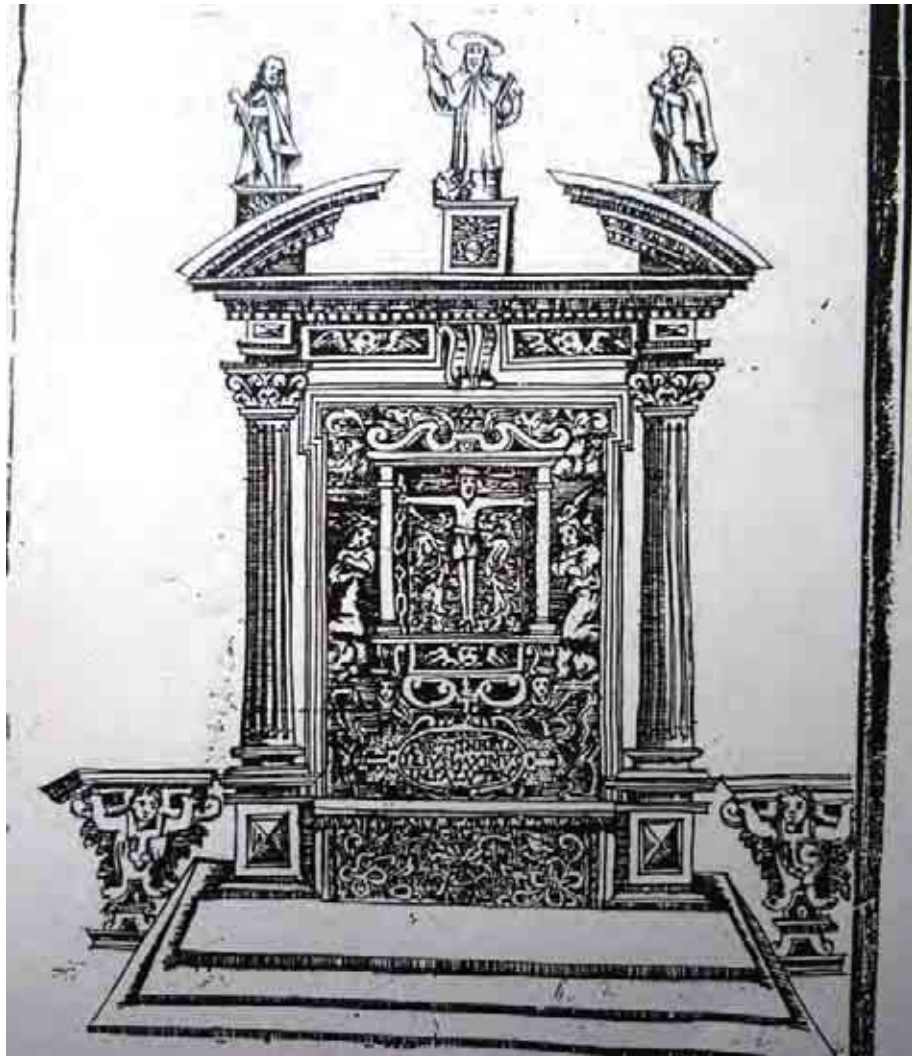


Croquis de la capilla de los santos Bartolomé, Blas y Lucía.
Hipótesis de recuperación.

uno posterior para poderlas procesionar y conducir las a altares eventuales levantados con motivo de las respectivas celebraciones festivas. A este respecto recordamos aquí el caso de la imagen de san Tirso y la petición al cabildo por parte de su cofradía de poder realizar una nueva imagen de madera ante el peso de la antigua, tal y como hemos señalado en el capítulo correspondiente.

La imagen de san Bartolomé parece que nunca ha abandonado su lugar primero, adosado a la pared, por no tener ni siquiera esbozado su parte posterior. Sin embargo, la de santa Lucía sí ha sufrido un proceso de adaptación de la zona de atrás, incluida la última intervención realizada por Orejudo. La peana de madera de la santa y la propia de la imagen de san Blas, indican ajustes y acomodos de las esculturas a modos y necesidades de otras ceremonias, como las procesiones.

Precisamente las semejanzas formales y estilísticas de estas imágenes con las que se instalaron en el ático de la capilla del Cristo de las Batallas nos han permitido poder incluirlas en el marco temporal del en-



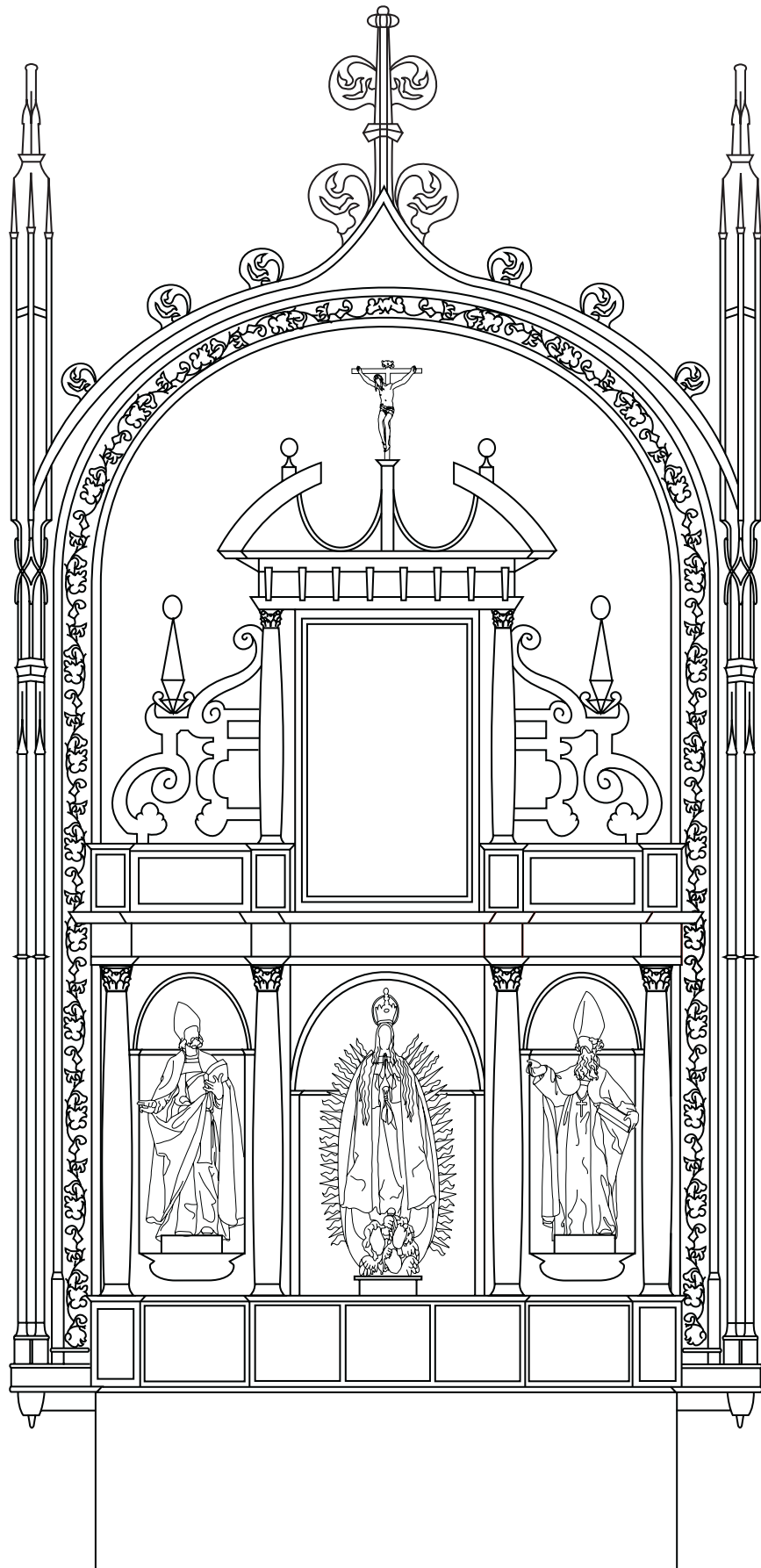
Capilla del Cristo de las Batallas. Grabado de la obra de Gil González Dávila. torno de 1607. La Capilla del Cristo de las Batallas supone una evolución natural en la capilla hornacina empotrada en el muro de la catedral, que hemos visto respecto de las primitivas y las de don Pedro Xerique y don Gutierre de Castro.

Ya desde un principio el planteamiento resulta innovador. No se va a aprovechar un arcosolio sino que se van a destruir los dos que existían en el tramo, uno de los cuales estaría ocupado por el sepulcro del obispo *Ieronimus*, y se abrirá un hueco rectangular enmarcado por una arquitectura de tipo clasicista, claramente emparentada con la experiencia emanada del Escorial madrileño. En medio de esa arquitectura que conformará la capilla, se irán levantando los sucesivos retablos que acogerán por una parte la imagen del santo Cristo y por otra los restos del obispo bajo la mesa del altar. A la arquitectura mural hay que añadir la

elevación de alguna grada a los pies, en el terreno inmediato y el cierre del lugar mediante unas verjas que directamente conectarían con el muro del trascoro, imposibilitando el paso en ese tramo de la nave de la epístola.

Dos serán los retablos que acoja la capilla a lo largo del espacio temporal que custodió la imagen del crucificado, cuya importancia para el culto va a ser resaltada mediante su particular desarrollo arquitectónico. En la cúspide, en medio del frontón partido y en la vertical de las columnas han sido dispuestas las efigies de los santos Jerónimo, Pablo ermitaño (padre del monaquismo) y Antonio abad. El retablo interior va a ser construido a partir de la casa reservada para el Cristo, enmarcada con soportes columnarios. El esquema general del primer retablo (1607-1608) apenas va a desarrollar aparato de importancia, solventando el resto con decoraciones varias, ángeles orantes e inscripciones, mas todo tallado en la piedra, al estilo del que aún se conserva en la iglesia del convento del Corpus Christi , *mutatis mutandis*, de la misma ciudad, mandado construir por el VII adelantado del Yucatán, Cristóbal Suárez de Solís, abogado a la Virgen de la encarnación.

En 1626, con la determinación del voto de la ciudad para con los salvadores de la plaga de la langosta, los santos Agustín y Gregorio Ostiense, nos encontramos con la construcción de un retablo nuevo en el que se van a incorporar elementos del anterior existente y estará condicionado en su traza y dimensiones por la obra de la denominada *Virgen María con el Niño Jesús y san Juanito* de Luis de Morales. Se trata de una de las pocas obras que no se encuentren constreñidas por un espacio arquitectónico predeterminado, cuanto por la continuidad de un muro, en la iglesia vieja junto a la sacristía. Otra cosa es que se haya utilizado y encaje perfectamente en el lugar que hoy día ocupa, el primitivo altar de la Virgen del Agravio, donde sería trasladado en fecha cercana a 1854, instante en el que la Sede de Pedro proclamó el dogma de la Inmaculada Concepción, motivo que ocasionó el traslado del significativo retablo de la Virgen del Agravio desde su lugar original hacia la capilla colindante, y en su lugar fue colocado el que ahora comentamos. La arquitectura marca claramente cada uno de los elementos de la obra. Su presencia en este sentido es de gran empaque, delimitando calles y pisos, con una organización muy or-



Croquis del retablo de los santos Gregorio y Agustín en su emplazamiento actual, con la iconografía original.

denada y simétrica. Llamen la atención las columnas entorchadas, las cuales animan sus fustes con los juegos visuales de sus estrías y un fuerte éntasis. En el friso del frontón semicircular partido Antonio González Ramiro introduce los mensulones que Sebastián Serlio dispone para el orden compuesto. Probablemente semejante inclusión, junto a la necesidad de incluir en el ático de la tabla de Luis de Morales, que fue determinante a la hora de trazar las proporciones y magnitudes del retablo, y la reutilización de elementos anteriores en la predela de la obra preexistente a la que sustituiría, constituyan las principales características del ejemplar que ahora comentamos. Se observa, por tanto, un uso de lenguajes clasicistas que incorporan una base teórica basada en la tratadística en la formulación final de la traza del retablo.

Hemos de retornar a una afirmación que habíamos contemplado anteriormente, en la que se indicaba que la mayor parte de los retablos y capillas de la iglesia vieja y el claustro se ubicaban en arcosolios, ya fueran empotrados en el muro, ya estuvieran constituidos por la fabricación del arco y sus elementos sobre el muro, como pequeños ciborios arquitectónicos adosados a la plementería (tales eran el caso de los altares de san Martín y santa Elena, ambos en los pies de la catedral vieja). En las capillas de la iglesia nueva asistiremos a la proliferación del mismo tipo de altar, encastrado en el hueco del arcosolio correspondiente. Hasta tal punto que no existe ejemplar alguno que quebrante semejante constitución. El marco en el que se desarrollarán los retablos va a estar condicionado por el espacio del arcosolio. Más aún, los elementos que configuran aquel serán entendidos como la extensión del mismo retablo, que tendrá su continuación a través de las pilastras, pináculos y arco conopial. Por tanto, no se puede pensar el retablo en la Catedral Nueva de Salamanca sin comprenderlo como una totalidad con los elementos que conforman la arquitectura que constriñe su desarrollo en magnitudes mayores.

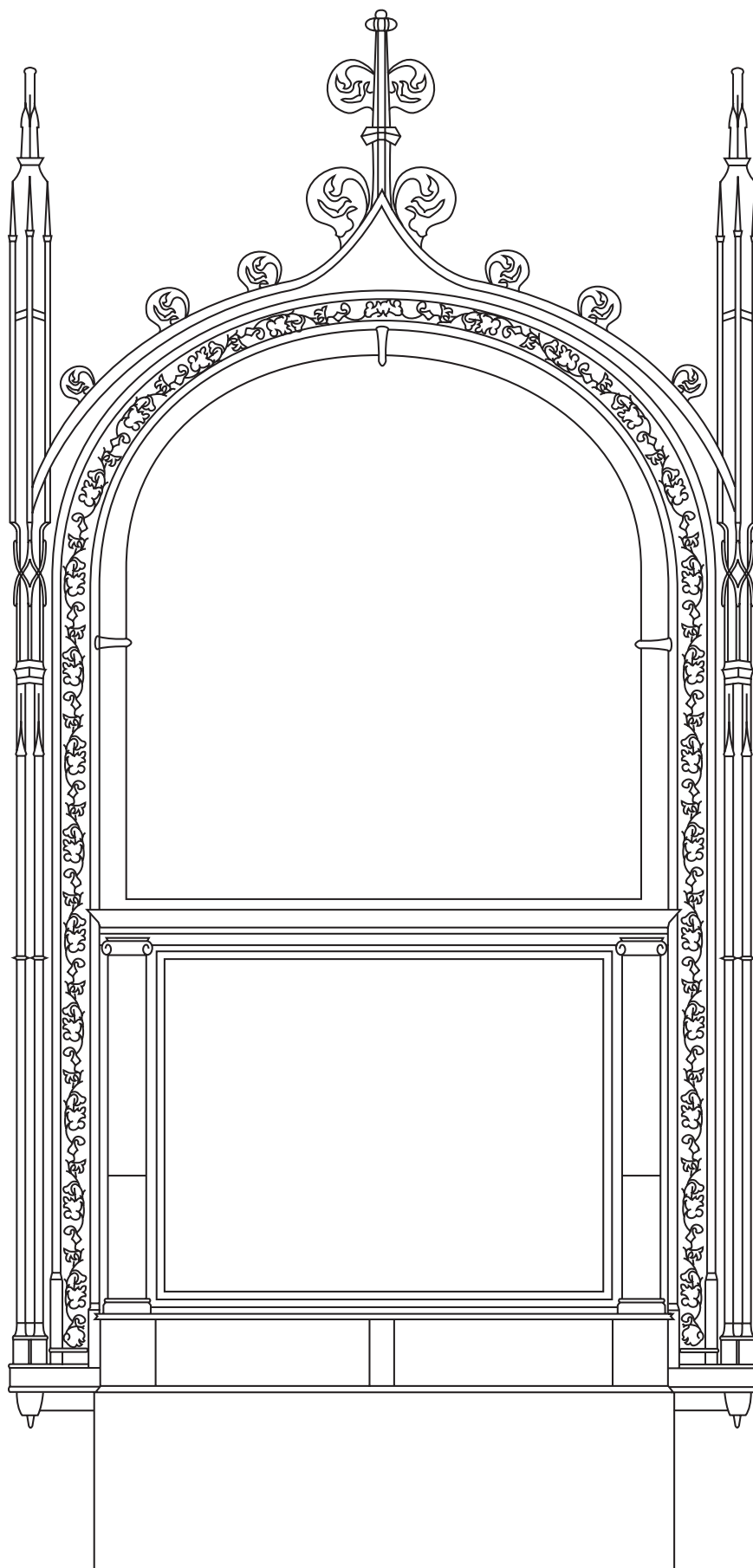
Así, los retablos principales de las capillas se encuentran orientados hacia el sol naciente. Puede verse la mayor potenciación de los arcosolios mismos que se construyen en el muro oriental de los espacios sagrados, con una mayor elevación y desarrollo respecto de los otros tres que se abren en los restantes muros. En ningún caso nos encontraremos ninguna

sepultura que ocupe el lugar donde se elevará el altar (excepto en el tramo de la *Porta coeli* que es comprendido como lugar de paso y no como capilla cerrada), mientras que el resto de los lugares mantienen una práctica ambivalente, pues en ellos o bien encontraremos sepulcros (en la mayor parte de las ocasiones) o bien altares.

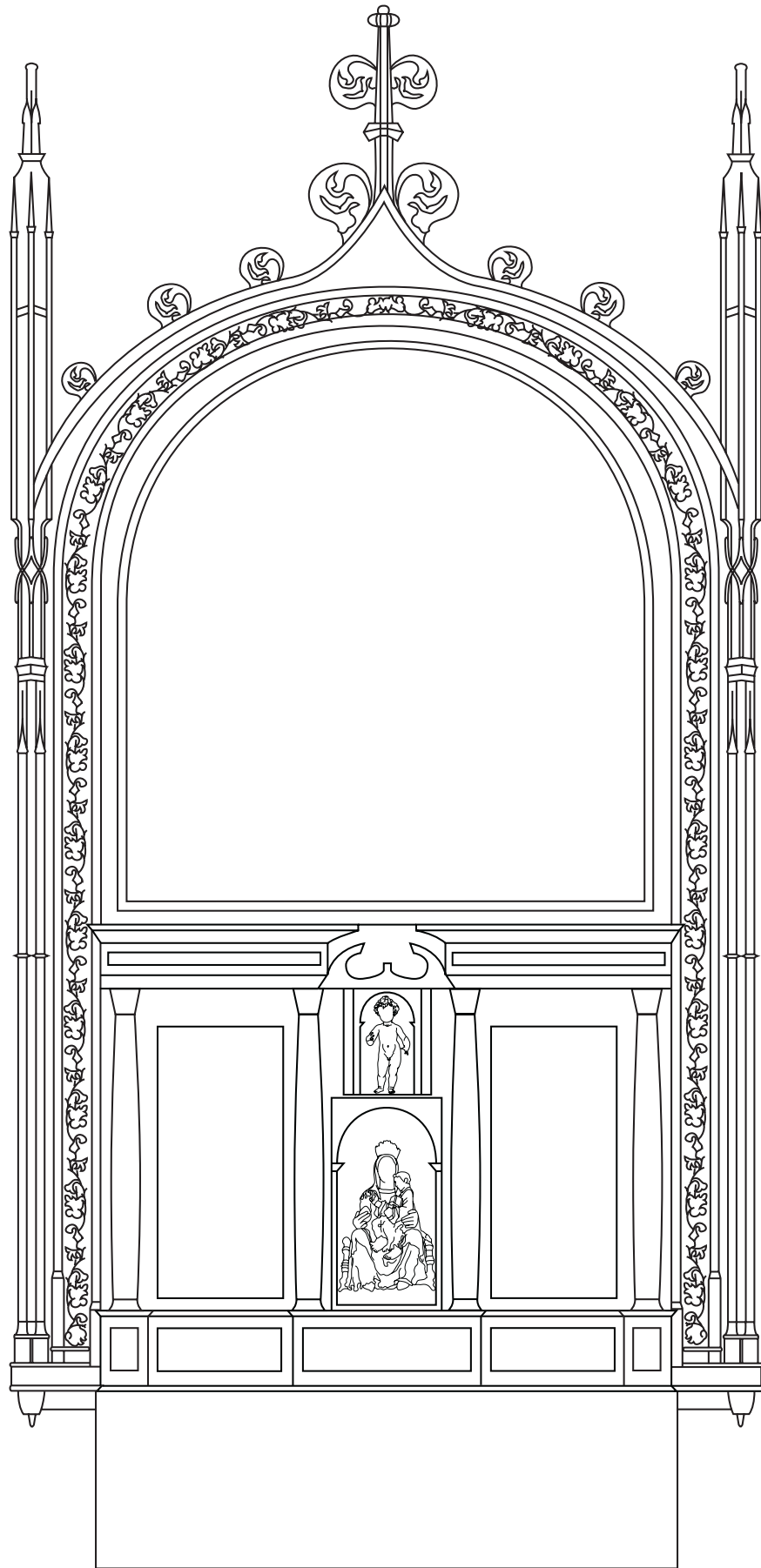
Una de las cuestiones que hemos de tener también muy clarificadas a partir de este momento consta de las advocaciones y santos a quienes se van a dedicar los diferentes retablos y capillas. En un primer momento se trata de imágenes y advocaciones que ya disponían de un lugar de culto en el templo viejo o en el claustro. Las capillas de la media iglesia que se consagra en 1560 estarán condicionadas por quienes las adquieran. Es el caso de las de san Pedro (o capilla dorada), del Presidente, de los Corriero, del racionero Almansa o de san Lorenzo. En las condiciones de compra el cabildo da siempre la posibilidad de cambiar la primera advocación, como sucede de una manera muy clara, por ejemplo, en la que compró Lorenzo Sánchez de Aceves en un principio dedicada a la Madre Teresa de Jesús y posteriormente readjudicada a san Lorenzo.

La primera capilla de la catedral que se termina es la don Francisco Sánchez de Palenzuela, un lugar ciertamente marcado por la pervivencia del modelo tardogótico, el *horror vacui* y la introducción de los primeros elementos renacientes en los detalles de pedestales y peanas, así como del pensamiento del humanismo cristiano con las fuentes bíblicas y de la tradición eclesial. El retablo se desarrolla en toda su extensión merced a la representación de un calvario, unificado por el paisaje del fondo en el que se incluyen los asuntos previos a la crucifixión y posteriores a la misma. De manera directa sobre una pequeña peana, la imagen de san Pedro se hace descansar directamente sobre el altar. De la misma manera pequeñas repisas sostienen las imágenes de bulto de la Virgen y san Juan. En este sentido es deudor directo de las experiencias habidas en el templo viejo. El arcosolio funciona como elemento unificador y definidor del retablo, formando parte de él y fundiéndose a la par con el entorno.

El siguiente paso lo encontramos en la capilla de don Francisco Fernández de Liébana, donde realmente nos encontraremos el ejemplo



Croquis del retablo de la Capilla del Presidente.



Croquis del retablo de la Capilla de los Carrionero.

que es puesto como modelo por el cabildo a los patronos que compran capilla a la hora de erigir el altar mayor de sus respectivos espacios. Se trata de un retablo en el que la mazonería apenas aparece, y en el que cual el protagonismo indiscutible son las figuraciones pictóricas. La predela se compone a partir de dos tablas alargadas con sendas figuraciones cada una. El primer cuerpo, enmarcado por pilastras estriadas jónicas sosteniendo un entablamento liso, desarrolla en su interior un lienzo: *El entierro de Cristo*, magnífica copia del famoso de Tiziano. En el ático, adaptándose al remate semicircular, se despliega *La aparición de Cristo resucitado a su Madre*. La arquitectura se limita a los bocelletes y las pilastras del piso principal, dando importancia a los elementos decorativos de los pináculos y arco conopial, que son integrados en el conjunto por el dorado de los mismos.

En 1628 se inicia el acondicionamiento interior de la capilla que acogerá los restos mortales de la familia Corrionero. El retablo tiene como referente inmediato el vecino de la capilla del Presidente. Así Pedro de Parada ejecuta en 1630 los lienzos que se encastran en la máquina. La estructura es compleja en su nivel inferior y mucho más sencilla en el ático. Sobre una predela de tres calles, retranqueadas las laterales respecto de la central, se elevan columnas estriadas torsas con éntasis pronunciado y capiteles de orden corintio, que sostienen arquivoltas partidos en la calle principal. En el primer piso se han reservado las calles laterales para insertar en ellas lienzos, mientras que la central por su parte acoge dos hornacinas aveneradas, la inferior de mayor tamaño que la superior, donde se concentra la única escultura que contiene el altar. Precisamente la imagen titular de la capilla, N^a S^a de la Verdad ha sido reubicada desde su espacio original en el templo viejo y probablemente en ese momento haya sido intervenida en su rostro y en la cabeza del Niño para adaptarlos a los nuevos gustos.³⁰ Uno de los mayores descubrimientos de nuestro trabajo es la atribución del Niño Jesús ubicado en la hornacina superior a las manos de Juan de Mesa. El ático está totalmente ocupado de nuevo por la pintura, al modo y manera de su modelo referencial en la misma catedral. En este espacio privilegiado se han retratado a los cuatro miembros

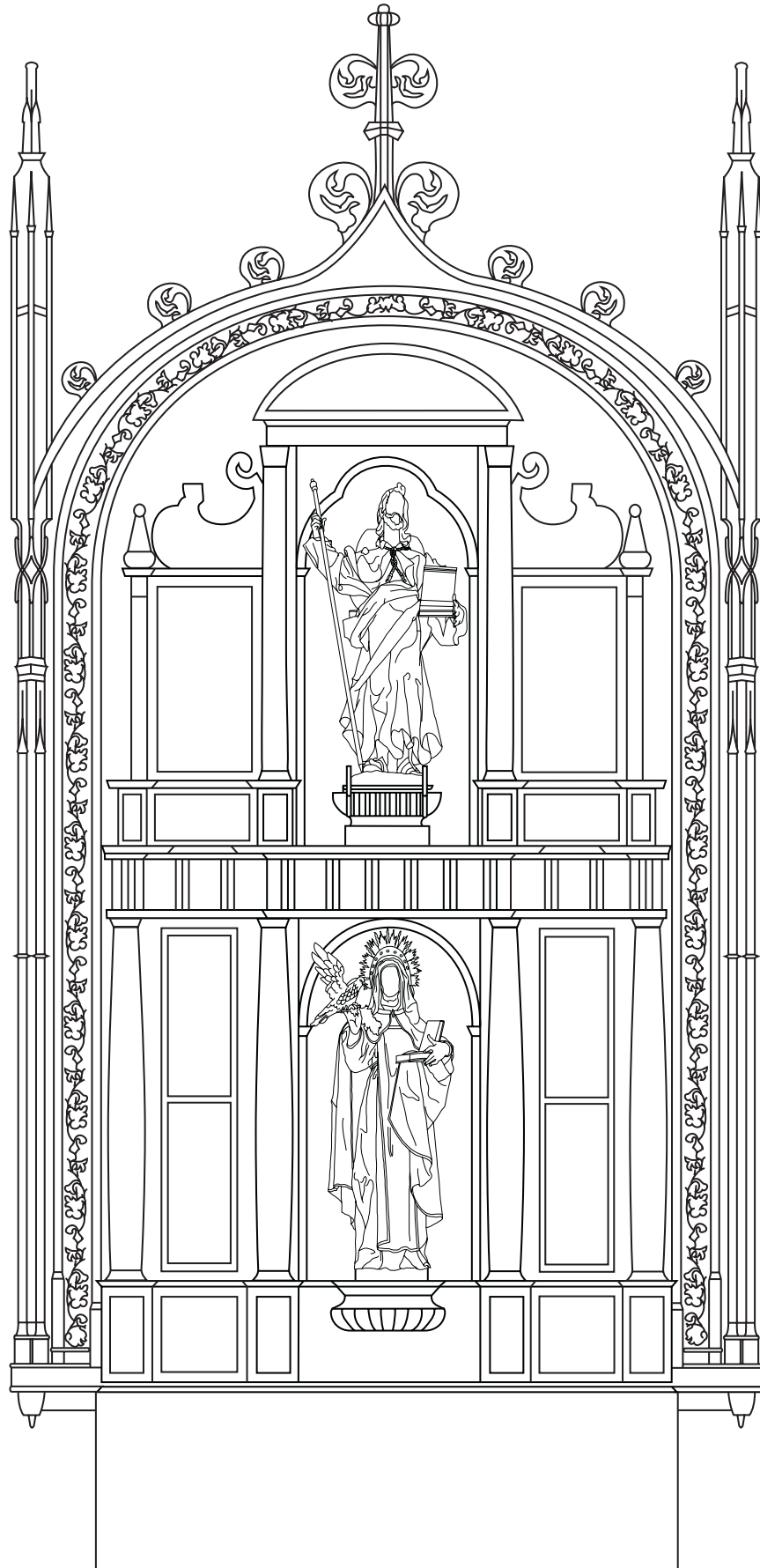
³⁰ Véase el cuadro ex voto del milagro, donde se puede reconocer a la imagen revestida con ornamentos de tela.



Niño Jesús que hemos atribuído a Juan de Mesa.

de la familia Corrionero que alcanzaron avezados puestos en la carrera eclesiástica. Sin duda se trata de un canto de alabanza al propio linaje y la voluntad expresa de perpetuarlo en el tiempo por medio del conocido recurso de la fama del orante. También han sido dorados los elementos ornamentales del arcosolio, cardinas, filetes, bocetes y conopio, que encuadra y prolonga el retablo.

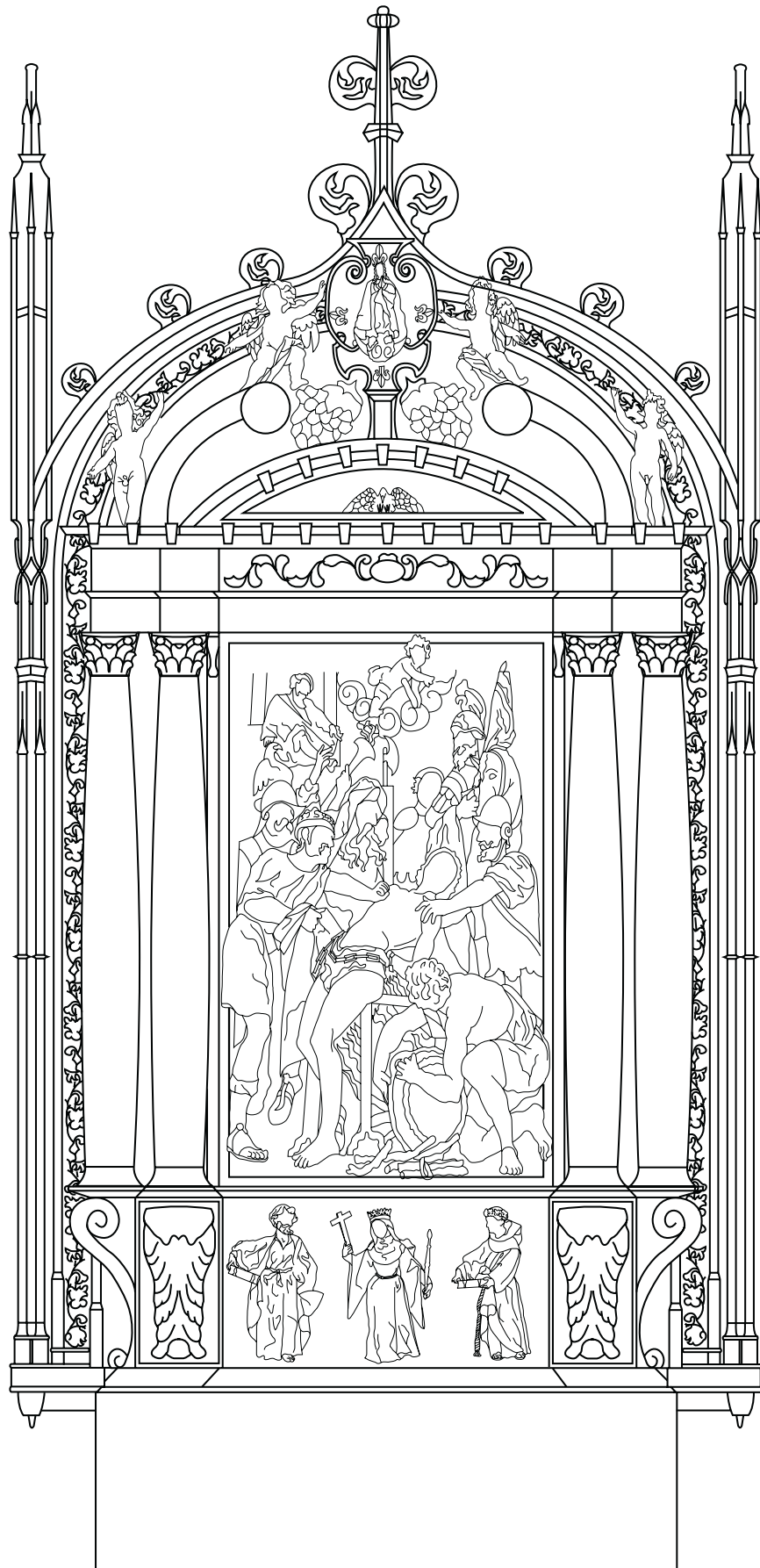
En 1628 Antonio González Ramiro de nuevo interviene en una obra de la catedral, en este caso responde al encargo del racionero Antonio Almansa y Vera de construir un retablo al servicio del copatronato de España de santa Teresa de Jesús y el Apóstol Santiago. Sus imágenes serán realizadas por Antonio de Paz y ocuparán los dos pisos de la calle principal. Para realzarlas aún más se recurre a la pintura en el resto del retablo, de tal modo que la presencia de realidad de la talla en tres dimensiones se impone y resalta sobre la de los lienzos. Sobre una predela en la que las calles se encuentran retranqueadas respecto de los plintos en los que descansan las columnas dóricas estriadas, se eleva el primer cuerpo dividido mediante cuatro elementos sustentantes en tres calles, las laterales más estrechas que la central. Las columnas sostienen un arquitrabe con triglifos y metopas, adelantado en la calle dedicada a la escultura y retranqueado en el resto. La superposición de los órdenes clásicos se observa perfectamente con el uso de columnas corintias torsas en el piso superior. La organización del mismo difiere poco respecto del inferior. Se mantienen los plintos y entrecuerpo al modo y manera de la predela. En cambio, se usan pilastrillas estriadas en los extremos, que rematan en una pirámide con una bola en la cúspide. El cuerpo central culmina en arquitrabe construido conforme las normas del orden corintio, con sus molduras, dentículos, modillones y casetones. Sobre este se eleva un frontón semicircular. Para realizar la transición de los remates de las calles laterales a la central González Ramiro usa unas volutas adornadas con cintas sobre las cuales debían situarse dos ángeles hoy día perdidos. La policromía de los elementos del arcosolio terminan de otorgar la forma y percepción final del mueble litúrgico. El ajuste del retablo es perfecto, pero algunas partes del muro pueden verse en la zona superior, no acomodando así toda la arquitectura de la mazonería a la forma semicircular del lugar que



Croquis del retablo de los santos Teresa y Santiago.

lo cobija. En este ejemplar podemos señalar que existe una pequeña disociación entre el retablo construido y el arcosolio continente que se intenta paliar mediante el recurso cromático de un fondo de color disimulador de esos lugares y efectos.

La evolución de la retabística va a tener su siguiente paso en la obra (1628-1631) que encarga Lorenzo Sánchez de Acebes y que, como hemos visto, desarrollará un interesante programa iconográfico que, en último término, está íntimamente relacionado con los finados que ocupan las sepulturas vecinas. Se trata de una obra totalmente de arquitectura y escultura, no hay lienzo alguno encastrado en ella. Esta es su primera característica que hemos de señalar y resaltar. Hacen acto de aparición las grandes ménsulas como sostenedores de las columnas en detrimento de los plintos, ocupando toda la anchura de la predela. Las columnas son de grandes proporciones, alzándose sobre el único cuerpo que conforman, jalonándolo en grupos de dos, retranqueadas las exteriores respecto de las interiores. Todas son estriadas y de orden corintio. El correspondiente arquitrabe es sustentado por los precitados soportes, realizando un avance a medida que va a cubrir el espacio del relieve central, en el que se adelanta gracias a unas pequeñas pilastras que culminan en metopas, las cuales repiten en menores dimensiones las que se sitúan en la predela. Estas darán la medida para el trazado del dintel curvo con el que se corona el retablo, sobre el que se sitúa el blasón del linaje escoltado por angelotes, que sirve de fondo a la imagen de la Inmaculada, elemento elocuente de la fe inmaculista que profesaba la familia a la que pertenece el espacio sagrado. El mueble, de una única calle y fuerte dicción arquitectónica supone un giro en el modo de concebir el retablo en la catedral, expresando una monumentalidad que en los ejemplares anteriores queda más difuminada. El bulto de los elementos los hace sobresalir mucho del arcosolio, el cual también ha sido incluido en la obra total del retablo, pero que en modo alguno es capaz de contenerla, dándose un mayor avance del conjunto hacia el plano del espectador. El abigarramiento de los personajes en el relieve principal y la complejidad de la misma escena representada coadyuva a esa sensación de mayor empaque del conjunto. Con el citado ejemplar nos hallamos ante el único retablo de capilla del siglo XVII que

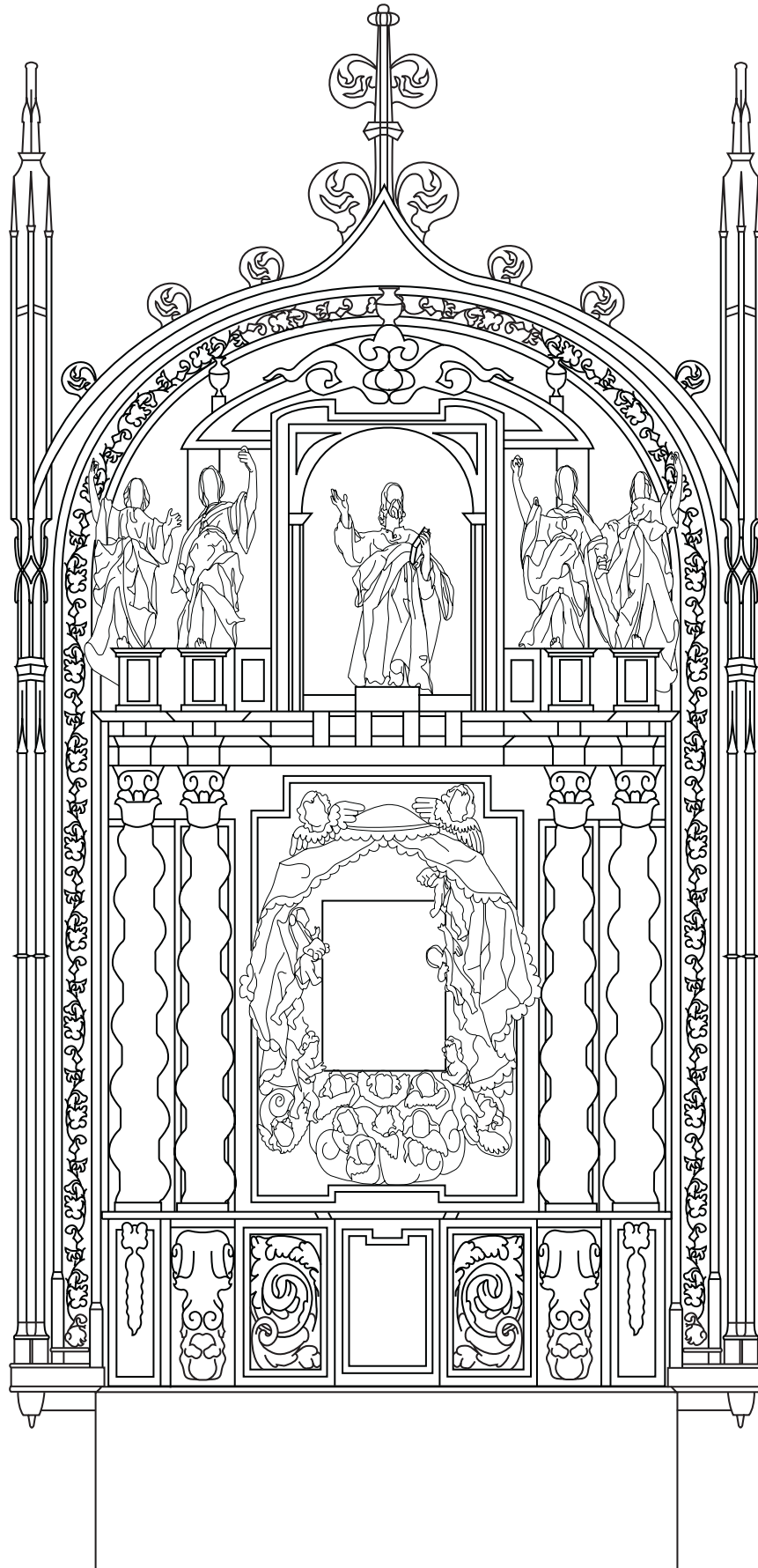


Croquis del retablo de san Lorenzo.

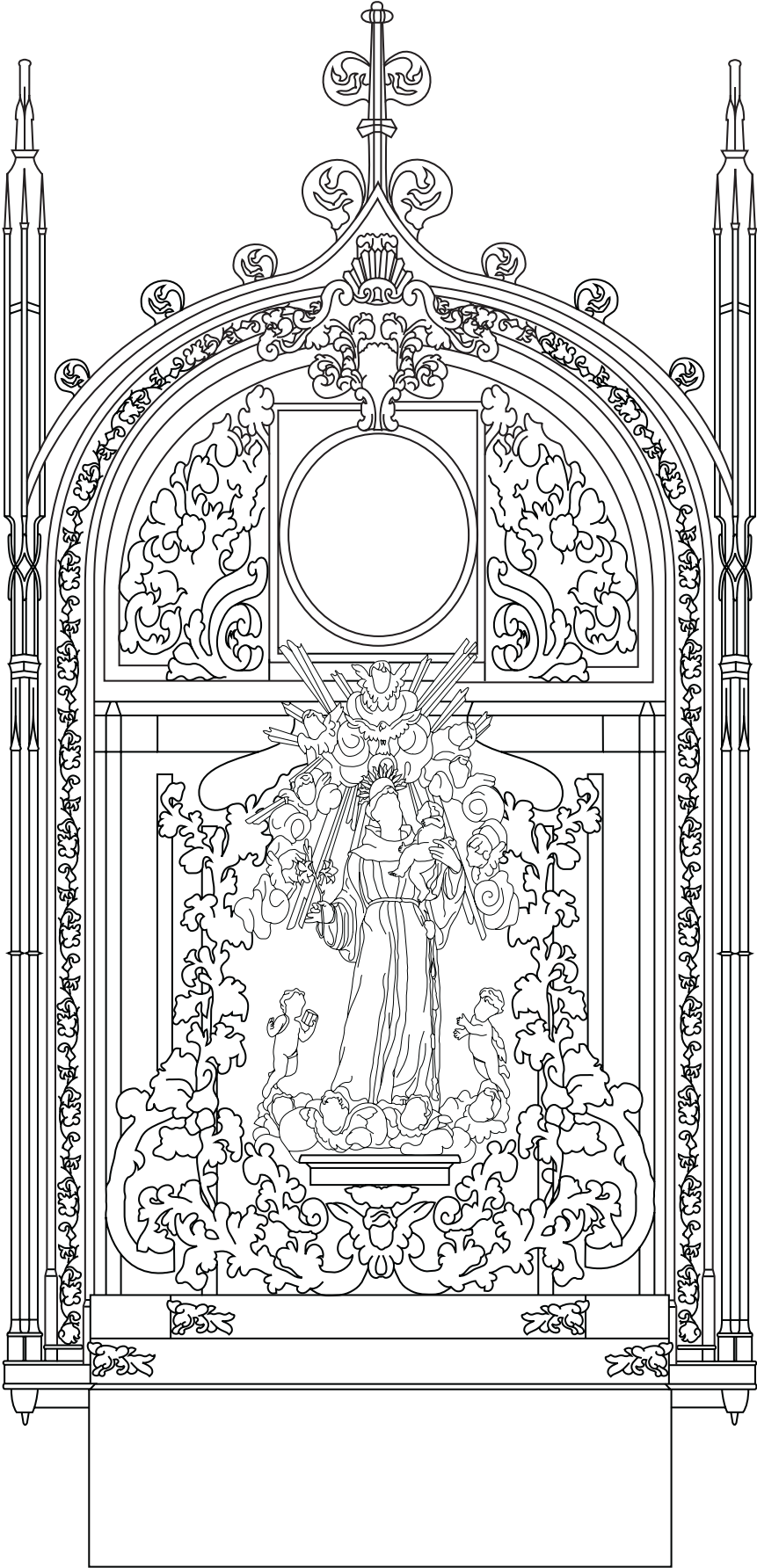
alcanza un verdadero empaque monumental, tanto por el uso de los elementos arquitectónicos como por el admirable relieve que se encastra en su única calle y piso.

En 1664 se lleva a cabo una puesta al día del retablo interior de la capilla del Cristo de las batallas en la iglesia vieja. El primer cambio que constatamos es el del material; en esta pieza ya no se utiliza la piedra, sino la madera. La información entresacada del contrato nos señala que se hicieron columnas estriadas “derechas” en la caja que contendría la sagrada imagen, insertando un relieve en el fondo que sirviera de escenario figurado. Diferentes jarros de azucenas y cogollos de mucho bulto se repartieron por el resto de los espacios, entre los que descolló el sagrario, ubicado en la misma vertical que el lugar donde fue colocado el crucificado. El mayor realce de los elementos que conformaban el retablo, a la par de la utilización de las columnas estriadas y la madera de pino utilizada como materia prima, nos conduce hacia una concepción evolucionada del mueble litúrgico que va adquiriendo una mayor magnitud en su mazonería a fin de ofrecer a la vista un mayor impacto plástico, si bien, en este caso aún atemperado por la utilización de columnas “rectas”, sin espiras en sus fustes, quizás condicionado también por el pétreo marco externo de la capilla.

El anterior mueble que hemos comentado preparaba el paso que se va a dar con el que se realiza entre 1665 y 1667 a la Virgen del Agravio. La gran novedad reside en la incorporación de las columnas salomónicas, que se introducen en el mismo tomando como ejemplo las de la iglesia del convento de San Andrés de la misma ciudad. Como este desapareció, las del ejemplar catedralicio constituyen las primeras columnas salomónicas que actualmente se conservan en Salamanca. Se siguió el modelo rubensiano de cinco espiras frente al que propugnaba el tratado de Vignola. Su único cuerpo, potenciado sobre una alta predela, cumple a la perfección la función de cobijar y exaltar el lienzo ultrajado, ubicándolo en su mismo centro, bajo un pabellón que se complementaba con cortinas de rica tela. La incorporación en el ático de las esculturas de las virtudes, a peso sobre las columnas salomónicas, monumentaliza aún más el discurso iconográfico, dejando un recuerdo sencillo y casi oculto por el efectista despliegue



Croquis del retablo de N^a S^a del Agravio.



Croquis del retablo de san Antonio de Padua.

del resto. Finalmente, la rica policromía del arcosolio principal, del antependio de la mesa del altar y la decoración de la línea de imposta de su primitivo emplazamiento son elementos que tampoco se pueden separar de la obra total, ofreciendo un conjunto verdaderamente destacado e interesante. No en vano, el cabildo con esta obra, ponía a la vista de todos la antigüedad y vigencia de su propio juramento immaculista como institución. También puede convertirse en un claro ejemplo de lo que Hans Belting comprendió como *el arte como escenografía de la imagen en la Contrarreforma católica*, sustituyendo en el caso salmantino la antigua verónica mariana por un cuadro de devoción en el que se plasma la querida opinión pía de la Inmaculada, sobrepasando el verdadero estatus iconográfico y teológico –motor último de la imagen- al artístico, fabricándose para él un rico retablo que lo magnifica y subraya el valor semántico de la imagen que en él se integra.³¹

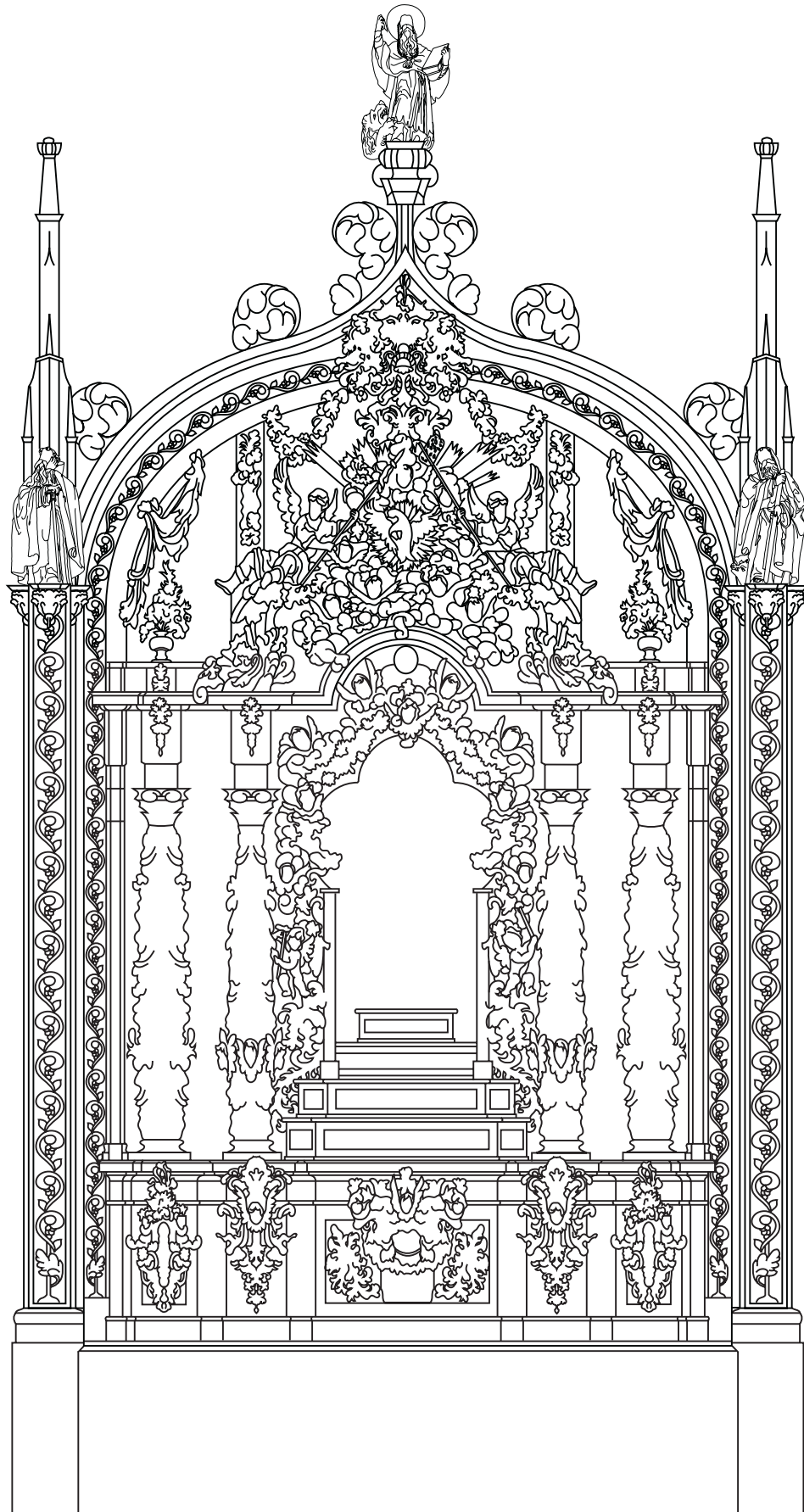
Sin duda, la mayor empresa que articulará un espacio singular en el interior de la catedral nueva se lleva a cabo entre los años 1724 y 1733, cuando se configura el interior del *eje axial de significación* a través del coro y el tabernáculo de los Churriguera. El aspecto más innovador se observa en la cabecera, centralizada merced a la enorme máquina dispuesta en el último tramo frontero de la nave central. Semejante disposición permitía una diafaneidad y claridad constructiva que culminaba en los muros perimetrales de las capillas hornacina. En origen ni existió deambulatorio ni capilla mayor al uso. Además, en el tabernáculo se desarrolló un complejo discurso iconográfico que dialogaba, como hemos mostrado, con el desarrollado en el coro. Por otra parte, en el trascoro y tabernáculo se usó de un tipo de columna de orden compuesto con fuste totalmente cubierto con menuda talla. Este elemento sustentante solo aparece en origen en los elementos que constituyen el tantas veces mencionado *eje axial de significación*, usando de él como un componente señalizador de los diferentes *lugares fuertes*.

Con el retablo de San Antonio de Padua (1733) se inaugura un prototipo debido posiblemente a Alberto de Churriguera, que será repetido en otras capillas. Se trata de una máquina sencilla, sin alardes arquitect-

³¹ Cf. Belting, Hans, *Imagen y culto*, Akal (Madrid 2009), pp. 639-646.

tónicos, de una gran planitud, únicamente animada mediante el recurso a la talla. El diseño conserva la tradición de la catedral, señalando solo dos niveles, siendo precedido el principal con diversas gradas y culminando el superior con la forma semicircular del arcosolio, desbordada en su parte más alta por escudos y cogollos. La imagen del santo se sitúa en una ménsula elevada, delante de una hornacina fingida, y está enmarcada por una gloria y una serie de “costillares” cuyas volutas se hacen más grandes en la zona inferior. Este último motivo estará presente en todos los retablos generados por el modelo. En el ático se encastra un lienzo notable, usándose de follaje, volutas y flores para culminar el relleno ornamental de los flancos. Se trata de una solución económica que permiten elevar el mueble litúrgico cubriendo todos los espacios del interior del arcosolio y relegando el efecto tridimensional no a la arquitectura sino a la talla, que será la verdadera protagonista del mismo.

En 1734 Alberto de Churriguera traza el retablo para la nueva capilla del Cristo de las Batallas. En él, como final del *eje axial de significación templaria*, utiliza el mismo tipo de soporte que en el trascoro y el tabernáculo, vinculando todos estos lugares mediante la forma visual. En sentido estricto se trata del tercer retablo que se realiza a lo largo de la historia para la imagen del crucificado. Para llevar a cabo el proyecto, el magnánimo obispo Sancho Granado, verdadero promotor del asunto, no escatima en nada, dando como resultado el mueble litúrgico de mayor dimensión y monumentalidad de todas las capillas de la seo. A pesar de estar literalmente embutido en el arcosolio, su planta experimenta un movimiento de masas que es atemperado visualmente por el marco en el cual se acomoda. La sucesión de gradas que se elevan hacia la misma hornacina donde está depositada la imagen ha sido vinculada a experiencias portuguesas, pero en nuestro caso creemos que no es necesario recurrir a ellas, dado que la peana histórica de la imagen parece exigir las y tenemos en nuestro haber el mismo recurso en no pocas arquitecturas efímeras para los monumentos del Jueves Santo o para las exequias reales. A la hora de completar la totalidad de la obra se integran en el nuevo emplazamiento las esculturas de los santos Jerónimo, Antón y Pablo ermitaño, que habían sido realizadas para el remate de la primera capilla del cruci-

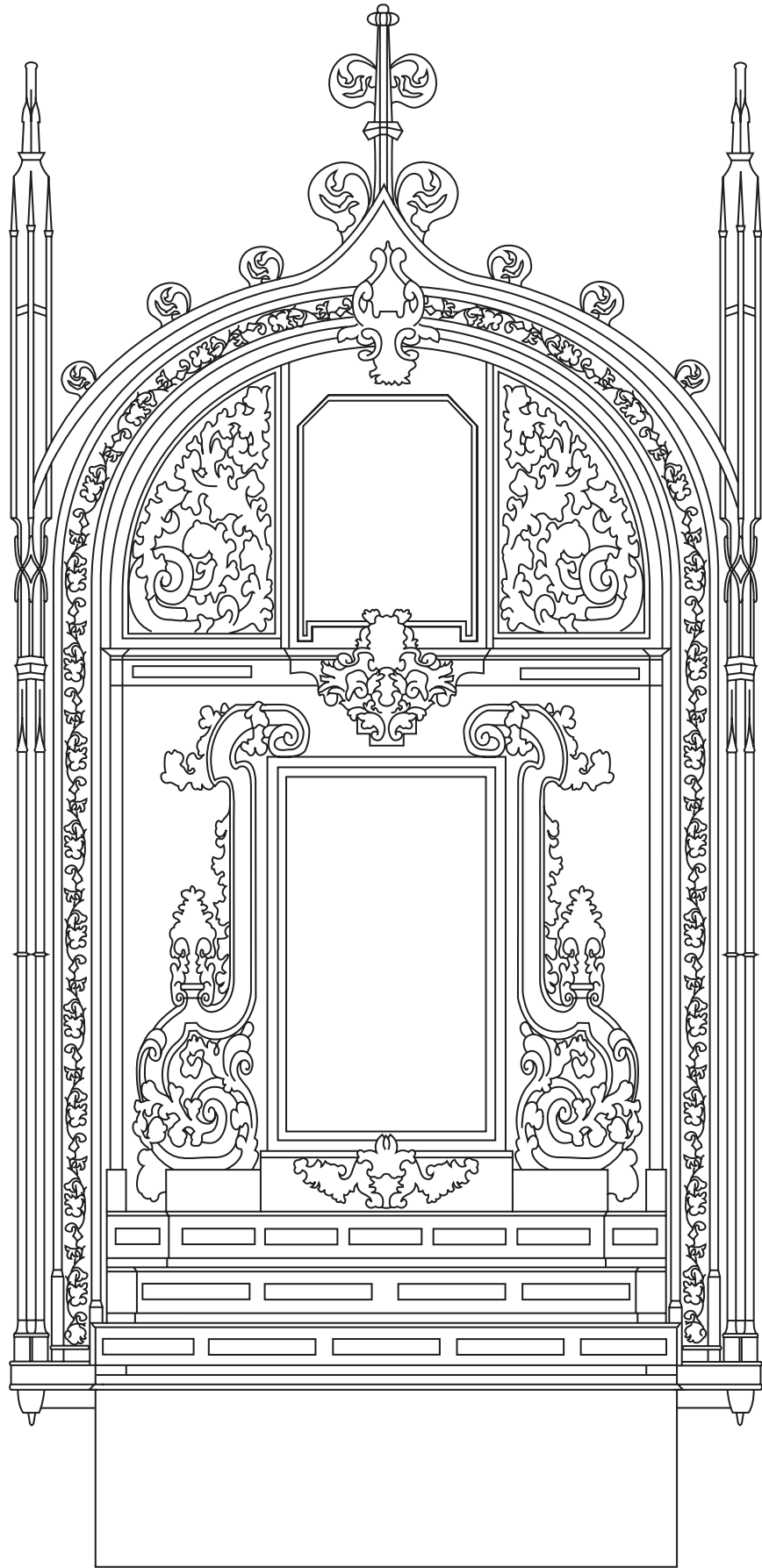


Croquis del retablo de la Capilla del Cristo de las Batallas.

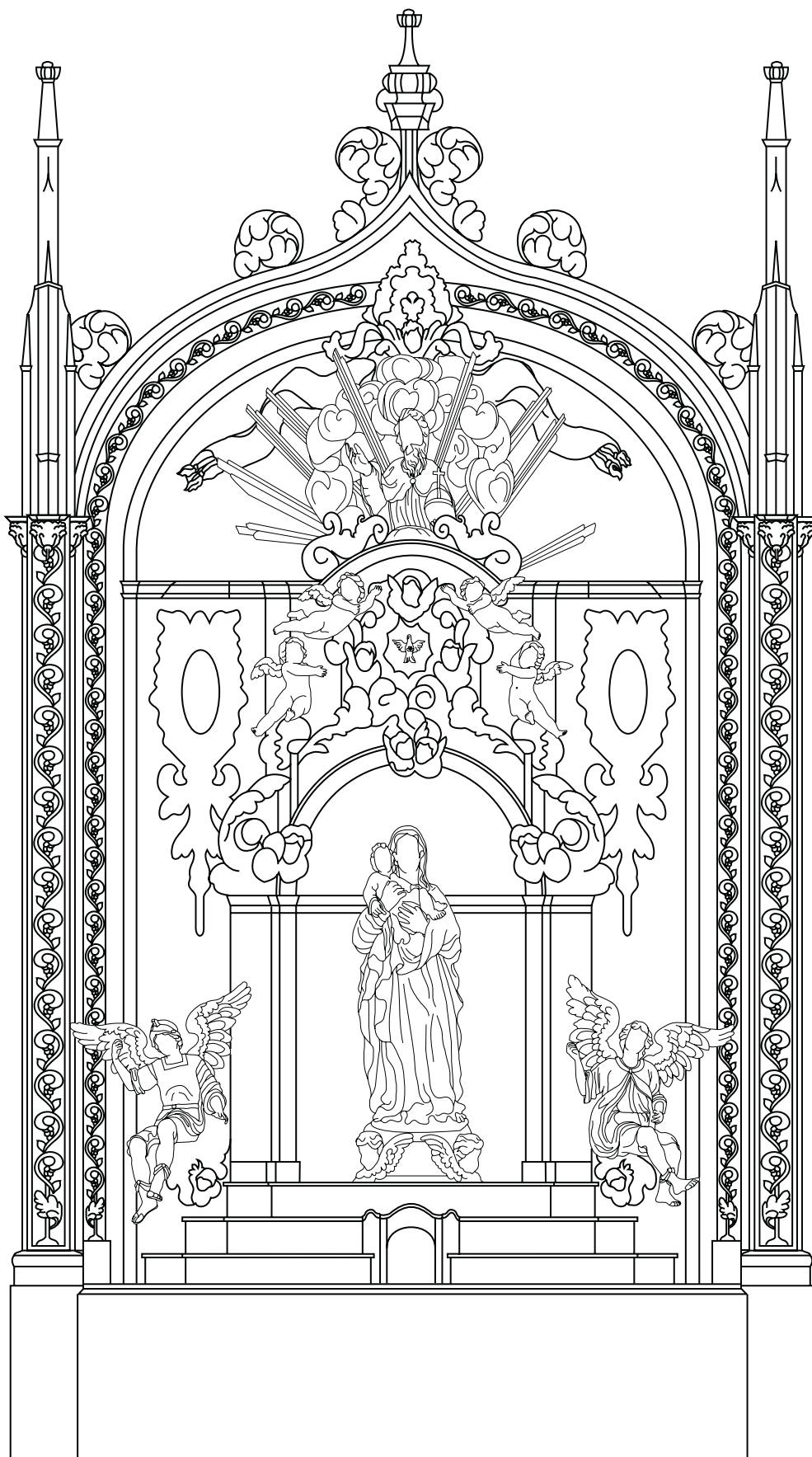
ficado, en el templo viejo en torno a 1607. La compleja estructura del retablo acoge un acceso en la mesa del altar por el lateral del evangelio, el cual conduce a su vez hacia unas escaleras que dan servicio al camarín del Cristo, accesible a través de un panel móvil en el lado de la epístola.

Un año después (1734), siguiendo el modelo utilizado en la capilla de san Antonio de Padua, se reutiliza similar tipología para elevar el mueble litúrgico que realmente enmarca dos lienzos en el arcosolio de la capilla de san Clemente. La percepción de la gran planitud que pudiera observarse en un vistazo general de la obra se disipa y anima gracias al uso de la talla y de los vibrantes colores de la policromía, enriquecida en muchas zonas por el procedimiento del corlado. Este tipo de retablo permite que la atención recaiga directamente sobre el lienzo del cuerpo principal, flanqueado por los que antes hemos denominado grandes “costillares”. La riqueza visual de la policromía que imita jaspes de colores azulados, rosas y verdosos, la profusión de los dorados y corlados contribuyen a su manera a magnificar el visionado del cuadro de Maratta. El modelo, por tanto, se aplicó ya no a la escultura exenta, como sucedió en el recinto sacro del santo lisboeta, sino a la pintura, constituyendo de este modo un soporte singularmente espléndido y económico para el visionado de costosas pinturas. La tipología será laudada hasta en las guías decimonónicas, que encontrarán en ellos sencillez de traza y ocasión inmejorable para que brillen los óleos que en ellos se encastran.

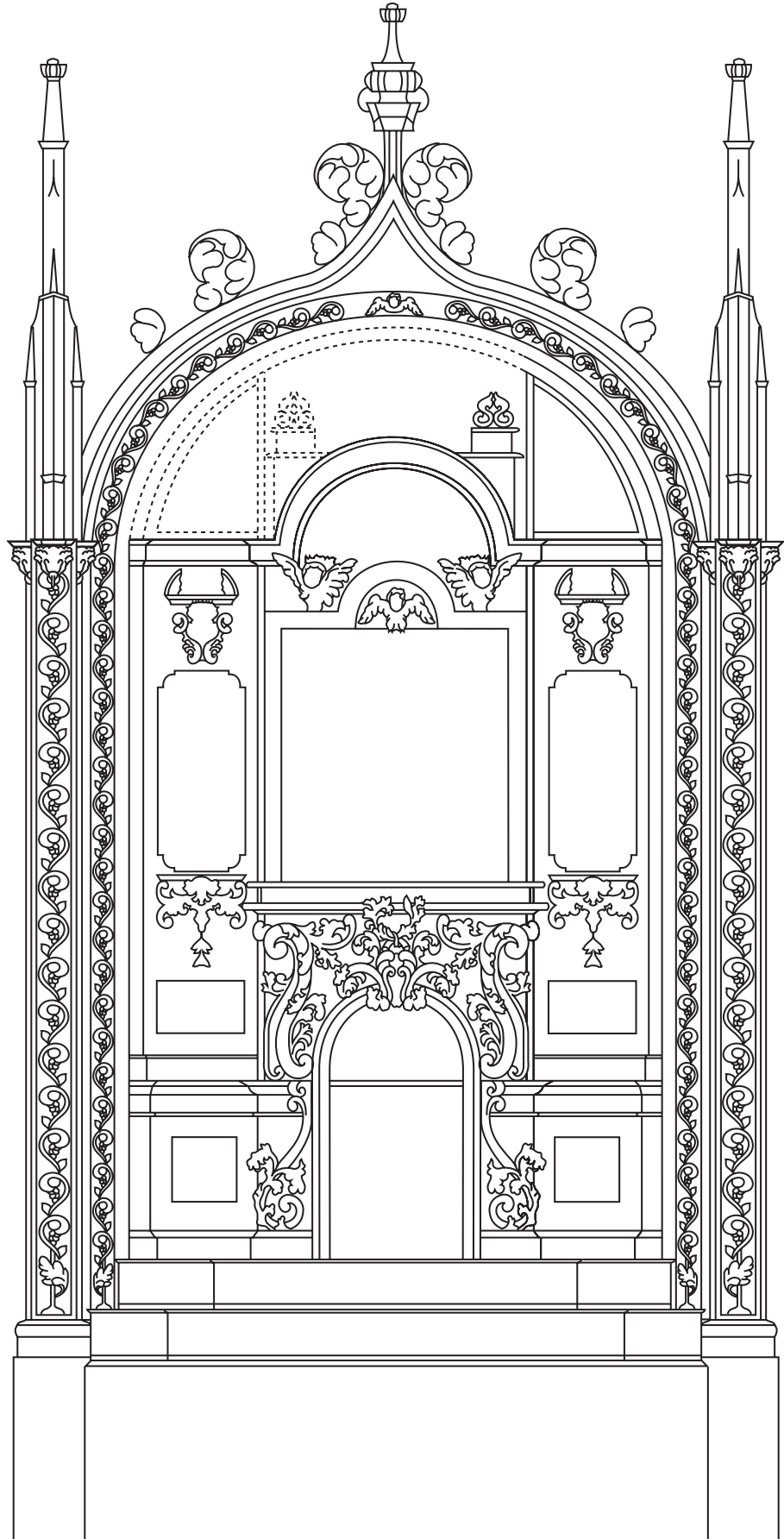
Entre 1734 y 1751, año en el que encontramos la noticia de su dorado, se construye el retablo de N^a S^o de la Luz en su capilla de la cabecera de la catedral nueva. La importante advocación es trasladada a este lugar privilegiado y entronizada en un retablo de importante desarrollo y gran movimiento. Se trata de un retablo complejo compuesto por dos elementos que pueden engañar al fundirse los dorados y elementos ornamentales que los pueblan. Por una parte, tenemos un fondo cóncavo que pretende convertir el interior del arcosolio en una especie de ábside figurado. Delante de dicho elemento se eleva un camarín reducido a la mínima expresión, prácticamente a la misma hornacina. Sobre esta se levanta una peineta rematada con una gloria desde la que el Padre Eterno bendice. La solución claramente se toma del retablo pétreo del trascoro, de la que es



Croquis del retablo de la Capilla de San Clemente.



Croquis del retablo de la Capilla de N^a S^a de la Luz.

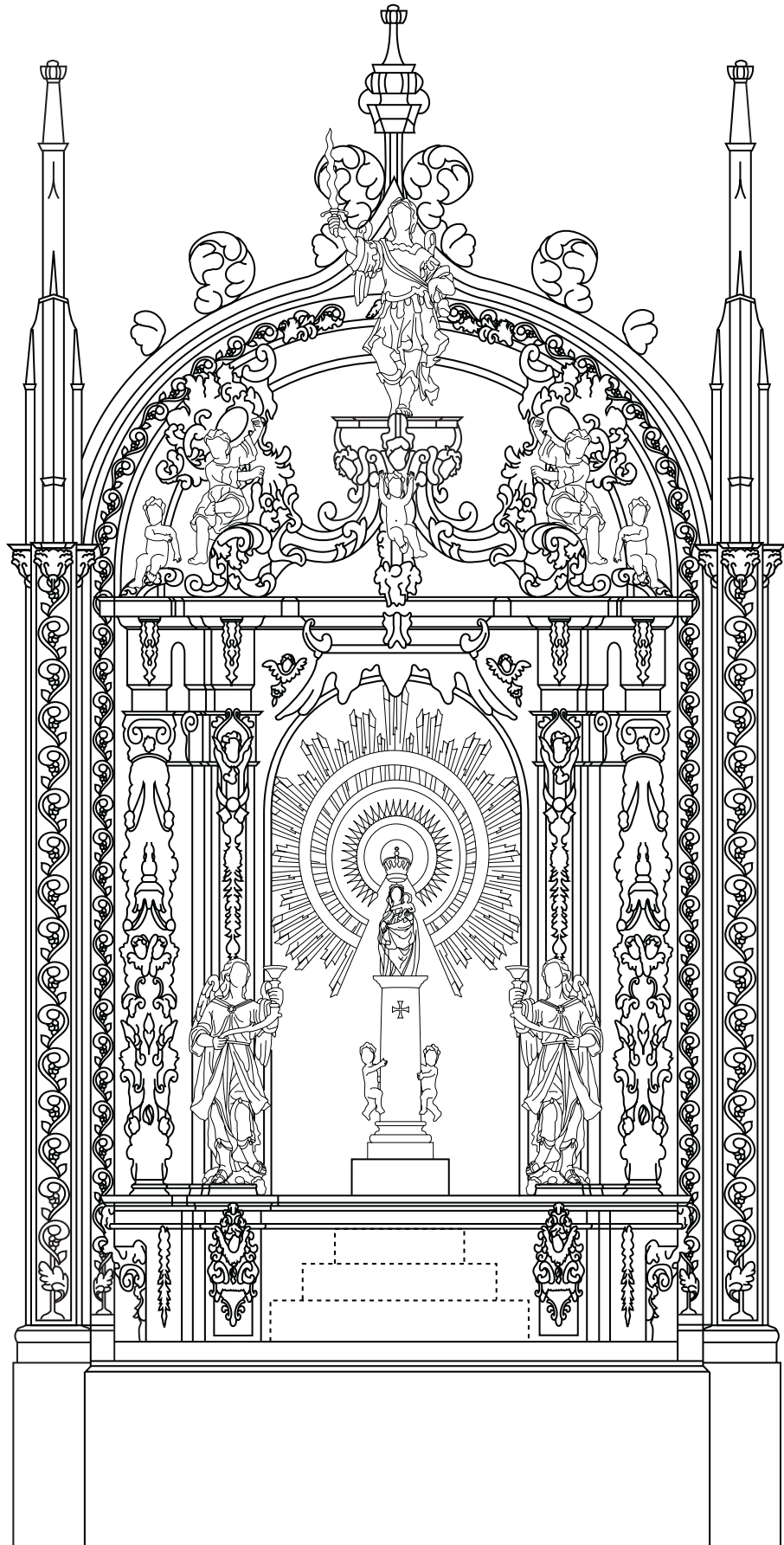


Croquis del retablo de la Capilla de la Virgen de la Cabeza.

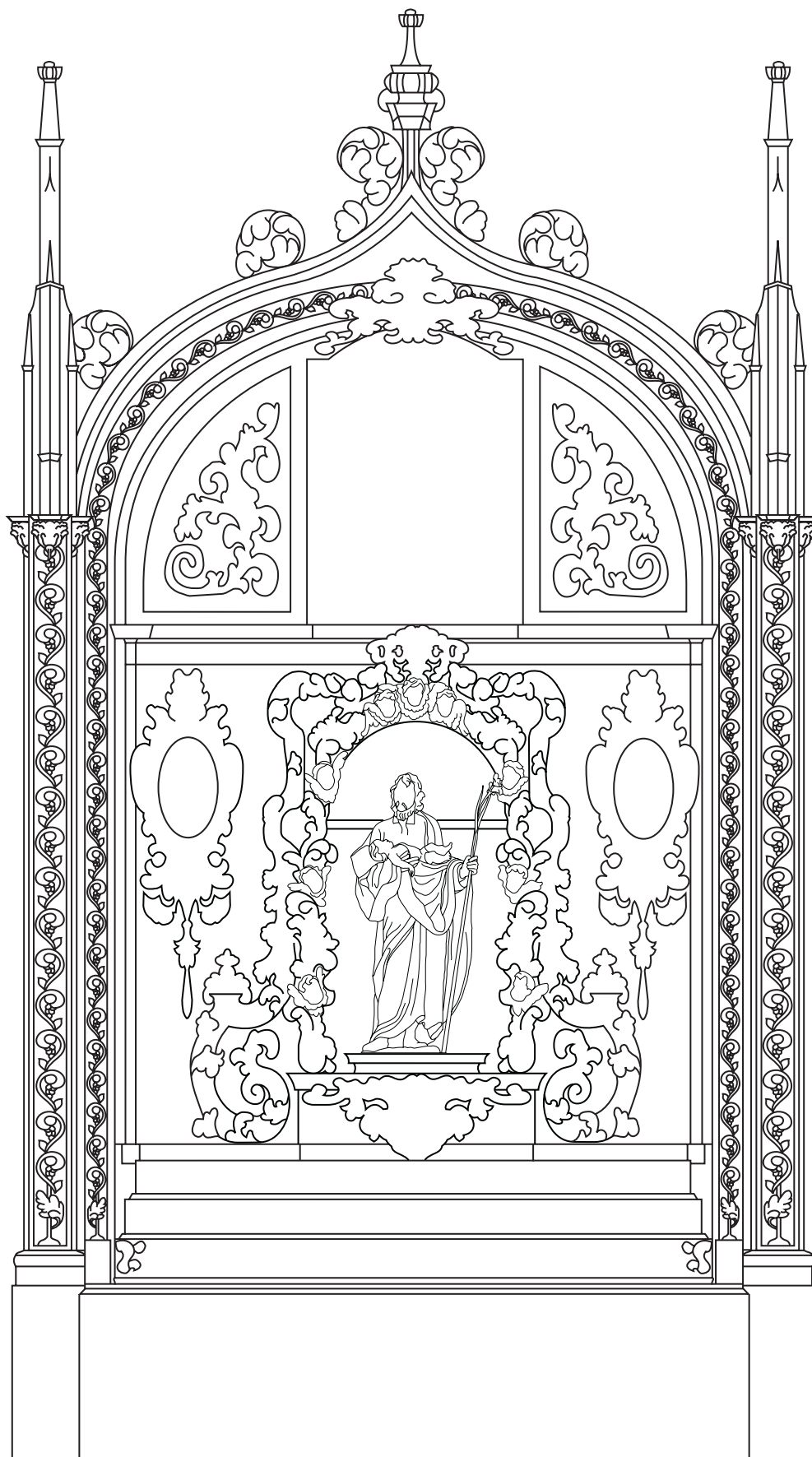
deudor. Para cerrar los espacios laterales se hace uso de volutas cabalgadas por ángeles mancebos. En este caso sucede lo mismo que hemos visto en el del Cristo de las Batallas, anulando su situación en el interior del arcosolio el movimiento de masas que posee la obra.

El sencillo retablo dedicado a san Francisco de Paula en 1735 desarrolla una estructura de mayor complejidad estructural a pesar de su aparente simplicidad. Sobre las gradas se eleva una predela donde se inserta la hornacina de la Virgen de la Cabeza, la cual se adentra hasta un tercio del cuerpo principal, dejando en sus laterales dos calles ligeramente retranqueadas. En este piso han sido encastrados los lienzos y se ha sobredimensionado el central mediante un remate de frontones curvos sobrepasados en origen por escudos con cogollos hoy desaparecidos. Precisamente la manera en la que está construida la hornacina de la Virgen, con su compartimentación interior y los adornos que la pueblan, la emparentan con la que se realiza para N^a S^a de la Luz. El retablo se nos revela como un documento que ilustra perfectamente lo que significó una labor de patrocinio devocional de una de las dignidades capitulares, que en confronto con otras queda relegada a una intervención sencilla y de no demasiados costes económicos. Más aún si consideramos que la obra se entregó en blanco, como pudo suceder con otros ejemplos, y que así ha llegado a nuestros días.

En 1742 se ensambla el retablo de la Virgen del Pilar en su nueva capilla de la catedral nueva. El trazado respeta la ubicación en el interior del arcosolio y recupera la utilización de grandes columnas de orden compuesto cuyo fuste va a estar completamente cuajado de talla menuda, muy cercana a lo experimentado en los ejemplares que integraban en *eje axial de significación templaria*. Sobre una alta predela por la cual descienden las gradas hacia la mesa del altar, se ha figurado un pabellón jalonado por pilastras cajeadas con sartas y columnas en los extremos. Todas sostienen sus trozos respectivos de entablamento, limitado a esas zonas y unificado por el discurrir de una cornisa mixtilínea que bordea la totalidad del remate del cuerpo. Las ménsulas frontales sirven de pedestales a sendas imágenes de ángeles luciferarios, que recrean con una mayor precisión el altar de la Virgen tal y como se la venera en su basílica de Zaragoza. El



Croquis del retablo de la Virgen del Pilar.

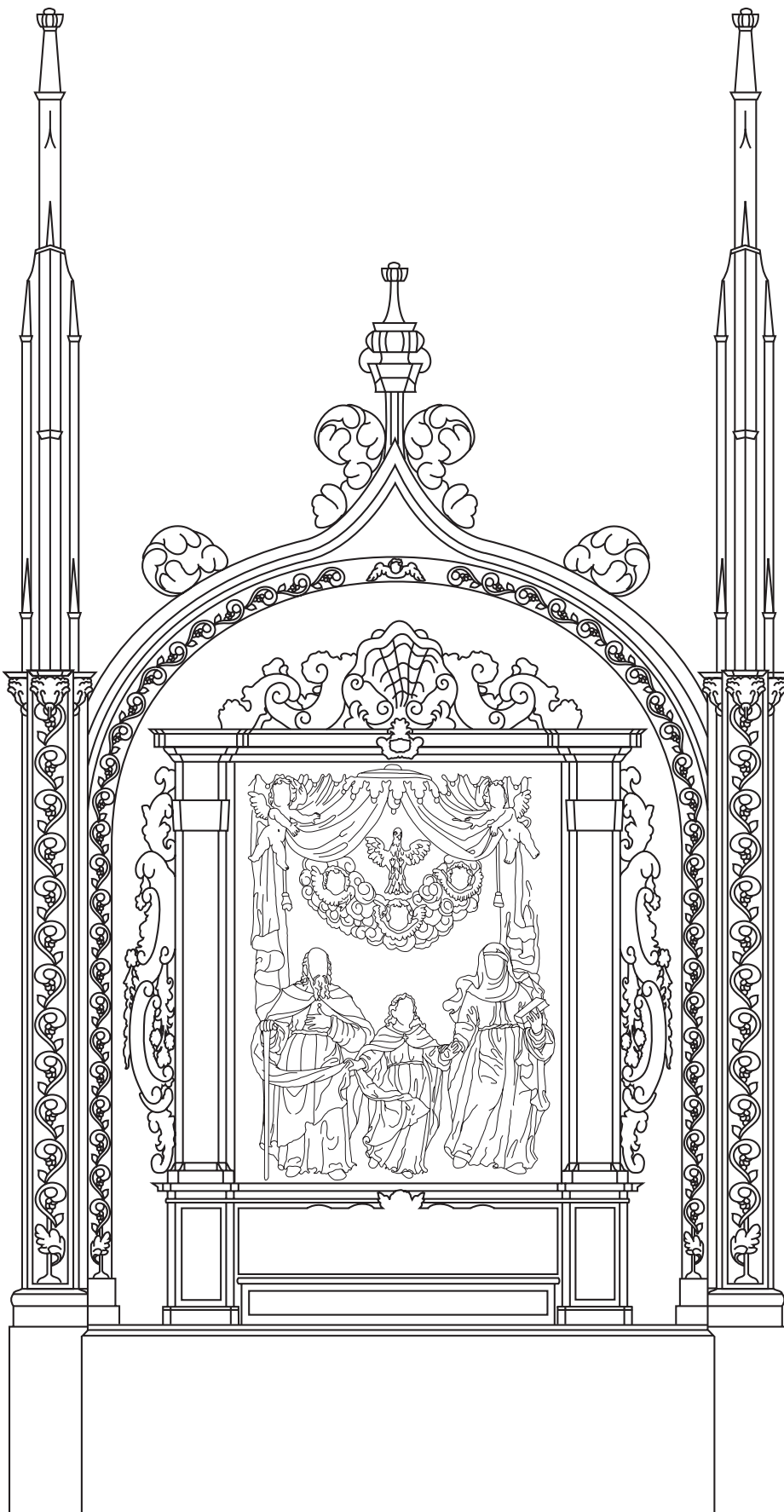


Croquis del retablo de san José.

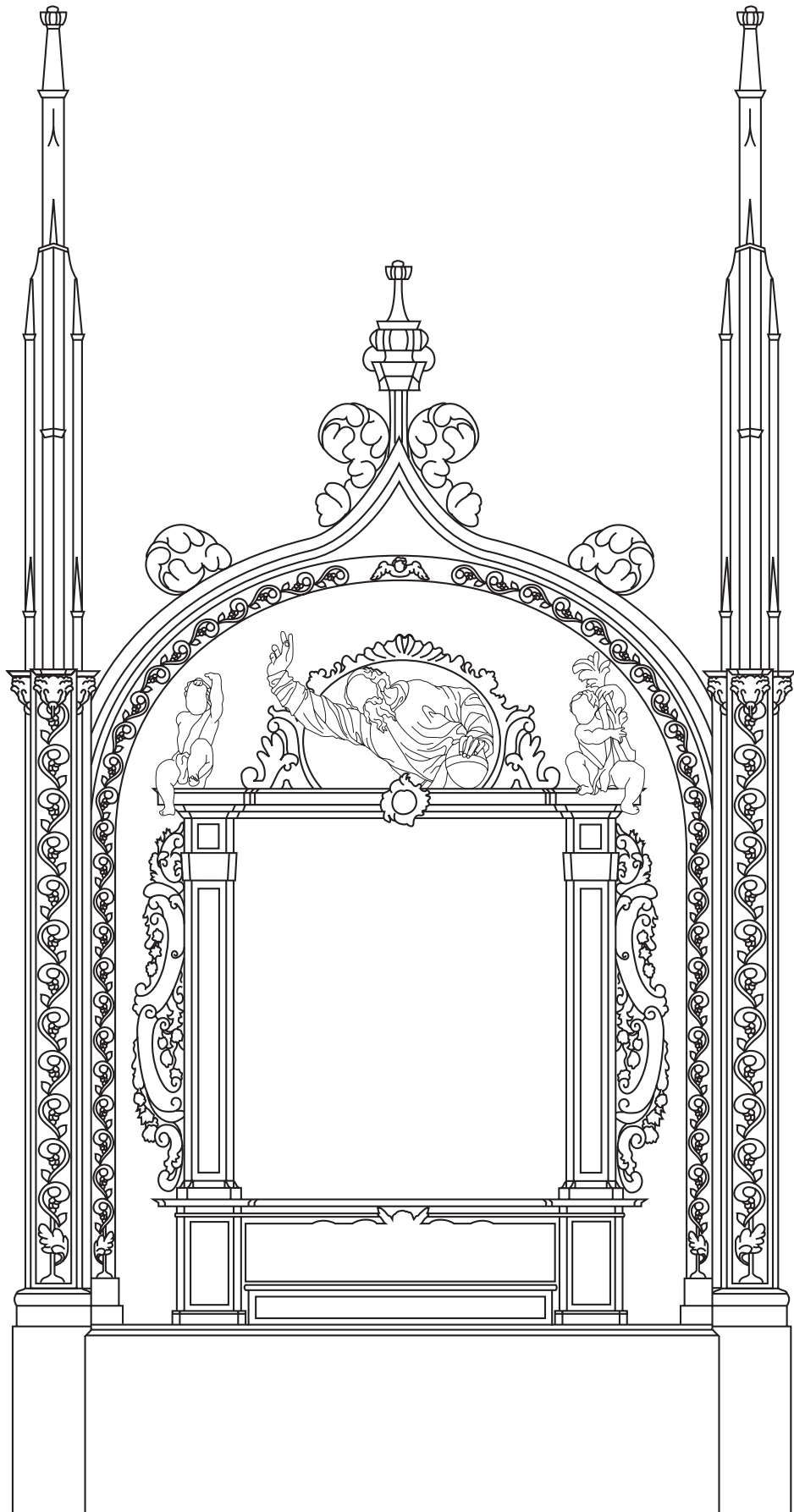
ático está formado por un fondo dorado, que se adapta al semicírculo del arco, y tres volutas dispuestas a peso sobre los entablamentos de las pilastras frontales y del mismo pabellón, cuya confluencia sirve de peana a la imagen de san Miguel. El conjunto goza de mucho relieve en el desplazamiento de las masas, que bien pudiera estar inspirado, *mutatis mutandis*, en el cercano de san Lorenzo en cuanto a la disposición de los elementos sustentantes. El resultado es un altar evocador en la mayor parte de sus componentes esenciales del aspecto concreto del de la Virgen de la ciudad del Ebro, adaptándolo a la idiosincrasia de la catedral salmantina.

El retablo de san José (1734-1746) está caracterizado por su gran planitud y la ausencia de masas, acentuada por el enmascaramiento de la imagen de bulto del santo en la hornacina que se adentra en la profundidad del muro. Solamente las gradas avanzan hacia el espectador, mientras el resto de la composición despliega un tablero en el que se disponen lienzos y adornos de talla que armonizan el conjunto. El modelo desarrolla el prototipo empleado con san Antonio de Padua, si bien en esta ocasión se hace uso de una hornacina real y completa, no fingida. Los conocidos costillares la enmarcan y se mezcla con la gloria plena de querubines que rodean la cavidad de la imagen. Las tonalidades conseguidas por el marmoleado de los materiales y el dorado de las tallas, incluso en todos los elementos del arcosolio, con pináculos y conopio incluidos, otorgan unidad formal a la pieza y la muestran como un ejemplo en el que la simbiosis entre ambos elementos a la hora de formar la unidad total se produce de modo ejemplar.

El pequeño altar dedicado a la Sacra Parentela de la Virgen (1746) ocupa uno de los arcosolios menores de la capilla del Pilar y, ciertamente, el arcosolio limita físicamente el espacio del retablo, es decir, sirve de marco a un pequeño mueble que se desarrolló en el fondo, pero no forma parte de él, como sí ocurre en el caso de la mayor parte del resto de ejemplares. Pareciera más que el arcosolio en verdad formara una pequeña capilla en cuyo interior se levantara el retablo. Una predela sirve de base al único cuerpo jalonado por pilastras en cuyo centro se ha situado el relieve, culminado con un pequeño pabellón que sirve de recurrido escenario para



Croquis del retablo de la Sacra Parentela.



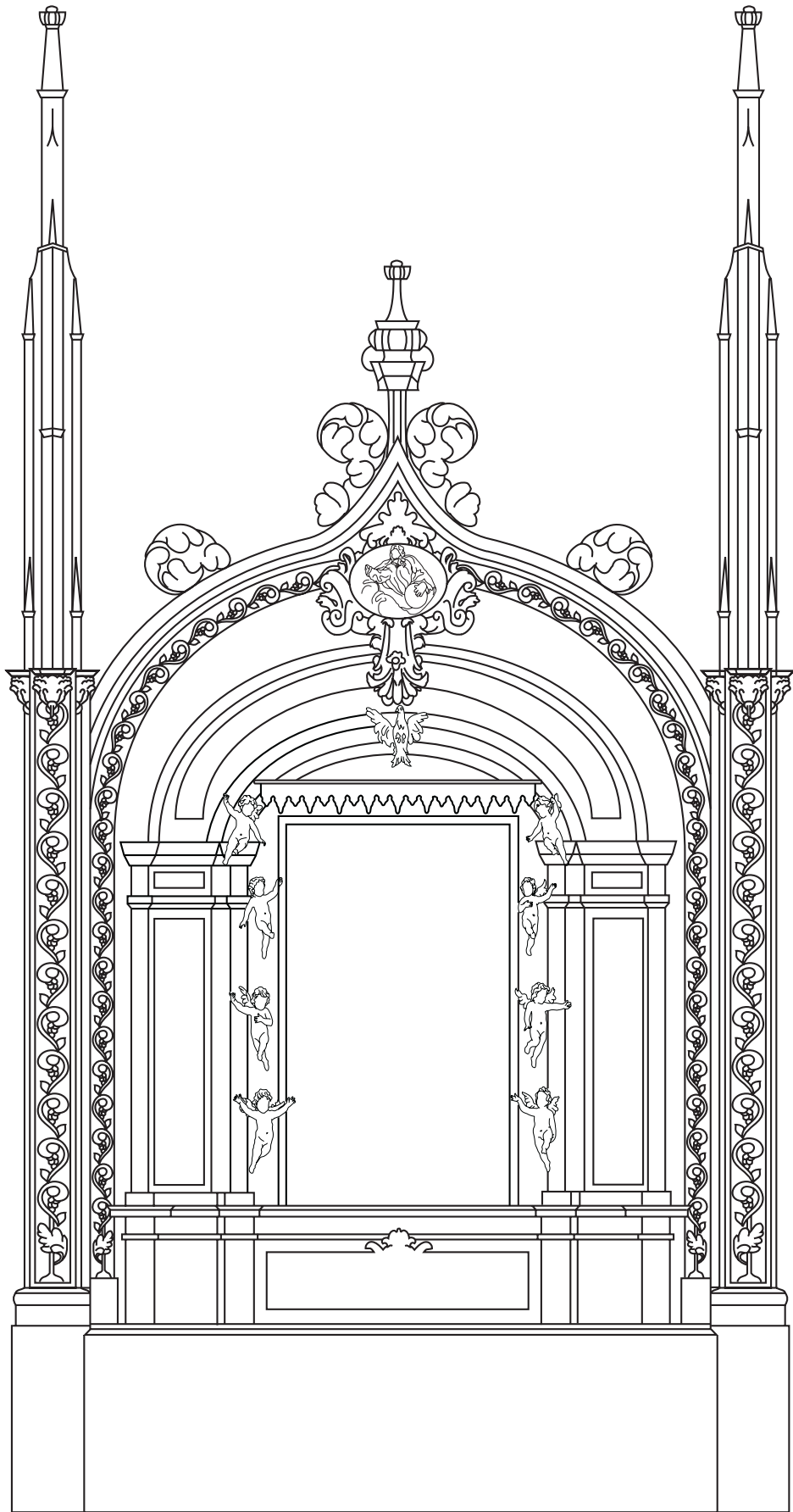
Croquis del retablo de san Jerónimo.

enmarcar la escena. Simples rocallas sirven de culmen y guardapolvo externo en un alarde decorativo.

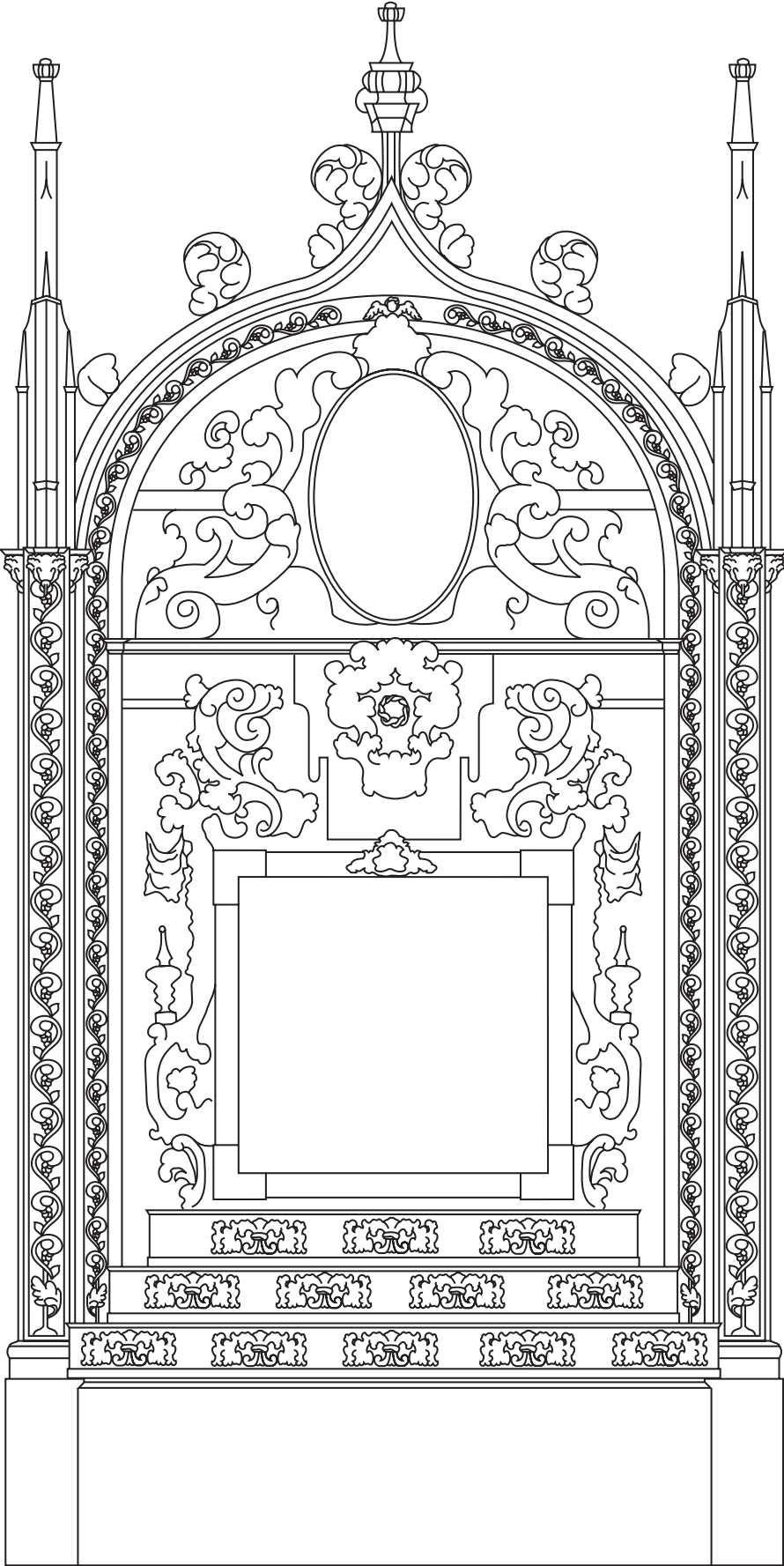
En 1749 se lleva a cabo el altar gemelo al anteriormente citado, dedicado a san Jerónimo. La talla del relieve en el que se representa al santo es de superior calidad, datada en el siglo XVI. El retablo copia en gran medida el de la Sacra Parentela, apartándose solo en la inclusión de un Padre Eterno en el ático y de dos hercúleos ángeles dispuestos a peso sobre las pilastras, en un alarde de introducir algún elemento con estilemas más cercanos al modo de hacer que dimana del relieve del santo penitente.

El último retablo de la capilla del Pilar pertenece a la Virgen de los Desamparados, patrona de Valencia. Se realizó en entre 1750 y 1775. Recupera de nuevo el arcosolio como un elemento imprescindible que forma parte del retablo. El lienzo, realizado para perpetuar la devoción popular, ocupa la única calle. El retablito juega con partes planas y zonas cóncavas, potenciadas por la talla de cardinas, ángeles y flores. Este pequeño juego enlaza perfectamente la obra pétreo de los elementos del arcosolio con el retablo y altar, conformando una unidad que tiene en su haber un ejemplo diferente de composición al de los retablos de fondos azulados de un mueble litúrgico en el que se integra un lienzo, originados en la capilla de san Antonio de Padua, más rico visualmente gracias al oro y las policromías que aparecen en él.

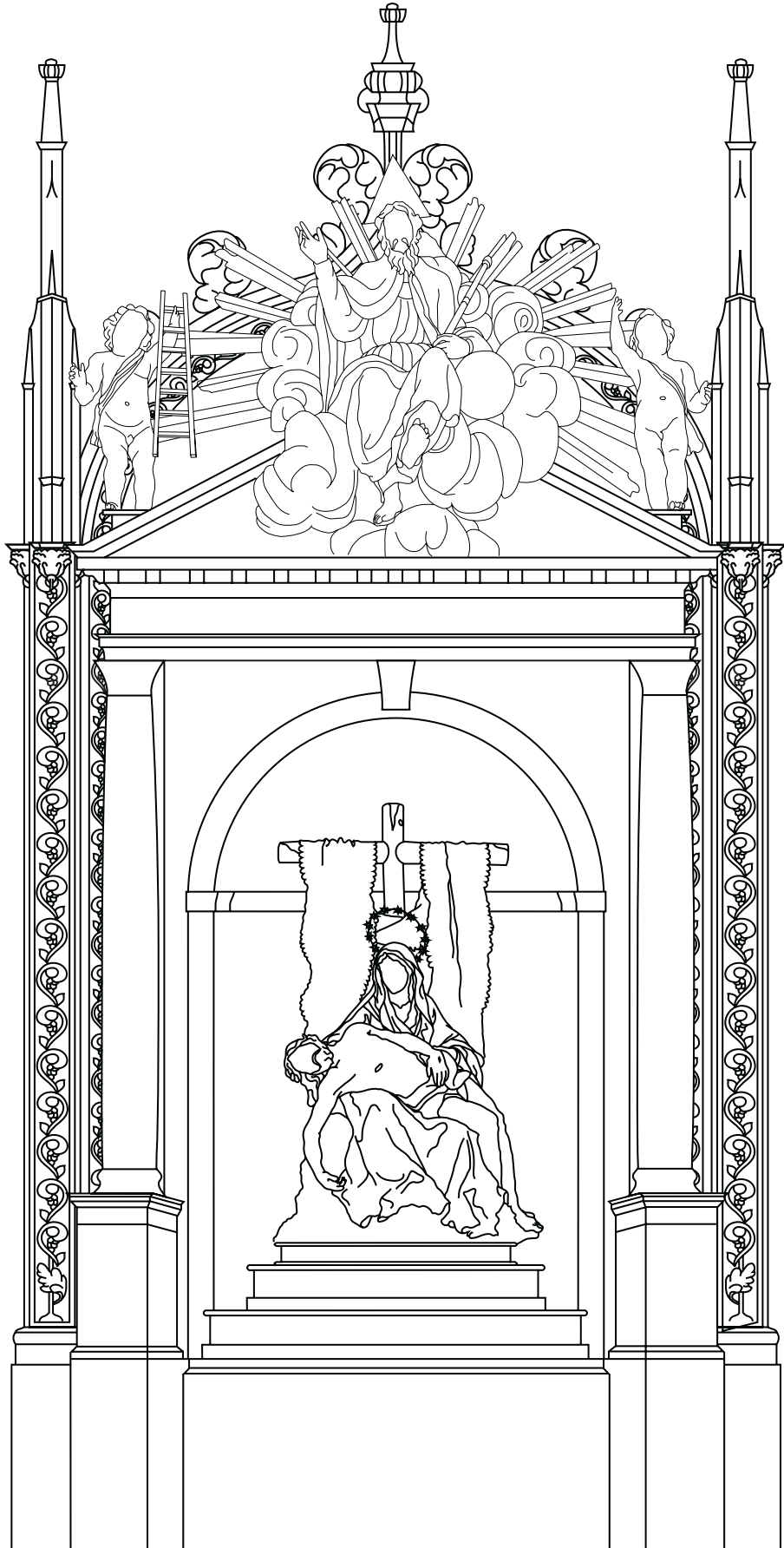
La tipología de retablo plano, animado únicamente por las tallas que incorpora a la superficie en la que se encastran los lienzos, se repite nuevamente en el caso de la capilla de Jesús Nazareno, realizado en torno a 1752. Consta, como en el caso de la capilla de San Clemente, de un único cuerpo precedido de gradaje y un ático, presididos ambos por el lienzo titular en el caso del piso principal y por el de santa María Magdalena en el ático. Hay que señalar el relieve en el que han sido trabajados los elementos ornamentales a los que estamos acostumbrados: follajes, espejos, telas, elementos ajarronados, rocallas y festones. Semejante talla evidencia que ha sido trabajada de modo independiente a la superficie a la que finalmente se adosó de una manera grosera. El resultado de la operación resulta un tanto tosco, más aún al haber sido policromado el fondo con una



Croquis del retablo de la Virgen de los Desamparados.



Croquis del retablo de Jesús Nazareno.

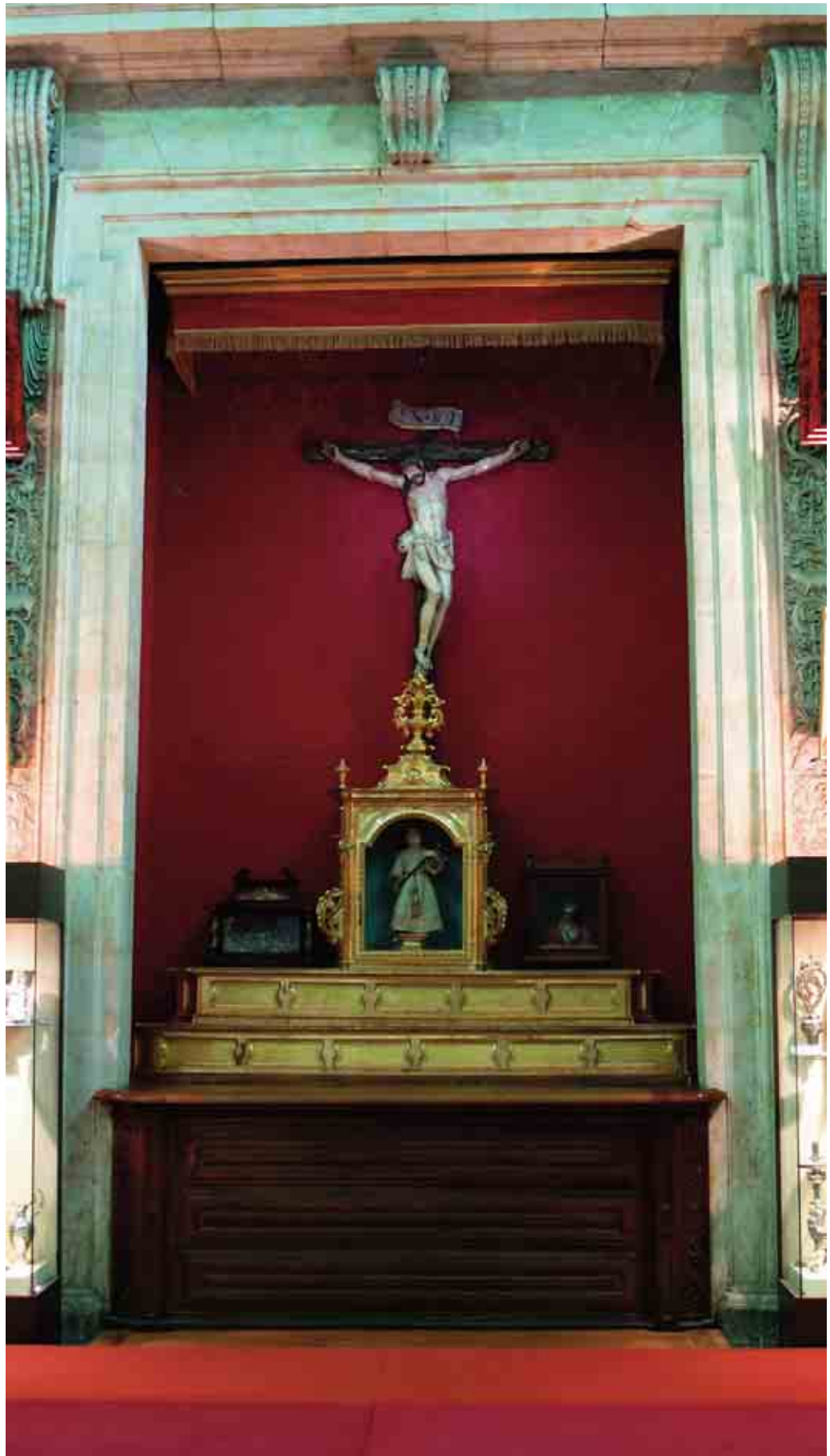


Croquis del retablo de la Virgen de los Dolores.

única tonalidad azulada. A su favor hemos de señalar el efecto de variedad que se consigue con la comparación entre la fórmula empleada en el ático, donde no se proveyó fondo alguno, y la desarrollada en el principal. Supone el penúltimo paso de la evolución y vigencia de esta tipología fundamentalmente económica y de mero marco de exposición de la obra pictórica.

El retablo de la Virgen de los Dolores es uno de los de mayor impacto visual de la seo. Comparte con el resto el hecho de haber sido necesario situarlo en el interior de un arcosolio, hecho expresamente para la ocasión, siguiendo los conocidos modelos del resto de la catedral. Como excepción se ha querido bordear el perímetro del arcosolio con un marmoleado, fórmula que lo resalta e integra en el conjunto. El uso de un lenguaje de mayor clasicismo, en el que la arquitectura toma de nuevo la voz predominante, unido al abandono del dorado y el uso de la técnica del marmoleado, lo sitúa como ejemplo del cambio que se está operando a lo que se ha denominado arquitectura de la ilustración. Es cierto que se construye con materiales procedentes del desaparecido tabernáculo de los Churriguera, pero todos los elementos se manipulan y en nada recuerdan la antigua estructura para la que fueron creados, ni siquiera las imágenes que se incorporan en el frontón. Una característica a señalar es el uso que se hace de la arquitectura oblicua en los plintos de las columnas. Sin duda, esta obra, realizada entre 1761 y 1763, por Juan de Sagarbinaga, hay que vincularla necesariamente con la estética de los muros perimetrales de la capilla mayor y del pequeño retablo pétreo que cobija la imagen de N^a S^a de los Perdones en el trascoro. La limpieza de los elementos arquitectónicos, el abandono de la talla menuda y del dorado en beneficio de una articulación nítida y un contraste polícromo de los tonos, constituyen un ejemplar en el que encontramos un maridaje perfecto entre los nuevos planteamientos plásticos y la praxis secular observada en la seo. De la misma manera, la imagen que se venera en su única hornacina supone el abandono de los postulados del barroco castizo y la inauguración de un tiempo nuevo en el que se vuelve la mirada hacia los ejemplos clasicistas.

El altar que se eleva en el testero de la sacristía de prevendados debía culminar en un primer momento el ciclo mariológico principiado



Altar del testero de la sacristía.

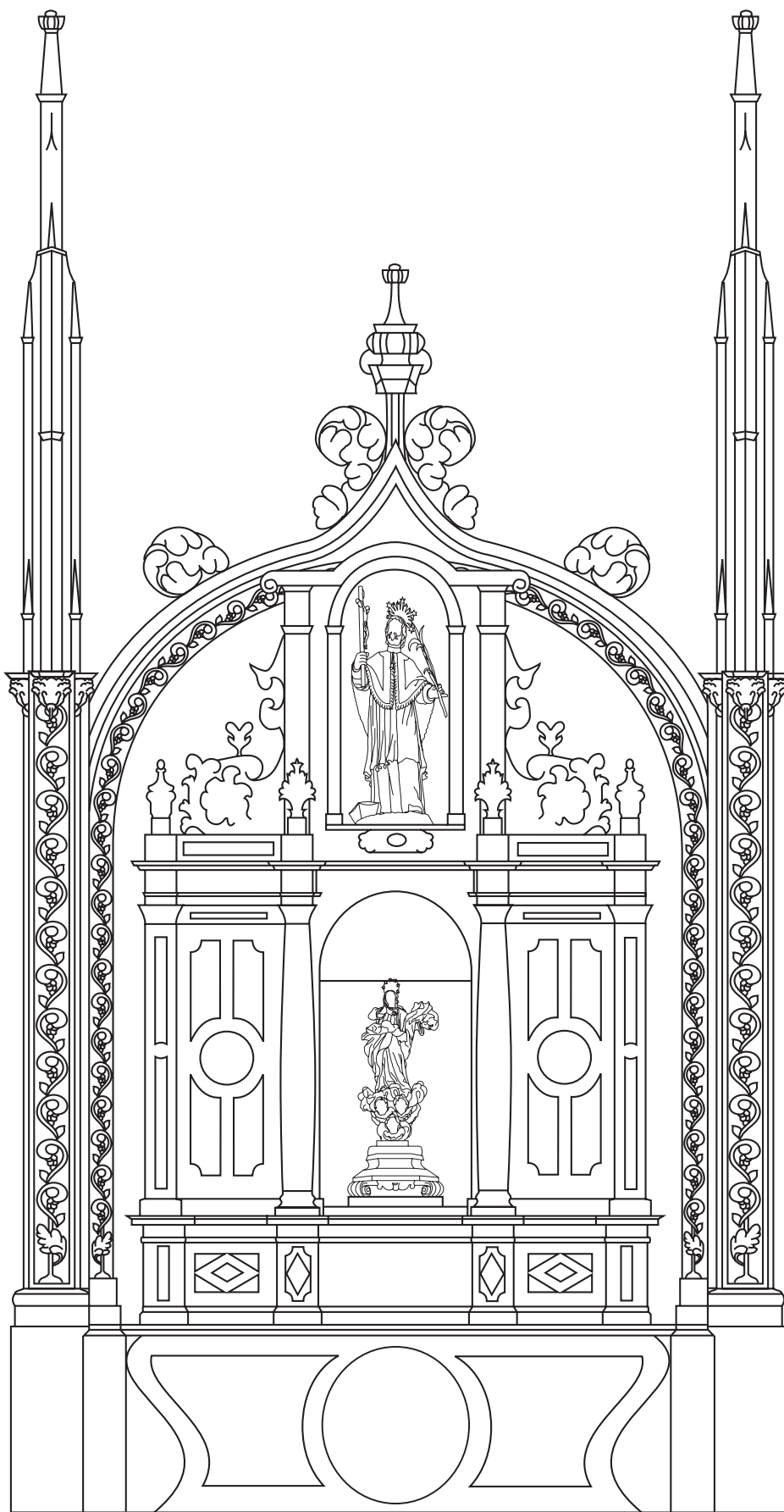
en la vecina sacristía de capellanes, ostentando un gran lienzo que cubriera todo el espacio del vano frontero. El dato es muy interesante, dado que nos está adelantando un tipo de retablo que se terminará llevando a cabo unas décadas más tarde en el altar de san Tirso y en el de la Virgen del Pilar. Como a veces sucede, los proyectos suelen ser tan ambiciosos que la economía del momento impide que se lleven a cabo y sean sustituidos por otras soluciones más económicas y temporales mientras se esperan tiempos mejores. Por ello en la sacristía nos encontramos actualmente con un altar (1762) configurado por un dosel que cubre todo el espacio, unas gradas en la parte inferior y diversos elementos que han sido reaprovechados para colocarlos en el lugar con una intención semántica profunda. No lo podemos considerar como un retablo al uso, sino como una solución transitoria, un ejemplo del empleo de las imágenes y la creación de altares con elementos simples, más propios de funciones efímeras que de altares perpetuados en el tiempo.

El retablo de san Nicolás de Bari supone el final de la evolución de una tipología de muebles litúrgicos. Conocemos que la imagen titular procede del tabernáculo de los Churriguera. Se lleva a cabo en 1765, a petición de un anónimo devoto. El planteamiento general conserva los elementos configuradores del citado prototipo, pero en esta ocasión delimitando una falsa hornacina mediante una leve depresión cóncava. La talla de los elementos ornamentales es muy abultada y se dispone directamente sobre el fondo azul, excepto en el ático como ocurre en la capilla del Nazareno. En las gradas y el ático se han encastrado sendas pinturas. Los bocetes y pináculos del arcosolio también han sido pintados con los colores blanco, azul y dorado para integrarlos en el conjunto. Ni la talla, dorado o policromía convencen para hacer del presente retablo una obra de referencia, a diferencia de su arquetipo, pasando sin pena ni gloria a conformar el último episodio de un económico modelo.

Las nuevas disposiciones reales emanadas de la orden de 1777 provocan que los nuevos retablos construidos en madera se enmascaren bajo capas de pintura que los asemejen a ricas y vistosas piedras (marmoleado). En 1783 se erige un pequeño altar en el muro de poniente de la capilla de san Nicolás, que intenta dar solución a un problema planteado



Croquis del retablo de san Nicolás de Bari.



Croquis del retablo de la Inmaculada y san Juan Nepomuceno.

por dos donantes diferentes aunando las dos pequeñas imágenes donadas en un único lugar. El lenguaje clasicista devuelve el protagonismo a la arquitectura de la máquina. Así, sobre la predela dividida en tres calles por los plintos de las columnas y pilastras se distribuyen adornos geométricos en los netos. El primer cuerpo está formado por columnas, de orden compuesto y fuste liso con fuerte éntasis, en la calle central y pilastras en los extremos. El correspondiente entablamento partido recorre con sus denticulos las tres calles. El ático es de calle única, a la que realiza la transición desde las tres del piso inferior por medio de dos aletones que la jalonan y remata en una cornisa muy volada que se curva en arco de medio punto en el centro, sobrepasando la curvatura del arcosolio. Este último se convierte en simple receptor de la obra, acogéndola y enmarcándola en su espacio, pero sin entablar diálogo alguno con ella.

En 1790 se presenta un nuevo proyecto para superar el estado provisional en el que se sumió la capilla mayor tras la construcción de los muros perimetrales, y adecuarla con semejante intervención a los postulados del momento. Se toma como modelo la iglesia de San Pedro del Vaticano, de la que se resaltan dos elementos: la cátedra de San Pedro y el Baldaquino, ambos de Bernini. La tentativa pretende desembarazar al presbiterio de todo recuerdo del antiguo tabernáculo de los Churriguera, cuyos últimos restos hasta ese momento estaban presentes y actuaban como altar mayor, y construir en el testero un altar con un relieve de la Asunción. Los estalos del coro se trasladarían a los tramos de la capilla, conformando una “u” invertida. Finalmente, en el tramo inmediato a la cúpula, se elevaría un tabernáculo de mármoles, estructura centralizada y dos altares adosados, uno al poniente y otro al oriente. Un apostolado inspirado en el romano de la basílica de San Juan de Letrán se distribuye alrededor de la máquina, la cual se concibió para servir de lugar de celebración de la eucaristía y reserva y exposición del Santísimo, cuya presencia misteriosa subraya la iconografía incorporada al adoptar disposiciones latréuticas. El proyecto fructificó en una valiosa maqueta, pero las dificultades económicas impidieron, una vez más, que se pudiera llevar a cabo.

Resulta paradigmático que la Academia de Bellas Artes de San Fernando en un primer movimiento (1790) propusiera el cambio del coro al

espacio de la capilla mayor, junto con la construcción del tabernáculo correspondiente -ya fuera en el medio del crucero, ya fuera en el tramo inmediata, entre este y la capilla mayor- y en 1958, la misma institución haya sido el baluarte que ha salvado la existencia e integridad de la obra de los Churriguera negándose al mismo. Como bien señala Belén M^a Castro,³² no se trata de una incongruencia en los postulados de las motivaciones, cuanto una consecuencia de lo que había sufrido el patrimonio español con las posturas de los teóricos de la Ilustración, que derivaron en la incompreensión, abominación y destrucción de lo criticado e incomprendido, particularmente de la expresión artística barroca, acrisolada en modo especial en el término, con connotaciones despectivas, de “lo churrigueresco”. La misma Comisión Central de Monumentos en su informe leído por Francisco Javier Sánchez Cantón y José Yárnoz en la sesión del 23 de junio de 1958, se expresa en estos términos:

Si en 1791 esta Real Academia formuló dictamen favorable para el traslado del coro, ha de tenerse en cuenta que eran aquellos años de máxima reacción antibarroca, en que se abominaba del churriguerismo, hoy admirable en sus obras magistrales, cual la del coro salmantino.³³

La propuesta académica para resolver el asunto de la estrechez de sitio que no dejaba apenas lugar para los fieles congregados consistió en proponer desmontar los muros perimetrales de la capilla mayor, para aumentar la visibilidad del altar aprovechando el espacio de los tramos que ocupaba la girola.³⁴ A día de hoy no podemos sino admirarnos de la solu-

³² Castro Fernández, Belén M^a, *Francisco Pons-Sorolla y Arnau, arquitecto-restaurador: sus intervenciones en Galicia (1945-1985)*, Universidad de Santiago de Compostela (Santiago de Compostela 2007), pp. 467-468.

³³ Sánchez Cantón, Francisco Javier – Yárnoz, José, “Traslado del coro de la Catedral Nueva de Salamanca al Altar Mayor” en *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 7 (1958), pp. 93-94. Versión digital gracias a la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2011.

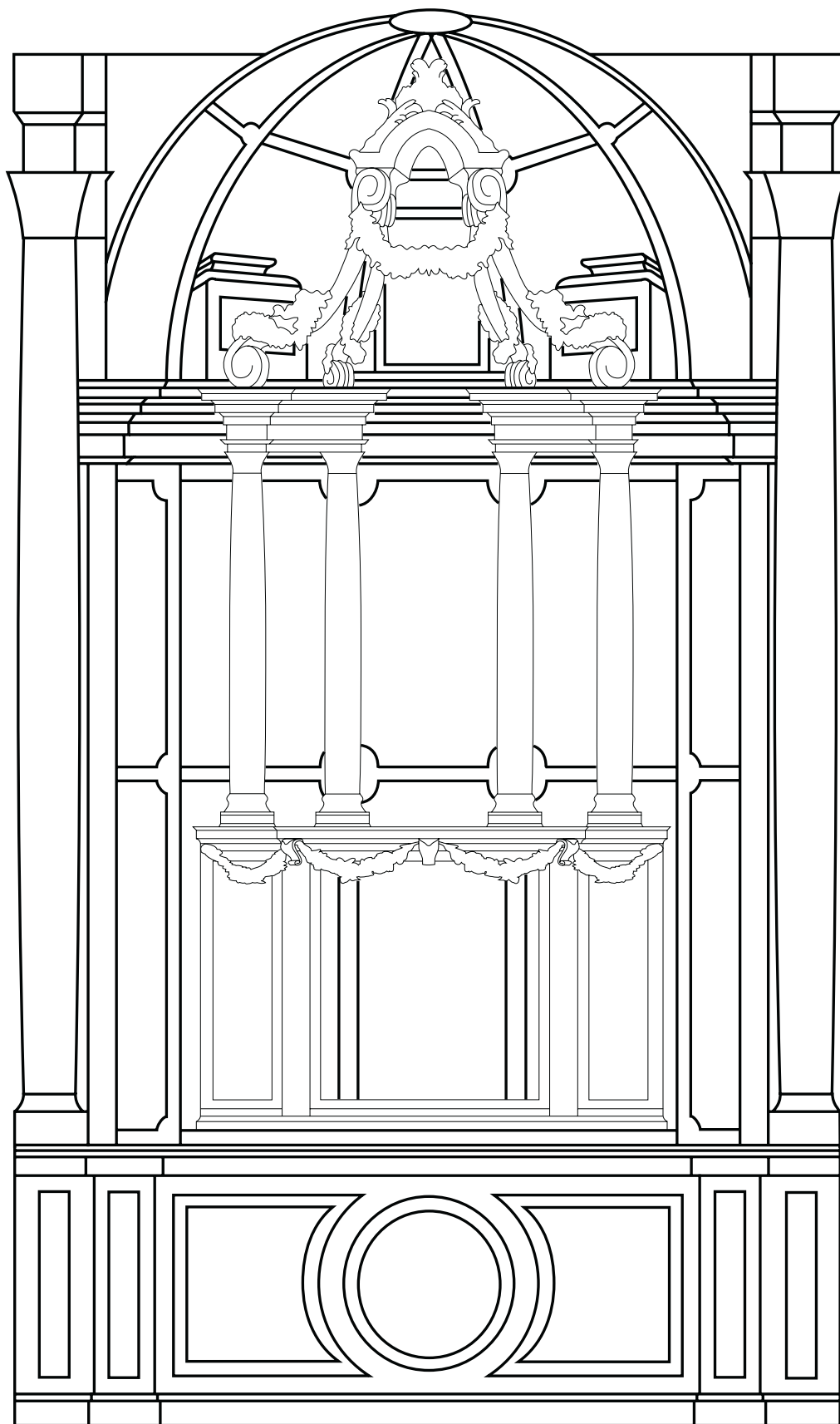
³⁴ *La capilla mayor carece de retablo y está cerrada a la girola por los tres grandes macizos de sillería ya citados: muros que, por estar simplemente adosados a los pilares centrales del ábside, podrían desmontarse con relativa facilidad si razones de índole constructiva no aconsejan su permanencia (no olvidemos el terremoto de Lisboa del 2 de noviembre de 1755, que dañó la catedral con la supresión del macizado); quedaría diáfana esa zona de la catedral y rodeada de amplio espacio para los fieles, y con perfecta visibilidad por el acortamiento de distancias. Y como las rejas actuales de la capilla mayor carecen de valor artístico, podría colocarse en torno suyo una barandilla de separación digna de la catedral. De este modo, la superficie de los dos tramos de*

ción, dado que en último término destruye una parte que considera con menor entidad artística, vertiendo el mismo fin que criticaba respecto de lo barroco en los muros levantados por Sagarvinaga. El proyecto, felizmente, no se llevó a término.³⁵

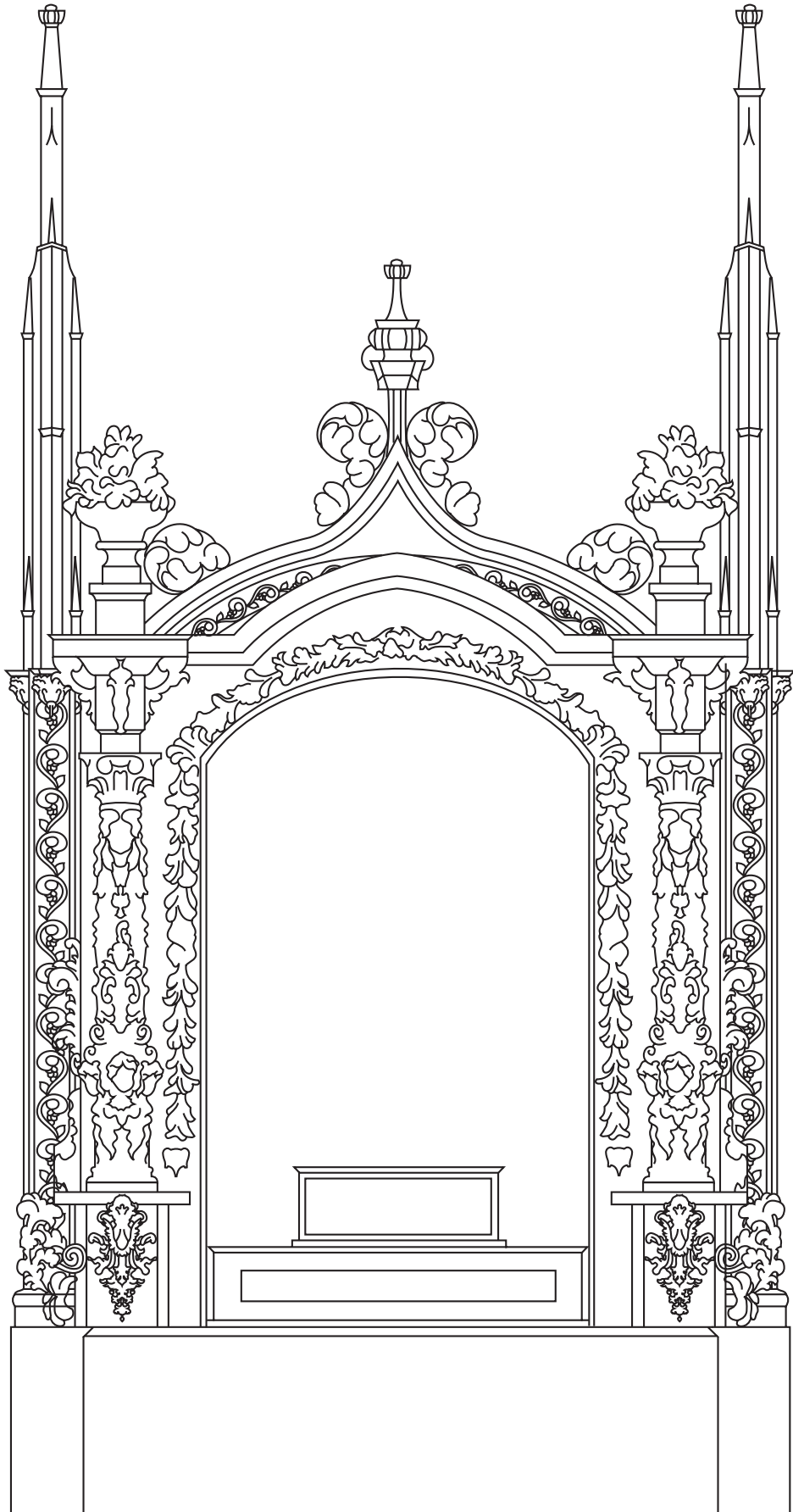
Herederero, en cierta manera, de la concepción centralizada de la obra anterior, nos encontramos con un singular trabajo llevado a cabo en 1800 en la estancia del relicario. Una reducida capilla que se abre en el testero de la sacristía de prebendados acoge la colección de reliquias de la catedral. Lo que ahora a nuestro discurso interesa es el planteamiento interior del espacio y del retablo que lo preside. Este último está configurado como un espacio de planta centralizada cuyos muros están repletos de pequeños edículos donde colocar los diferentes relicarios con su precioso contenido. En su centro se ha colocado una pequeña estructura que repite la planta y permite ostentar un crucificado cuya posición privilegiada le hace resaltar sobre todo el conjunto. Frente a este espacio real ha sido proyectado y dibujado otro ficticio en el que se eleva un tabernáculo eucarístico en medio de un área cupulada. El retablo recuerda soluciones que se han llevado a cabo en otras latitudes en el último tercio del siglo XVIII y que en Salamanca pervive hasta entrado el siglo XIX.

nave que se piensa ganar con el traslado del coro estaría más que compensada con la parte de la girola que se utilizase para tal fin. Id., p. 94.

³⁵ En 1782 incluso se solicitan vacantes de fábrica al Rey. En ella se puede observar la falta de altar mayor y las normas que desde la real disposición de 1777 existen respecto de los materiales que se han de emplear en ellos. *Por otra parte la catedr(a)l es de agintada y escelente Arquitecttura: ha sido alavada de los Primeros Maestros q(u)e an concurrido a reconocerla, por lo q(u)e combiene tenga su devida perfeccion. Las obras q(u)e citta d(o)n Ger(oni)mo Gar(ci)a de Quiñones en su Certificaz(i)on ser neccessarias, esttan a la vistta y principalm(en)te la falta de Alttar Maior y de otros correspond(i)ent)es a las capillas y archibo cuia oficina embebe un pinar de maderas resinosas por cuia calidad estta proxima a yncendiarse al menor descuido o tempestad y perderse lo mas esquisito y precioso de pap(ele)es y docum(ent)os que rigen y gbiernan d(e)r(ech)os propios, efecttos , fundac(ione)s y demas ramas de d(ic)ha Santta Ygl(esi)a Cathedral, la qual carece de oficina que pueda apropiarse p(ar)a la segura custtodia, y conservacion de sus ymport(ante)s pap(el)es y celebrada por los esttrangeros ynteligenes del gusto mas ynsttruido y fino y sera lasttimosa la faltta de su continuacio y finalizacion, respecto a que se deve regular su prospecto y fabrica yntterios y estterior por su prim(er)a clase y de las mas singulares y esquisittas de España. y si V. M. tubiese a vien condescender al Cav(il)do su r(ea)l permiso p(ar)a la ympettraz(io)n de nueva gracia de las vacantes seria del caso recordarle v(uest)ra real ord(e)n pa(ra) que los alttares se hagan de piedra o de estuco como estta mandado, encargando q(u)e esto se enttendiese no solo para el Maior, sino tambien p(ar)a los demas de la Ygl(esi)a q(u)e de nuebo devian erigirse...* Carta dirigida al Consejo Real (Salamanca 17 de agosto de 1782). ACSA Signatura provisional Lg 218 sección de los 300 legajos.



Croquis del retablo del relicario.



Croquis del retablo del Sagrado Corazón.

Finalmente, traemos a nuestro discurso una obra cuya configuración última escapa a los límites cronológicos de la tesis. Se trata del retablo que se erige al sagrado Corazón en 1888 en la capilla de la Virgen de la Cabeza. Los materiales que reutiliza proceden del tabernáculo de los Churriguera. Estos apenas han sido manipulados y únicamente se han repolicromado y adaptado al espacio al que nuevamente se destinaban. En este sentido véase el incorrecto ensamblaje del arco, visible de modo evidente y explícito. Constituye un ejemplo del reaprovechamiento de materiales almacenados en los depósitos de la catedral para lograr crear nuevos elementos a base de destellos de esplendores pasados.

Esbozo diacrónico de la escultura barroca en la Catedral

En el siglo XVI la catedral había experimentado el buen hacer de Juan de Juni, entre otros muchos escultores de procedencia centroeuropea que dejaron sus obras en el conjunto de la seo. A comienzos del siglo XVII, a pesar de la presencia en la ciudad de grandes maestros que trabajaban en la portada de la iglesia de San Esteban, como Juan Antonio Ceroni, detectamos en la escultura de la catedral una pervivencia del tipo de escultura pétreo, deudora de ciertos ejemplos que encontramos, pongamos por caso, en los paramentos de la capilla dorada, dominada por el material del que surge y no dueña del espacio en el que se eleva. Pareciera que los escultores que trabajan en la catedral siguieran apegados a morfologías del pasado, aunque la fuerte experiencia del Escorial dejó una huella rastreable en la arquitectura de la primitiva capilla del Cristo de las Batallas. Precisamente las imágenes de los santos que la coronaban (Jerónimo, Antón y Pablo ermitaño), y las de Lucía, Blas y Bartolomé, todas del entorno de 1607, comparten la materia habitual en la mayor parte de las imágenes expuestas al culto en el templo viejo y el claustro, siendo la piedra policromada la usada en ellas, un elemento indicador de durabilidad, eternidad y, por supuesto, ignífugo.

La influencia de Gregorio Fernández se dejará sentir a partir del segundo cuarto del siglo XVII y su presencia se prolongará hasta finalizar el tercer cuarto del mismo siglo. A través de Esteban de Rueda, criado a los pechos del escultor de Sarria, el influjo pucelano es tamizado por la



Cristo Salvador. Puerta de los Apóstoles. Juan Rodríguez.



Virgen del Carmen procedente del Convento de San Andrés.

experiencia de los grandes de la escuela de Toro, grupo que a pesar de acusar débitos fernandescos posee una personalidad propia. La obra de la Virgen de la Asunción, encargada por el cabildo para el altar mayor de la primera media iglesia (consagrada en 1560), junto con sus ángeles, son muestras excelentes de la mejor forma de hacer del maestro de Toro.

La llegada de la Inmaculada de Gregorio Fernández a la Vera Cruz, tras un primer intento de la cofradía por encargarle la hechura a Pedro Hernández siguiendo el modelo de la iglesia de San Francisco de Valladolid,³⁶ supuso un referente para la multiplicación de la citada iconografía entre la que hemos de situar la imagen de la catedral que se alza sobre el estalo episcopal del coro.

Los hermanos Antonio y Andrés de Paz condensarán en sus obras fuertes dependencias de Gregorio Fernández y de Esteban de Rueda. Ellos aportarán también su particular visión de la escultura. De Antonio de Paz se conservan en la catedral los yacentes de los hermanos Corrionero, las imágenes de los santos Gregorio Ostiense, Agustín de Hipona, Santiago Apóstol y Teresa de Jesús. Probablemente a las anteriores hay que sumar, como ya determinaron Martín González y Antonio Casaseca, la imagen de la Virgen del Carmen traída a la catedral desde el convento de San Andrés.

La hechura del Ecce Homo procedente de San Adrián se ha relacionado con el maestro Pedro Hernández, y recientemente con Bernardo Pérez de Robles. A pesar de los problemas que suponen la atribución más reciente, su factura se realiza en la primera mitad del siglo XVII. Es obra foránea a la catedral que recaló en ella cuando se desacraliza la iglesia parroquial.

Cabe señalar una pequeña y magnífica escultura del Niño Jesús que hemos atribuido a Juan de Mesa, recalada en Salamanca merced a la familia Corrionero. Supone una pequeña muestra de los intercambios artísticos habidos entre los diversos centros de producción gracias a las piezas de devoción particular.

³⁶ Cf. Morales Izquierdo, Francisco, *La ermita de la Vera Cruz de Salamanca*, Centro de Estudios Salmantinos (Salamanca 2007), pp. 152-153.

La segunda mitad del siglo XVII va a estar dominada en la seo por la figura de Juan Rodríguez, discípulo de Gregorio Fernández, que es llamado por la institución capitular al no encontrarse en la capital del Tormes otro escultor que se considerara mereciera la pena para desarrollar la escultura que faltaba en la portada occidental y en la Porta Coeli. Las composiciones fernandescas y sobre todo los convencionalismos de sus vestes serán los elementos que más llamen la atención al Cabildo, que los desea para la iconografía de sus pórticos. Los relieves del Nacimiento y de la Epifanía, las imágenes de los santos Pedro, Pablo, Miguel, la Inmaculada del parteluz, el Cristo Salvador de la Puerta de los Apóstoles y un largo etcétera constituyen la nómina de las imágenes que Rodríguez (en algún caso con la terminación de Juan Peti) deja realizadas en la catedral.

A finales del XVII y durante la práctica totalidad de la primera mitad del siglo XVIII irrumpirán los Churriguera con José de Larra Domínguez a la cabeza de un nutrido grupo de escultores que dominarán el panorama de la catedral. Entre estos destacan José Martínez de la Fuente, Alejandro Carnicero, Antonio Jacinto Carrera, Antonio Ferrer, Francisco de Tordesillas y Juan de Mógica (Moxica). Las imágenes de piedra que se repartirán por el cimborrio, portadas del crucero, y las de madera del coro y tabernáculo hay que atribuírselas a esta nutrida nómina de artífices. Como decimos, José de Larra es la personalidad que sobresale de todas, también en el número de obras que ha llegado a nuestros días, a las que hay que añadir las imágenes de san José y san Antonio de Padua. En 1746 conservamos un ejemplo de relieve de la Sacra Parentela esculpido por Antonio Ferrer, en el que los efectos cromáticos y la riqueza de los corlados y dorados disimulan los defectos compositivos, el amaneramiento excesivo de los personajes y los convencionalismos de representación (de los cuales únicamente logran escapar los rostros).

La llegada de la imagen de la Virgen de los Dolores de Luis Salvador Carmona en 1763 supondrá un verdadero cambio de los postulados castizos hispanos hacia un atemperamiento y un retorno de la mirada hacia los ejemplos clasicistas. En Salamanca, escultores como Lorenzo Díez seguían anclados en la tradición derivada de las experiencias churriguerecas, como se puede ver en los ángeles mancebos que realizara en 1762 para



Imagen de san José. José de Larra.

el presbiterio con dos columnas gigantes procedentes de los despojos del tabernáculo de 1733, en los cuales resuenan muy de cerca el san Miguel y los ángeles cerofentarios del primer retablo de la Virgen del Pilar en su nueva capilla de la seo, erigido en 1742.

El foco madrileño imperará a partir de este momento gracias a la Real Academia de Bellas Artes, cuya participación en el proyecto de la terminación de la capilla mayor eclosionará particularmente en la maqueta del tabernáculo que se lleva a cabo a partir de 1790.

Durante este siglo la catedral recibe diferentes donaciones testamentarias procedentes de oratorios particulares, entre las que destacan dos Niños Jesús de Nápoles. Existen, además, un número importante de imágenes descontextualizadas que provienen de conventos e iglesias desaparecidas y que en algún caso sorprenden por la calidad técnica y la autoría de las mismas, como el san José de la Roldana, o la imagen de santa Mónica emparentada con la santa Rita de la parroquia de San Julián y la misma santa del relicario de las Agustinas Recoletas.

Este sucinto recorrido muestra que en la Catedral de Salamanca se va a conformar un patrimonio escultórico de variada procedencia, con varios momentos fundamentales a tener en cuenta:

- El peso de la tradición de la escultura del siglo XVI.
- La influencia de la escuela de Toro.
- El prestigio de Gregorio Fernández.
- La explosión de los Churriguera y su estela.
- El peso de la Corte, íntimamente relacionado con el punto siguiente.
- La regularización de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- La importación directa o indirecta de piezas procedentes de otros focos durante los siglos del Barroco.



Imagen de la Virgen de Belén sin el Niño.

A manera de recapitulación

La falta de recursos económicos fluidos y constantes ha supuesto que la catedral se haya quedado con varios proyectos sin realizar, rebajando la categoría artística de los mismos y tomando soluciones de compromiso que intentaban esperar a mejores tiempos.³⁷ Uno no puede por menos que agradecer la falta de tales recursos, puesto que de haberse podido llevar a cabo probablemente hubiera supuesto el fin de conjuntos únicos, como el coro de los Churriguera con todos sus elementos. La abundancia económica ha de estar vinculada a una buena optimización de los recursos y a mentes abiertas que sean capaces de proyectar en el tiempo, que realicen intervenciones y apuestas de gran entidad de tal manera que no den como fruto los caprichos momentáneos de una mayoría o una élite que se consideraba “campeona de la ortodoxia”, cuanto de una concreción del modo de vivir, celebrar y sentir la fe del pueblo al que la catedral pertenece. En este sentido vienen a nuestra memoria las palabras que Vicente Blasco Ibáñez pone en boca de Gabriel Luna mientras contempla la fachada occidental de la catedral de Toledo:

La riqueza de la iglesia fue un mal para el arte. En un templo pobre se hubiese conservado la uniformidad de la fachada antigua. Pero cuando los arzobispos de Toledo tenían once millones de renta y otros tantos el cabildo, y no se sabía qué hacer del dinero, se iniciaban obras, se hacían reconstrucciones, y el arte decadente paría mamarrachos como la Cena.³⁸

Por tanto, la falta de recursos se ha convertido en una de las mejores bazas para la conservación del patrimonio sacro, y gracias a semejante necesidad se han evitado pérdidas que en las sucesivas puestas al día se hubieran producido.

Una de las mayores dificultades que hemos encontrado en gran parte de los tratados y manuales que versan sobre la escultura barroca, es

³⁷ Véase, por ejemplo, el estado actual de la capilla mayor, donde se ha reunido una dispar selección de elementos heterogéneos y se les ha intentado dar cierta unidad, pero pese al intento no se consigue eliminar la sensación de obra inacabada.

³⁸ Blasco Ibáñez, Vicente, *La catedral*, Plaza & Janés (Barcelona 1978), p. 3.

la de interesarse o por las descripciones formales de la obra, realizando consideraciones generales respecto de sus contenidos, o bien de tener como real objeto de conocimiento los productores y artistas de las obras y sus *telarañas* de relaciones. Semejantes estudios han sido necesarios, pero creemos que hoy día no se puede seguir progresando por dicha senda sin incurrir en un grave deterioro de la misma obra de arte. Nunca se ha de olvidar el origen y el fin para el que fue creada una pieza de arte sacro,³⁹ ámbito del que toma todo su sentido y contenido, como se expone en no pocas ocasiones en las que se han musealizado piezas y su descontextualización la conducen a una mera manifestación de formas pertenecientes a un momento histórico concreto. Nótese que ya no se trata de *efigies, hechuras o imágenes* cuanto de *piezas*.⁴⁰

Tampoco se ha de caer en el error de pronunciar juicios desde el hoy hacia el ayer, sino que se ha de intentar conocer y explicar la obra sagrada desde el horizonte de comprensión espiritual de su momento, a partir del cual irá sufriendo una evolución que enriquecerá su aspecto semántico. En este sentido extrapolamos desde el ámbito de la egiptología unas palabras que convienen también a nuestro discurso:

Sin embargo, a menudo se prescinde de dos factores: de la visión espiritual de los hombres de los tiempos antiguos y de la visión que el intérprete contemporáneo tiene el

³⁹ *El gran Arte es un splendor veritatis; por sí mismo no da certidumbres, pero es un anticipo, un precursor, un anunciador. Sólo el que tiene fe sabe leer en él perfectamente. Suscita una divina nostalgia, y parece anunciar una felicidad última. En el goce estético hay también una añoranza, un dolor que se transfigura cuando se conserva la esperanza de una restitución definitiva.* Plazaola Artola, Juan, *Razón y sentido del arte cristiano*, Universidad de Deusto (Bilbao 1998), p.12.

⁴⁰ Sirva como ilustración un escueto vistazo a la desigualdad de trato que depende de la diversidad de los autores respectivos en la ingente tarea que ha venido realizando Las Edades del Hombre. Un simple repaso de las fichas de los catálogos publicados de las exposiciones realizadas que sitúe la atención del lector más allá de las descripciones y la deposite en lo que realmente supone la obra de arte sacro en sus múltiples dimensiones descubrirá palmariamente los diferentes enfoques y profundizaciones dadas por los autores, quienes a través de su propias letras manifiestan, consciente o inconscientemente, la propia comprensión del arte sagrado y su vigencia a día de hoy, descubriéndose unos meramente *contadores o trovadores* de formas y medidas, incluso desde el mundo de la universidad, y otros *proclamadores del Evangelio hecho imagen, como consecuencia de la encarnación*. A este respecto son realmente iluminadoras las siguientes palabras de Christian Jacq: *Nada hay precisamente más alejado del templo que ese humanismo falsamente generoso que en realidad sólo persigue la satisfacción individual.* Jacq, Christian, *Poder y sabiduría en el antiguo Egipto*, Planeta (Barcelona 2001), p. 9.

deber de recrear. Como señala Jean Charon, no cabe duda de que el sistema del mundo establecido por la Edad Media es tan “válido” como el de Einstein; ambas teorías resultan falsas por igual en relación con lo absoluto, pero poseen coherencia interna y ofrecen, en diferentes aspectos, una dimensión viva del cosmos. El drama empieza cuando los defensores de un sistema deciden excluir a los demás y presentan su descubrimiento como verdad definitiva.⁴¹

Hemos querido en nuestro trabajo leer las imágenes a la luz de los acontecimientos de su tiempo, intentando extraer de tratados, sermones y sucesos históricos los contenidos de significación que van más allá de la misma obra y a la par en ella alcanzan una concreción epifánica singular. La efectiva carga de vida que portan se convierte en uno de sus mayores efectivos, que bien pueden ser de mayor alcance y rango que la misma concreción fáctica (artística) de la imagen sacra.

Con semejantes recursos nos hemos pertrechado en un intento de aproximación a la escultura barroca en la Catedral de Salamanca, trazando programas, en función de la fe de la que nacieron en origen, descubriendo imágenes y autorías, e interpretándolas en su correspondiente horizonte de comprensión. Por ello existen obras que se han abordado no solo desde sí mismas, sino en relación con otras, enriqueciendo considerablemente su significación. En algunos casos la honestidad profesional impide que podamos decir más de ellas de lo que afirmamos en las páginas y capítulos correspondientes, dejando oscuros varios asuntos que, quizás, un oportuno documento en el futuro pudiera iluminar.

⁴¹ Jacq, Christian, *Poder y sabiduría en el antiguo Egipto*, o.c., pp. 5-6. Junto a esta cita hemos de situar la siguiente: *La crítica de una época determinada debe de ser sumamente cauta para condenar como “profanas” las obras de otros tiempos, pues aquí entra en juego la cambiante sensibilidad del hombre. La imagen que hoy nos deja fríos ha podido ser emotiva en otra edad. Pero no hay duda de que, frecuentemente, ciertos artistas han tomado un asunto religioso para expresar una emoción profana y aun ilegítima y pecaminosa, o como simple motivo para un ejercicio formal, para una gimnasia estilística.* . Plazaola, Juan, *El arte sacro actual*, o.c., p. 24.



Las portadas occidental y del crucero de la Catedral Nueva

Sobre el carácter penitencial del pórtico de occidente de la Iglesia Nueva

En los primeros siglos de la iglesia se fue estableciendo un *ordo* de la penitencia en el que se distinguían dos géneros diferentes de pecadores que purgaban sus culpas: el penitente reo de pecado notorio y el penitente que por propia voluntad realizaba penitencia pública. Dése cuenta el lector de la gran diferencia que existe entre ambos, puesto que al primero le obliga la culpa de un pecado notorio, mas al segundo puede obligarle únicamente la propia voluntad, sin que hubiera precedido pecado que mereciera tal penitencia, pudiendo ser un camino de perfección ascética.

Dentro del primer grupo, que es el que conviene a nuestro discurso, la práctica eclesial consideraba cuatro grados diferentes que se manifestaban visualmente en maneras diversas y a su vez ocupaban un lugar determinado en la topografía templaria, antes de que pudieran ser reconciliados los penitentes: *plorantes*, *audientes*, *sucumbentes* y *consistentes*. Todos ellos son explicados sucintamente por la pluma de Bernardo Dorado, razón por la que cedemos a sus letras el protagonismo:

La primera clase se llamaba de los plorantes, porque estaban fuera de las puertas de la Iglesia por tiempo determinado, pidiendo a los fieles que en ella entraban rogasen a Dios por ellos; la segunda se llamaba de los audientes, porque de las puertas adentro oían los Sermones y cántico de los Divinos Oficios; a la tercera se llamaba de los sucumbentes, porque aunque todavía no eran admitidos a los Sacramentos hasta cumplir el plazo de la canónica penitencia, asistían a Misa, y Divinos Oficios: así consta de la disciplina Eclesiástica de aquellos tiempos, como nos lo aseguran los Concilios generales de aquella era.¹

El autor calla sus fuentes y trae la antigua práctica penitencial para explicar la presencia en la ciudad de Salamanca de una serie de penitentes denominados *emparedados*, que hacían penitencia pública por propia voluntad. Mas nosotros lo traemos para inteligir el carácter penitencial del pórtico occidental de la catedral. En primer lugar, ante el silencio de las obras de referencia, hemos encontrado la que consideramos el origen de lo explicado por el precitado autor en la *Summa Theologica* del Aquinate.²

¹ Dorado, Bernardo, *Compendio histórico de la ciudad de Salamanca, su antigüedad, la de su Santa Iglesia, su fundación y grandezas...* o.c., p.281.

² *Fuit olim in Ecclesia usus triplicis poenitentiae, scilicet privatae, solemniss, et publicae.*

Post Novatum severissima fuit Ecclesiae circa poenitentes disciplina in quatuor solemnes gradus, Fletum scilicet, Auditionem, Substrationem, et Consistentiam distincta.

Flentes habitu sordido induti, cilicio circa collum cooperti, cinere in capite deturpati, et per manuum impositionem ab Episcopo ad poenitentiam admissi, stabant in porticu extra Ecclesiam, sua peccata deflentes, et detestantes, et ingredientium preces implorantes.

Audientes stabant intra fores Ecclesiae in Propylaeo, ubi audiebant lectionem Scripturarum, et Sacras conciones, indeque exire cogebantur, antequam inchoaretur Missa catechumenorum.

Substrati stabant a foribus Ecclesiae usque ad Ambonem, seu Pulpitum, in quo legebatur Epistola, et Evangelium, et ibi prostrati, seu genuflexi variis poenis, et laboribus exercebantur, ita ut haec statio antonomastice vocaretur poenitentia.

Consistentes stabant ab Ambone usque ad Sanctuarium; non egrediebantur cum Catechumenis, sed precibus, et sacrificiis cum aliis fidelibus usque ad finem assistebant, sola Eucharistiae participatione privati.

De Aquino, Tomás, *Summa Theologica* III, q.28 a.1.

La práctica penitencial señalada se lleva a cabo, con mayor empeño, en los primeros siglos de Iglesia, encontrándose aún en uso -si bien en formas más relajadas- en diversas zonas, durante prácticamente la totalidad del periodo medieval. Es importante tener en cuenta que dicha práctica, por su rigor e incapacidad de poder ser repetida a lo largo de la vida, fue quedando fuera de uso.³ A esta razón se añade la conciencia y sentimiento que afloró especialmente en el ámbito monacal de que aún el mejor cristiano también era reo de pecado, aunque fuera en un grado diferente al grave, y precisaba ejercitar obras de penitencia a la par de la oración oportuna que impetraba el perdón divino.

Una nueva forma de práctica penitencial se extendía desde las iglesias célticas, *donde parece que la penitencia pública no existió jamás*,⁴ a través de los monjes irlandeses, y terminó propagándose por el continente, en la que la confesión se llevaba a cabo en secreto y tenía la virtud de poder ser repetida en el momento que fuera necesario. A lo largo del siglo XII se irá imponiendo poco a poco esta forma frente a la penitencia pública antigua.⁵

Sin embargo, a pesar de haber caído en desuso al término de la antigüedad, la penitencia pública fue restaurada en época carolingia para los pecados de mayor gravedad. Con ello, la imposición de la ceniza,⁶ la

³ Véase el tipo de vida que se le pedía al penitenciado hasta el siglo IV en Vogel, Cyrille, *Le pécheur et la pénitence dans l'église ancienne*, Cerf (París 1982), pp. 51-53. Cf. López Martínez, Nicolás, *El Sacramento de la Penitencia, La Unción de los enfermos*, Ediciones Aldecoa (Burgos 1989), pp.69-82. En España el III Concilio de Toledo (c. 589) reprueba la práctica penitencial privada para seguidamente señalar los cánones de la práctica de la penitencia pública. López Martínez Nicolás, o.c., p. 82; Bezler, Francis, o.c., pp. XXIV-XXV; Borobio, Dionisio, *El sacramento de la reconciliación penitencial*, Sígueme (Salamanca 2011²), p.126.

⁴ Martimort, A. G., *La Iglesia en oración*, Herder (Barcelona 1992), p. 674.

⁵ Para el estudio de la penitencia tarifada (fundamentalmente a través de los penitenciales de Vigila, Silos y Córdoba) en la experiencia de la iglesia hispana véase Bezler, Francis, *Les Pénitentiels Espagnols. Contribution à l'étude de la civilisation de l'Espagne chrétienne du haut Moyen Âge*, Aschendorff (Münster 1994). La novedad reside en la posibilidad de repetir el proceso penitencial, en corresponder a cada pecado concreto una pena específica y en hacer ministro ordinario del mismo no únicamente al obispo, sino también al presbítero. Cf. Borobio, Dionisio, *El sacramento...* o.c., pp.127-128

⁶ *La liturgia solemne de la expulsión y de la reconciliación de los penitentes, que se hallaba en uso ya en el siglo X en Renania, se reprodujo casi tal cual en el Pontifical romano de fines del XV y se mantuvo hasta hoy; sin embargo, no parece que consiguiera nunca implantarse en la práctica romana; en cambio, en el siglo XI la Iglesia romana aceptó la bendición e imposición de la ceniza no sólo para los penitentes sino para toda la comunidad cristiana. Y en los últimos siglos de la edad media la imposición de la ceniza se convirtió al inicio de la cuaresma en un sacramental del dolor de los pecados. Pocos sacramentales influyeron tanto en el alma popular, y el nombre de "miércoles de ceniza" pasó al uso litúrgico y a todas las lenguas occidentales.* Id., p.677.

bendición del cilicio y la expulsión de la Iglesia en el comienzo de la Cuaresma, tornó el antiguo gesto de la imposición de las manos, amparándose en la interpretación de Gn 3,23, donde Dios echa fuera del paraíso a los primeros padres tras el pecado. De la misma manera que la poderosa mano del Creador expulsa al hombre del jardín del Edén, el penitente es extrañado de la comunidad cristiana (excomulgado) hasta que se haya cumplido el ejercicio correspondiente de la penitencia. El penitenciado público no podrá entrar en el templo durante la cuaresma. La asamblea orará durante todo el espacio de tiempo por ellos, tanto recitando los salmos penitenciales como recitando oraciones concretas. Será en la reconciliación del Jueves Santo cuando el obispo introducirá de nuevo en la Iglesia a los penitentes, usando del gesto elocuente de tomarlos de la propia mano.

Conservamos, por tanto, un sistema penitencial bipartito que desde el siglo V al siglo XIII va a conjugar tanto la penitencia privada (tarifada) como la pública, dependiendo del tipo de pecados a los que el arrepentido haga frente, si son graves y privados se resolverá con la primera y si son graves y públicos, se hará con la segunda.

El IV Concilio de Letrán en 1215 fusionó la práctica de la confesión a la comunión pascual. Así, todo fiel cristiano, *después de que hubiere llegado a los años de discreción, debería confesar él solo por lo menos una vez al año todos sus pecados al propio sacerdote, y procure cumplir según sus fuerzas la penitencia que le impusiere, recibiendo reverentemente, por lo menos en Pascua, el sacramento de la Eucaristía.*⁷

Obsérvese que el modo de confesar es auricular y privado, no diciéndose ya nada de la penitencia pública. Lo que sí que es público es la consecuencia de aquellos que no cumplieran aquello que el Concilio mandara: *de lo contrario, durante la vida, ha de prohibírsele el acceso a la Iglesia y, al morir, privársele de cristiana sepultura.*⁸

A partir del siglo XIII la fórmula sacramental privada, en secreto y con la intervención del *poder de las llaves*⁹ a través de las palabras del sacerdote *Ego te absolvo*, fue la opción tomada por la Iglesia en el Concilio

⁷ Dz 437.

⁸ Id.

⁹ Cf. Mt 16,19.

de Florencia¹⁰ y sancionada de nuevo en el Concilio de Trento.¹¹ Sin embargo hasta el decreto tridentino, convivieron tres tipos oficiales de penitencia:

1- La penitencia “pública solemne” es la que impone el obispo por pecados gravísimos escandalosos (por ejemplo, homicidio, sacrilegio, incesto...) cometidos por laicos (no por clérigos) y que, en continuidad con la penitencia “canónica”, solo se puede celebrar una vez y se extiende a todo el tiempo de cuaresma.

2- La penitencia “pública no solemne” o “peregrinación penitencial” se impone por pecados públicos no escandalosos cometidos por laicos y por pecados escandalosos cometidos por clérigos mayores (diáconos, presbíteros, obispos). Puede imponerla el sacerdote y es reiterable.

3- La penitencia “privada”, que se hace sobre todo por los pecados ocultos, es reiterable y se realiza en privado ante el sacerdote, tal como se había configurado en el siglo XIII.¹²

A la luz de lo expuesto, podemos afirmar que en la iglesia salmantina pudieron llevarse a cabo los ritos penitenciales de tipo público hasta el siglo XVI, de los que, desgraciadamente no nos han quedado sino vestigios residuales tanto documentales como plásticos. En cuanto a los primeros, en el *Missale Secundum morem almae ecclesiae Salmanticensis* de 1563, que terminó de estar en vigor -según figura en nota manuscrita en la última hoja del misal- en 1597, se recoge una *Missa pro peccatis* en

¹⁰ Cf. Dz 699.

¹¹ Cf. Dz 896. Cf. Borobio, Dionisio, *El sacramento... o.c.*, pp. 131-138.

¹² Id. pp. 136-137.

¹³ Oración tras el Gloria: *Exaudi quaesumus domine supplicum preces et confitentium tibi parce peccatis: ut pariter nobis indulgentiam tribuas benignus et pacem.*

Tractus: *Domine non secundum peccata nostra facias nobis: neque secundum iniquitates nostras retribuas nobis.*

V./ *Domine ne memineris iniquitatum nostrarum antiquarum: cito anticipent nos misericordiae tuae: quia pauperes facti sumus nimis.*

V./ *Adiuvans nos Deus salutaris noster: et propter gloriam nominis tui domine libera nos: et propitius esto peccatis nostris nomen tuum.*

Oración de la poscomunión: *Praesta nobis aeternae salvator: ut percipientes hoc munere veniam peccatorum: deinceps peccata vitemus.*

la que se ruega a Dios por el perdón de la ofensa.¹³ Con la *Missae pro petitione lachrymarum* se explicita lo que la escolástica desarrolló largamente: la necesidad de la presencia de la contrición por medio de la cual el pecador reconozca el propio pecado, se duela del mismo, haga propósito de enmienda, así lo confiese al ministro y cumpla la penitencia. Es cierto que el arrepentimiento sincero no tiene por qué ir acompañado por el don de las lágrimas, pero en la Iglesia de todos los tiempos se ha entendido como una exteriorización de la nobleza del dolor de los pecados y del mismo arrepentimiento.¹⁴ No extraña, por tanto, que se suplique a Dios la conversión del corazón a través de la bella analogía de la siguiente oración:

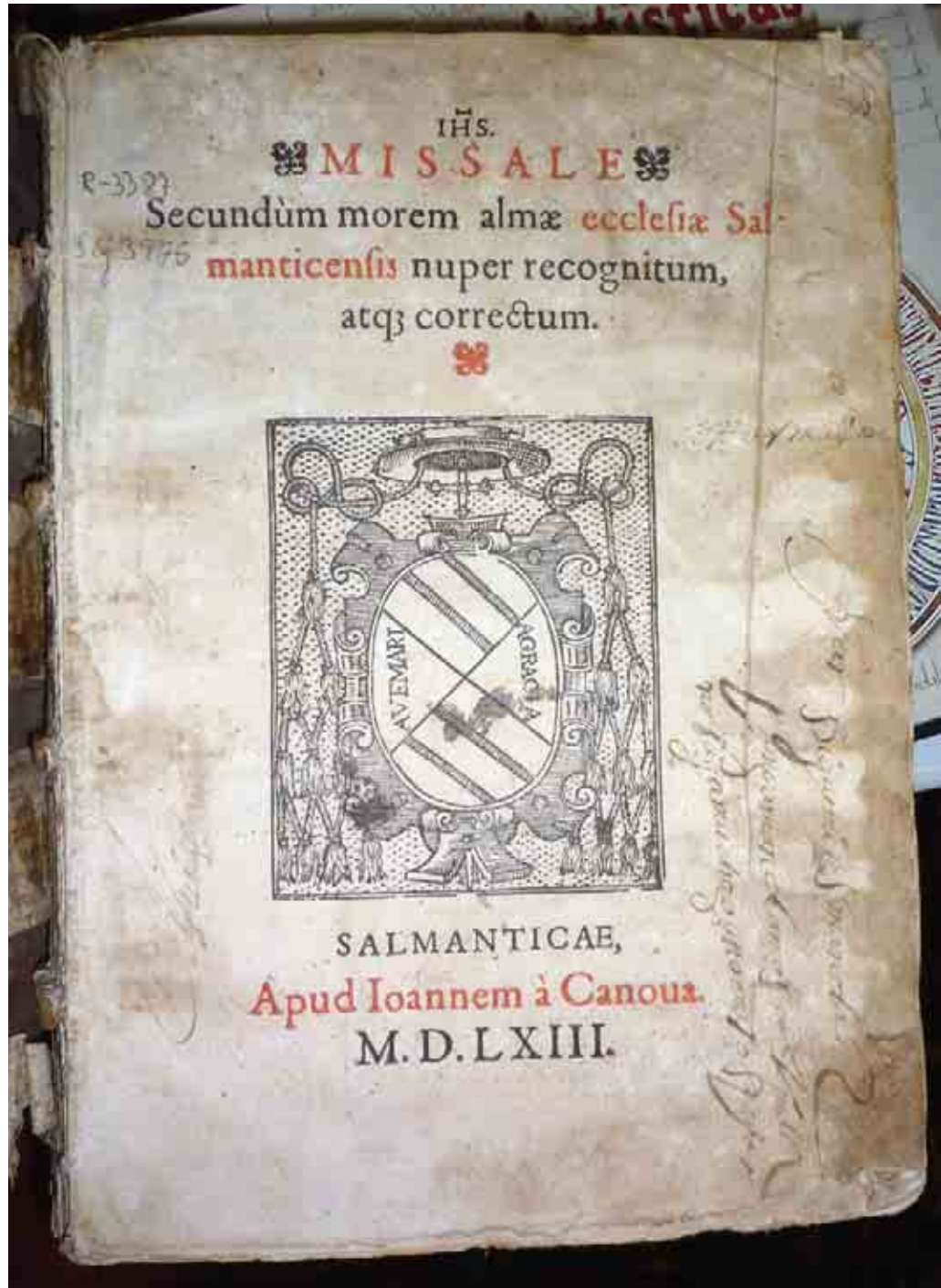
*Omnipotens sempiternus Deus qui sitienti populo fontem viventis aquae petra produxisti: educ de cordis nostri duritia: compunctionis lachrymas: ut peccata nostra plangere valeamus: remissinamque; peccatorum nostrorum te miserante mereamur accipere.*¹⁵

Con semejantes oraciones, la Iglesia salmantina tenía presente al pecador y, a través de la súplica confiada, realizaba lo que estaba de su mano -lo único que la comunidad podía hacer en lugar del pecador- que era pedir por su conversión y que así pudiera culminar el proceso peni-

Missale secundum morem almae ecclesiae Salmanticensis, Apud Ioannem a Canova (Salamanca 1563), p.122. ACSA Bt. 3387.

¹⁴ Dice así un catedrático de prima de la Universidad de Salamanca: *La penitencia que es virtud, es aborrescimiento del pecado, y un dolor de aver offendido a Dios, con proposito de nunca más offenderle. La qual definición, sumo en breves palabras san Ambrosio diziendo: La penitencia consiste en llorar los peccados passados, y en no tornar a cometer los venideros.* De Medina, Bartolome, *Instrucción de como se ha de administrar el Sacramento de la penitencia*, Casa de Joan Iñiguez de Lequerica (Alcalá 1589), p.2v. Es preciso tener presente, para no llevarse a engaño, que también existe la verdadera contrición sin la exteriorización de las lágrimas: *De donde para la verdadera contrición no es necessario el dolor sensitivo, ni alguna exterior demonstracion, como son las lagrimas, sollozos, etc que (como es dicho) basta el dolor racional, y apreciativo de la razon, y voluntad, nacido de dicha displicencia del pecado, que essotro no está en nuestra mano: y assi no debe nadie hazer escrupulo de que llora por la muerte de sus padres, hijos, etc y no lo haze por sus peccados, lo qual sucede de ordinario.* Galindo, Pedro, *Primera parte del directorio de penitentes y practica de una buena y prudente confession*, Juana de Chaves e Isidoro Cavallero (Madrid 1682), p. 336.

¹⁵ Oración *Pro petitione lachrymarum* en *Missale secundum morem almae ecclesiae Salmanticensis*, o.c., p.123v. ACSA Bt. 3387.



Misal salmanticense



Santa María de los Perdonés. Trascoro de la Catedral Nueva.

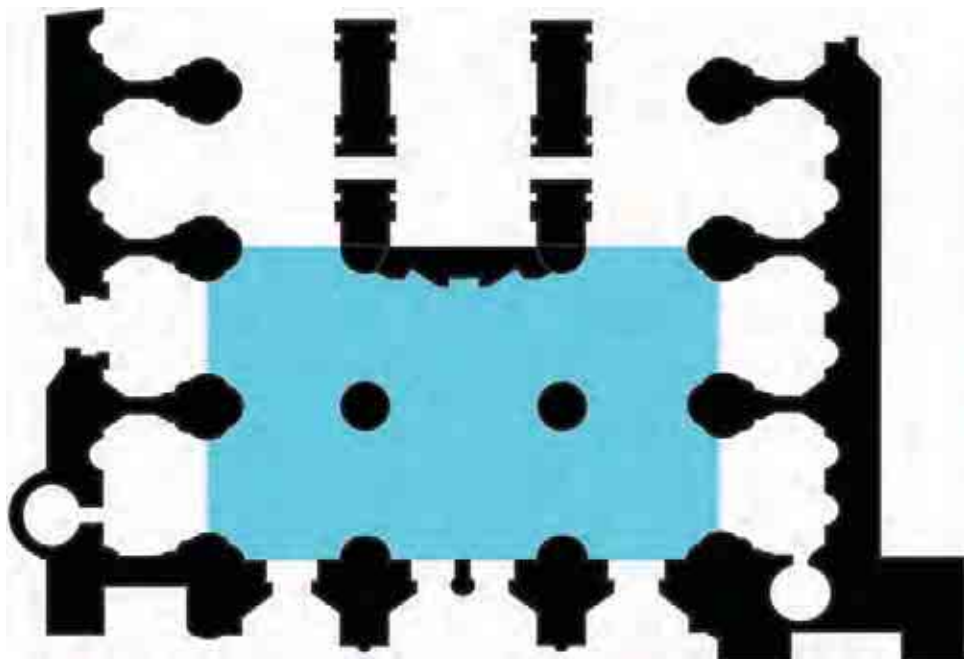
tencial, a fin de ser finalmente reconciliado. Que hubiera confesión individual no nos plantea problema alguno, pero sí el hecho de que existiera en perfecta convivencia la práctica de la penitencia pública, por la simple razón de buscar la ubicación en el interior del templo del espacio en el que se llevara a cabo la misma.

Antes de proceder a resolver la cuestión, traigamos a nuestro discurso el vestigio testimonial que nos queda, en este caso en el ámbito de la plástica. En el trascoro de la Catedral Nueva, hoy día se puede observar una imagen pétreo de la Virgen con el Niño ocupando la hornacina central. La historiografía tradicional se había referido al ella con la advocación de *N^a S^a de Loreto*, mas como ya mostramos en nuestro trabajo de grado,¹⁶ semejante nomenclatura no tiene el más mínimo apoyo en una hechura que, lejos de reproducir la conocida iconografía lauretana, se aparta de ella y se reduce a la representación clásica de Santa María, de pie, con el Niño en el regazo. Los documentos se refieren a ella como *Nuestra Señora de los perdones*. Al testimonio documental hay que añadir la venera de la hornacina, único resto del antiguo altar del que formaba parte. En las enjutas del arco de la antedicha pieza aparecen dos ángeles con filacterias en las manos, en las que se puede leer *Mater gratiae*, *Mater misericordi(a)e*. El contenido semántico de las inscripciones con las imprecaciones marianas bajo los títulos de la gracia y la misericordia abundan en el carácter penitencial del que había sido revestida la imagen, merced a las ceremonias de expiación y reconciliación penitenciales que ante su altar y el espacio adyacente del pórtico occidental se llevaban a cabo.

Por tanto, al tener en cuenta lo dicho hasta el presente momento, se deduce en primer lugar, que la imagen de N^a S^a de los Perdones ha terminado ocupando en la catedral nueva en 1762,¹⁷ el mismo lugar que en su día ocupó en la catedral vieja, esto es, el altar central del trascoro. Ha día de hoy aún desconocemos cómo era el coro que se elevó en la nave central de la iglesia antigua, perdiéndose en el traslado que sufre al ser

¹⁶ Casas Hernández, Mariano, *Un proyecto de los Churriguera... o.c.*, pp. 269-271.290; Ver cita de lo anterior en Azofra, Eduardo, *La obra del arquitecto Juan de Sagarbinaga en la ciudad de Salamanca*, Centro de Estudios Salmantinos (Salamanca 2010), p.86

¹⁷ Cf. ACSA AC 54b ff. 74v-75.



Área comprendida entre el trascoro y la portada principal de la iglesia.



Vista de la caja del coro, con el altar de Nª Sª de los Perdones en primer término.



Imagen de N^a S^a de los Perdones.

montado en el espacio oportuno en la zona de la iglesia nueva que se consagra en 1560, al término de la primera etapa de las obras, cuando la nave del templo alcanza la altura del crucero.¹⁸

Probablemente, el recuerdo vivo de la anterior ubicación de la imagen, a través de las inscripciones perdurara de algún modo en la mentalidad capitular. Aún se conserva en la capilla de Santa Teresa y Santiago un pilar de piedra con la siguiente leyenda grabada en el frente que da al interior de la capilla: *De Nuestra Señora d(e) la antigua 1611 a(ño)s*. Quizás sea necesario considerar que sobre dicho pilar pudo haberse colocado durante un tiempo a N^a S^a de los Perdones, antes de su traslado final de 1762. Con posterioridad, se perdió la referencia inicial, rebautizándose la imagen en el siglo XIX y XX como N^a S^a de la Estrella y N^a S^a de Loreto, anécdotas que no dejan de ser significativas a la hora de visibilizar la pérdida de la praxis penitencial primitiva, lo cual repercutió también en los cambios de la advocación de la misma imagen que de otra manera, de haber persistido aquella, no se hubieran dado.

El *Pórtico del perdón* es así mencionado en las numerosas referencias que en los estatutos capitulares se recogen cuando tratan las cuestiones relacionadas con el culto divino. No cabe duda de que el pórtico occidental del edificio de la catedral vieja hubiera conservado el nombre desde la práctica litúrgica habitual que en esta parte de la construcción de los templos se desarrollaba.

Ya fuera lugar de salida o de llegada de las procesiones y rogativas, el Pórtico del perdón conservó durante siglos la denominación, incluso tras la construcción del templo nuevo y el abandono paulatino de la práctica de la penitencia pública frente al apogeo e implantación de la confesión auricular.

Conviene señalar varias peculiaridades del ritual litúrgico del cabildo que ayudan a interpretar tanto los lugares actuales, como a recuperar otros del entorno que no han conseguido llegar a día de hoy o que, habiendo sido solapados por usos posteriores, han caído en el olvido, así como también, a determinar sus sentidos originales.

¹⁸ Cf. Chueca Goitia, Fernando, *La catedral nueva de Salamanca, historia documental de su construcción*, o.c., pp. 155-156.



Detalle de los ángeles de Nª Sª de los Perdonos.

Para ello vamos a valernos de los estatutos capitulares que están en práctica en el año de 1550,¹⁹ fecha idónea al no reflejar aún en ella las disposiciones conciliares tridentinas (1545-1563) y conservar los usos genuinos de la iglesia salmantina, cosa que se verá alterada en la recopilación y redacción de los siguientes de 1567.²⁰

En la toma de posesión del obispo diocesano, la catedral debía formar una procesión que saliera al encuentro del nuevo prelado en un lugar muy singular por su significación: la puerta de las cadenas de las escuelas. Creemos que esta puerta es la que corresponde al zaguán oriental del edificio de las escuelas mayores. En un principio, la denominación de “puerta de las cadenas” pudiera parecer que se debe a la referencia a las cadenas del atrio de la iglesia mayor, edificio que en esos momentos se está alzando en el otro lado de la calle, y cuya proximidad había despertado el recelo y los consiguientes intentos del claustro de intervenir en la decisión del emplazamiento definitivo del templo, cosa que consiguió al aumentar la distancia de separación entre los edificios académicos y la iglesia nueva a

¹⁹ Cf. ACSA Cj. 30 Lg. 1 N^o 9.

²⁰ Cf. ACSA Cj. 30 Lg. 1 N^o 7.

veintidós pies.²¹ No creemos que la denominación se refiriera a las cadenas del atrio catedralicio, cuanto a las cadenas que ostentaría la propia puerta, ya fuera en los paramentos pétreos de su propia arquitectura, o en soportes columnarios que invadirían parte de la calle. La primera solución haría referencia a la ostentación pública y notoria de un signo que habla de la visita real a los edificios del estudio, cosa que en 1550, data de la redacción de los estatutos capitulares relativos al culto divino que tratamos en estas líneas, ya había acontecido en varias ocasiones. La segunda, hablaría de la exención de la ley común a la ciudad y, al igual que los colegios mayores,²² o que la misma catedral, haría visible la existencia de un derecho particular que impera en su interior y en los individuos que a ella pertenecen.

Independientemente de que la existencia de las cadenas fuera por cualquiera de las dos razones anteriormente dichas, o por la conjunción de ambas, lo cierto es que se trataría de visibilizar un privilegio que habría de mostrarse no en una puerta secundaria, sino en la puerta principal del edificio, prestigiado así desde el principio por el significado de ellas. Nos vinculamos así a la opinión defendida por Lahoz Gutiérrez, que intenta recuperar la universidad del siglo XV, y sitúa en la puerta oriental del edificio de la Universidad no la primitiva capilla, como se ha venido defendiendo, sino el acceso principal de las escuelas, apoyada en las inscripciones que en el interior se conservan, en las noticias que se tiene de ellas, y en las propias constituciones de la Universidad.²³

Otro argumento a tener en cuenta a la hora de valorar la importancia de la puerta oriental del estudio, reside en el hecho de hacer descender allí, en el rito protocolario, al nuevo prelado antes de tomar posesión, (de

²¹ Cf. Castro Santamaría, Ana, “La prehistoria de la Catedral Nueva” en Bonilla, José Antonio-Barrientos, José (Coord.), *Estudios históricos salmantinos. Homenaje al P. Benigno Hernández Montes*, Universidad de Salamanca, (Salamanca 1999), p.126.

²² A día de hoy existen vestigios de este elemento en el atrio del Colegio del Arzobispo Fonseca.

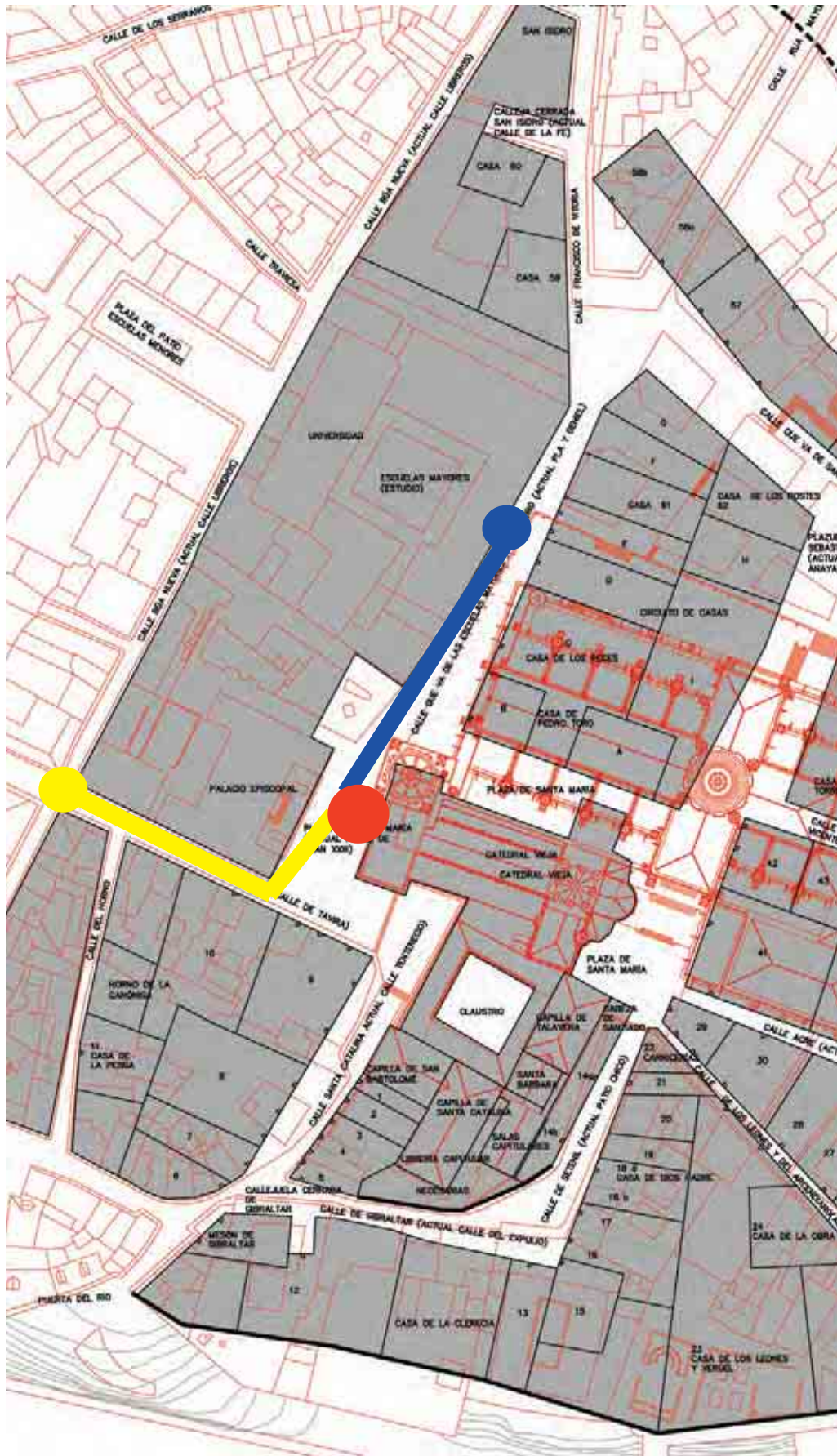
²³ Cf. Lahoz Gutiérrez, Lucía, “Imagen visual de la Universidad de Salamanca”, en Rodríguez San Pedro Bezares, Luis Enrique, *Historia de la Universidad de Salamanca. Vestigios y entramados*, Universidad de Salamanca (Salamanca, 2004), pp. 287-328; Id., “La imagen de la Universidad de Salamanca en el Cuatrocientos” en Rodríguez San Pedro Bezares, Luis Enrique, *Salamanca y su universidad en el Primer Renacimiento: siglo XV*, Universidad de Salamanca (Salamanca 2011), pp. 267-318.



Detalle del atrio de la catedral frente a la Puerta de las Cadenas de las Escuelas. Foto-teca del Patrimonio Español. Antonio Passaporte. Loty-03352.



Puerta de las Cadenas de las Escuelas. Aspecto actual desde el atrio de la Catedral.



Sección del plano tomado de la tesis de Noemí Culebras Majolero en el que hemos marcado los ejes trazados por las ceremonias capitulares. En amarillo se señala el recibimiento del rey, en azul el de prelado.

aquí el nombre por el que en ocasiones se conoce también el lugar “puerta del apeadero”).²⁴ El estatuto nº 131 es muy claro en este sentido:

Procesion de rescibim(ient)o de Prelado

Yten ordenamos que en las procesiones que se hazen al rescibim(ient)o del nuevo Prelado salgan los beneficiados en procesion por la puerta del perdon y a de estar un sitial a la puerta de las cadenas de las escuelas donde se a de apeaar el señor obispo y la cruz de la procesion a de llegar hasta el sitial y llega hasta ally la procesion y los caperos. Y da la buelta la procesion para la igl(es)ia a la mesma puerta donde a de estar otro sitial y una cruz y el Evangelionario y encienso y agua bendita y alli el Beneficiado que fuere vestido de Preste tomara juramento al Señor Obispo que guardara los estatutos y costumbres de la igl(es)ia y de alli van en procesion a la Capilla mayor do se hazen las cerimonias contenidas en el pontifical.²⁵

Con la ceremonia episcopal se potencia la conexión que la catedral tiene con el edificio de las Escuelas Mayores, al ser estas el lugar preciso en el que iniciar el rito de recibimiento de la autoridad apostólica diocesana. El cabildo principia el rito y lo culmina en el pórtico del perdón, la fachada occidental de la iglesia vieja.

En el caso de la recepción real, el eje a potenciar es el que existe entre el Colegio del Rey y la Catedral, disponiendo en el estatuto nº 130 el modo de recibir al soberano, saliendo a su encuentro en la *encrucijada que se hace en el desafiadero*,²⁶ lugar en el que el rey se apeará de la mon-

²⁴ Cf. Rupérez Almajano, M^a Nieves, “La Universidad de Salamanca en la Ciudad: aspectos urbanísticos (siglos XV-XVIII) en San Pedro-Bézares, Luis Enrique, Polo Rodríguez, Juan Luis (Eds.), *La Universidad de Salamanca y sus confluencias americanas*, Ediciones Universidad de Salamanca (Salamanca 2008), p.121.

²⁵ *Estatutos de esta S(an)ta Iglesia Cathedral de Salam(an)ca tocantes a el Culto Divino y honestidad de los Beneficiados, fecho el Año de 1550*, Estatuto 131, ACSA Cj. 30 Lg.1 N^o9, ff. 20-20v.

²⁶ Existe un problema a la hora de situar claramente el lugar denominado “desafiadero”. Para Nieves Rupérez y Lorenzo Pinar se corresponde con el tramo de la calle Libreros comprendido desde el término de las escuelas mayores hasta la calle del Ave María y del

tura y, tras adorar la cruz, se dirigirá hacia la iglesia mayor a pie.²⁷ De la misma manera que en el caso del obispo, el cabildo sale al encuentro de la corona y la recibe oficialmente en el pórtico del perdón del edificio antiguo, donde tiene lugar el juramento real de respetar y guardar los privilegios y libertades de la Iglesia.

Del mismo modo que las liturgias anteriores, el desarrollo de las denominadas *letanías menores*, que en número de tres se distribuían a lo largo del año litúrgico, y que tenían como fin los conventos de San Esteban y San Jerónimo (en años alternos) la primera, San Francisco y San Agustín (en años alternos) la segunda, y Santa María de la Vega (todos los años) la tercera, comenzaban en el pórtico del perdón, excepto la de la Virgen de la Vega, que se iniciaba en la puerta del Acre.²⁸

También la procesión de San Marcos salía del pórtico del perdón hacia la puerta de las cadenas de las escuelas,²⁹ lo mismo que la procesión de San Boal.³⁰ Por su parte la del Corpus principiaba a su vez en la portada occidental de la iglesia, pero se dirigía hacia el desafiadero y desde allí hacia San Martín,³¹ idéntico inicio que compartía con la llamada *del Arzobispo* (Colegio de Fonseca).³²

El domingo de ramos, la procesión sale por la puerta del Acre, y rodeando el templo, se dirige a la puerta del perdón, donde se proclama el

Padrenuestro, desde donde proseguiría la misma calle Libreros, pero bajo la denominación de San Millán, iglesia en la que dicha vía muere. Cf. Rupérez Almajano, M^a Nieves, *Urbanismo de Salamanca en el siglo XVIII*, Colegio oficial de Arquitectos de León (Salamanca 1992), p. 93; Lorenzo Pinar, Francisco Javier, *Fiesta religiosa y ocio en Salamanca en el siglo XVII (1600-1650)*, Ediciones Universidad de Salamanca (Salamanca 2010), pp. 26, 55, 59, 94. Para Noemí Culebras, la calle del desafiadero se sitúa en la actual calle de Tavira. Cf. Culebras Majolero, Noemí, *Génesis y desarrollo urbanístico del barrio de Canónigos salmantino en la Edad Media*, Tesis doctoral, Universidad Complutense (Madrid, 2011), pp. 113. 144. 225. 226. 229. 317. 451. 452. 525.

²⁷ *Procession de rescibim(ient) o de Príncipe. Yten ordenamos que en las processiones que se haze quando se rescibe al Rey se ponga un sitial muy bien adreçado (sic) con su dosel Rico y almoadas a donde el Príncipe se a de apeaar a adorar la cruz que es en la encruzijada que se haze en el desafiadero. Y de alli viene el Rey a pie hasta la puerta del Perdón donde a de estar puesto otro sitial y una cruz encima y un libro de los Evangelios. Y tendra alli el Sacristan yncienso y agua bendita y despues de aver jurado el Rey de guardar los privilegios y livertades de la igl(es)ia se entra a hazer oracion a la capilla Mayor.* Id., Estatuto 130, ACSA Cj. 30 Lg. 1 N^o 9, f. 20.

²⁸ Cf. Estatutos 118-123, ACSA Cj. 30 Lg. 1 N^o 9, f. 18-18v.

²⁹ Cf. Estatutos 117, ACSA Cj. 30 Lg. 1 N^o 9, f. 17.

³⁰ Cf. Estatutos 124, ACSA Cj. 30 Lg. 1 N^o 9, f. 19.

³¹ Cf. Estatutos 125, ACSA Cj. 30 Lg. 1 N^o 9, f. 19.

³² Cf. Estatutos 126, ACSA Cj. 30 Lg. 1 N^o 9, f. 19-19v.

evangelio y se predica, para seguidamente, continuar hasta la puerta de Santa Catalina (llamada así por la calle homónima, hoy de Tentenecio), donde se lleva a cabo el *Attollite portas*.³³

El dato ofrecido por el estatuto anterior revela un uso del pórtico de la iglesia antigua, vinculado a la tradición eclesial, que lo hace escenario de la proclamación del evangelio y de la predicación. Bien es cierto que en el caso que referimos se trata de la primera parte de la liturgia de la procesión del Domingo de ramos, pero a nuestro entender, refleja en cierta medida la costumbre de la utilización del espacio concreto, reservándolo para la predicación, la liturgia penitencial pública y el juramento solemne (recuérdese que en este lugar, tanto el rey como el obispo han de jurar que respetarán los privilegios de la Iglesia antes de poder entrar en el templo).

Los estatutos de 1883 aún conservaban la costumbre de recibir en el altar del trascoro al nuevo prelado, si bien confundida la imagen con la de N^a S^a de la Estrella,³⁴ lugar donde juraba sobre los evangelios la fide-

³³ *Procession del domingo de Ramos. El domingo de Ramos sale la procession del choro y va a la claustra y por la puerta de Acre alrededor de la igl(es)ia viene a la puerta del perdon a donde se canta el Evangelio y se predica. Y de alli vuelven por de fuera de la igl(es)ia a hazer el Attollite portas a la puerta de Sancta Catherina. Y sy se hallare presente el R(everendísi)mo señor obispo haga el Attollite portas con un sceptro en la mano y sy estuviere absente el Preste haga el officio. Estatuto 127, ACSA Cj. 30 Lg. 1 N^o 9, f. 19v. Attollite portas: Adtollite portas principes vestras et elevamini portae aeternales et introibit rex gloriae, quis est iste rex gloriae Dominus fortis et potens Dominus potens in proelio. Adtollite portas principes vestras et elevamini portae aeternales et introibit rex gloriae, quis est iste rex gloriae Dominus virtutum ipse est rex gloriae diapsalma. Sal 23, 7-10.*

³⁴ En el siglo XVI, momento en el cual N^a S^a de los Perdones ocupaba el altar del trascoro de la catedral vieja, la imagen de N^a S^a de la Estrella (una imagen distinta a la citada anteriormente) ocupa otro altar que se alzaba en el claustro. Nos constan los traslados de imágenes al mismo, como por ejemplo la efectuada en 1587 y los arreglos pertinentes en el altar de la Virgen de la Estrella.

Como se mando q(ue) la ymagen de nuest)ra s(eñor)a questa en el altar de s(an) joan se ponga en el rretablo de n(uestr)a s(eñor)a de la estrella y metiose a don felix de tarsis y al rr(acioner)o bernal

En la d(ic)ha cydad de salm(anc)a a los d(ic)hos seis dias del mes de marzo del año de mill y qui(nient)os y ochenta y siete años estado en cab(ild)o hordinario ansi d(i)chos s(eñor)res el dean y cab(ild)o de la d(ic)ha s(an)ta ygl(es)ia catredal (sic) de salamanca mandaron que la ymagen de nuest)ra señora que esta en el altar de s(an) Joan Babtista se ponga en el rretablo de n(uest)ra s(eñor)a de la estrella y para lo poner por obra lo acometieron a don felix de tarsis cap(ella)n de la d(ic)ha yg(lesi)a y al rraçonero Diego bernal testigos... Cabildo ordinario de 6 de marzo de 1587. ACSA AC 31 f. 412v.

lidad a la Iglesia particular de Salamanca y el respeto a sus leyes particulares.³⁵ El pórtico occidental, por tanto, adquiere un marcado carácter de entrada ceremonial, despojado ya totalmente del carácter penitencial y catecumenal, dado que la praxis eclesial al respecto había cambiado sustancialmente, lo que apoya aún más nuestra sospecha de que la denominación del mismo como *pórtico del perdón* se debe más a la cadencia de la ósmosis con el pórtico occidental del templo viejo, que en tiempos sí conoció aquellas prácticas de las realidades citadas.

De hecho, el procedimiento de la confesión auricular demandó la erección de un tipo de mueble que se denominó confesionario. En la cercana iglesia conventual de San Esteban, en las capillas hornacinas del lado de la epístola, existen pequeños cubículos donde el penitente entraba y era atendido por el ministro, el cual ocupaba un cubículo adyacente con la entrada desde el claustro a través de una celosía ubicada en una pequeña apertura en el muro que separa a ambos. En la catedral descono-

Como se han de dar beynte duc(ados) a mart(in) de çerbera pintor para horo

d(ic)ho dia mes y año d(ic)hos estando en cab(ild)o como d(ic)o es madaron que se de a m(art)yn de zerbera pintor beynte du(cado)s de la fabrica para horo para el rretablo de n(uest)ra señora de la Estrella y se le de libram(ien)to. Cabildo ordinario de 13 de noviembre de 1587. ACSA AC 31 f. 465.

Como se mandaron dar de duc(ado)s a çerbera pintor veynte du(ca)os y se le de librança

Este d(ic)ho dia mes y año d(ic)hos estando en cab(ild)o hordinario mandaron para cerbera pintor veynte ducados para en q(uen)ta de lo que a de aber de la pintura de n(uest)ra s(eño)ra de la estrella y se le de libranza para ellos testigos d(ic)hos. Cabildo ordinario de 23 diciembre de 1587. ACSA AC 31 f. 428.

Es en el siglo XIX cuando se recuerdan los nombres de las viejas advocaciones, pero terminan confundándose, cosa explicable con el carácter de almacén que había tomado la catedral al recibir los fondos de las muchas iglesias destruidas y el desbarajuste general que reinaba en los mismos. En este siglo se realizan también cambios en el interior de las capillas y movimientos de piezas y retablos que no se reflejan convenientemente en lugar alguno.

³⁵ *Al hacer el Prelado su primera entrada solemne en la Santa Yglesia Basilica Catedral lo verificará por la puerta principal y dirigiéndose al Altar de N^a Señora de la Estrella en el trascoro, se arrodillará en el sitial preparado al efecto y prestará el juramento siguiente:*

“Ego N. Episcopus Salmantinus Deo promitto et juro per crucem et haec Sancta Dei Evangelia per Me corporaliter tacta, Me fidelem Ecclesiae Salmantinae semper fore, juraque statua dictae Ecclesiae inviolabiliter servaturum: sic Me Deus adiuvet et haec Sancta Dei Evangelia”

Art. 34 de los Estatutos capitulares de 1883. ACSA Cj 30 Lg 1 n^o 101.



Confesionario de San Esteban.

La tipología de confesionario embutido en el muro de la iglesia, con dos edículos diferenciados -uno para el confesor y otro para el penitente- fue práctica común en Salamanca. Tenemos constancia del modelo también en Santa Úrsula y en el desaparecido convento de N^a S^a de la Victoria. Cf. Martínez Frías, José M^a, “El monasterio de la Anunciación –antes de Santa Úrsula- de Salamanca” en VV.AA., *Tres tablas de un retablo. El antiguo retablo del convento de las Úrsulas*, Junta de Castilla y León – Museo de Salamanca (Salamanca 2005), p. 43; Martínez Frías, José M^a, *El Monasterio de Nuestra Señora de la Victoria. La Orden Jerónima en Salamanca*, Universidad de Salamanca (Salamanca 1990), p.31.

emos si durante el siglo XVI existió mobiliario dedicado en exclusiva al ejercicio del sacramento de la reconciliación, de lo que no dudamos es de la práctica auricular del mismo, potenciada además por la presencia y oficio en el templo mayor de la diócesis, sede visible del obispo, del canónigo penitenciaro. Probablemente se sucedieran en el tiempo una serie de muebles que fueran renovándose a medida que la necesidad así lo considerara.

Existen tres confesionarios realizados a modo de estalos en la capilla de Santa María de la Cabeza, que junto con otros dos de propiedad de la Universidad, sitos en la Real Capilla de San Jerónimo, procedentes de la capilla del Colegio Mayor de Anaya, forman un rico ejemplo del tipo de mueble litúrgico que se utilizaba para la confesión auricular en el siglo XVIII. La mayor diferencia respecto de las sillas del coro reside en que sobre los brazales se han tallado celosías de madera que responden a la necesidad provocada por el decoro preciso en el uso del mueble para la administración del sacramento de la penitencia.

El que alcanza mayor altura del juego conservado en la catedral corresponde a la sede del canónigo penitenciaro, delegado episcopal con poder para absolver los pecados reservados, cuya función es perfectamente ilustrada con el relieve de la espalda, realizado por José de Larra Churriguera, donde se representa a Cristo perdonando a la Magdalena. Las posturas de Cristo, de pie, y la mujer pecadora, de rodillas, así como las actitudes, el Redentor imponiendo la mano sobre la cabeza de la penitente y las manos implorantes de la arrepentida, escenifican perfectamente el gesto de la absolución sacramental.

El encargo del mismo se hizo tras la dedicación de la catedral y para paliar la carencia que existía de nuevos muebles que colmaran las necesidades sacramentales y el ornato de los espacios generados en el templo. En el mes de septiembre de 1733 se tomó la determinación de hacer *nueva la silla confesionario de la reverenda Penitenciaría*,³⁶ y según García Be-

³⁶ Cabildo ordinario de 4 de septiembre de 1733. ACS AC 52 f. 389v. En la semana del ocho de noviembre se abona a Galindo y sus compañeros los honorarios por ensamblar las sillas confesionario. Lo mismo respecto de la labor del tornero para la silla del penitenciaro. Cf. ACSA Expedientes de cuentas de fábrica de 1733. Semana del 8 de noviembre de 1733. La semana del tres de diciembre se termina de pagar el ensamblaje. Cf. Id., Semana del 3 de diciembre de 1733. Hasta la semana del doce de diciembre se desbasta y limpia la talla de los confesionarios pro José Javier. Cf. Id., Semana del 12 de diciembre de 1733.



Confesionario del Sr. Penitenciario.



Jesús perdonando a la pecadora arrepentida.
Relieve del confesionario del Sr. Penitenciario.



Silla confesionario.

llido, el 21 de agosto de 1734 se le libraron a José de Larra los reales de vellón por la hechura de la *medalla* de Cristo y la Magdalena.³⁷

Los otros dos confesionarios siguen de cerca el planteamiento de los estalos del coro bajo, si bien adquieren mayor altura que estos últimos al añadirle un remate de volutas en la zona superior. Los relieves que lucen en el respaldo recuerdan a los bustos de santas figurados en el coro. No creemos que se trate de personajes concretos cuanto de alegorías que iconográficamente pueden ser leídas en una doble dirección: el ejercicio de la penitencia (en el caso de la que porta la cruz y apoya su cabeza, con rostro triste, sobre su mano izquierda) y la búsqueda de la virtud (en el caso de la que ostenta el lirio y eleva las manos en actitud de plegaria). En aquél, se concentra visualmente la doctrina sacramental, con especial hincapié en la necesidad de la contrición y la satisfacción, y en éste, la reconciliación final.

En este punto, volvemos a insistir en la pérdida del carácter penitencial del pórtico occidental, ante la sede de la penitenciaría, verdadero lugar erigido en el interior del templo, en el espacio recoleto de una capilla o nave, en el cual se llevaba a cabo la práctica habitual del sacramento, silenciándose aquella costumbre de la penitencia pública. Del mismo modo, dejó de ser el lugar al que relegar a los catecúmenos tras la proclamación del evangelio, negándoles la participación en la eucaristía hasta que hubieran completado su iniciación cristiana, debido a la práctica desaparición del catecumenado por la socialización masiva de la temprana y completa iniciación cristiana de niños.

³⁷ La documentación transcrita no se encuentra a día de hoy en el ACS. Cf. García Bellido, Antonio, "Estudios del barroco español. Avance para una monografía de los Churriguera. Nuevas aportaciones" en *AEAA*, 1930, p.184.



Alegoría de la Penitencia. Relieve del confesionario.



Alegoría de la Bienaventuranza. Relieve del confesionario.



Pórtico occidental de la Catedral.

La escultura monumental del pórtico occidental: la Fuente de la Gracia

El imafronte de la catedral nueva de Salamanca desarrolla tres portadas separadas por contrafuertes, conducentes –respectivamente- al interior de las naves central y laterales. El triple pórtico, aparece igualado en altura por el exterior, enmascarando de este modo la diferencia de elevación de las naves y otorgando al edificio un espectacular empaque que va a impactar aún más por la monumentalidad alcanzada a través de tal argucia en las audiencias a las que va dirigida.

La pormenorizada y cuidada factura de todos y cada uno de los detalles que conforman la fachada occidental de la catedral nueva de Salamanca atrapa la mirada en su juego de formas, claroscuros y tonos dorados bajo la acción directa de los rayos del sol, que despiertan fulgores en la piedra de Villamayor. A pesar de no haber sido terminado el programa iconográfico en su totalidad, la riqueza figurativa con la que ha sido dotado puede desdibujar las afirmaciones fundamentales, que a nuestro juicio, formula calladamente. Generalmente, se ha propuesto su lectura de abajo hacia arriba, comenzando desde el nivel de la calle y ascendiendo por las sucesivas arquivoltas, relieves e imágenes, para terminar en el Calvario de la zona superior. En las líneas siguientes vamos a proponer una lectura complementaria a la inversa, a la luz de una reinterpretación de la iconografía.

El planteamiento arquitectónico de la fachada se suele atribuir a Juan Gil de Hontañón, y según consta, ya estaba levantada en 1538.³⁸ Trabajan en las labores escultóricas maestros del siglo XVI, como Antonio de Malinas, Gil de Ronza, Domingo de Vidaña, los maestros Diego y Egidio

³⁸ Cf. Casaseca Casaseca, Antonio, *Las catedrales de Salamanca*, Edilesa (León 2006), p.92; Pereda Espeso, Felipe, *El artista, la imagen y su público en Salamanca. 1520-1525 (Aproximación a una iconografía funcional)*, Memoria para la obtención del grado de Doctor (Inédita), Universidad Autónoma de Madrid (Madrid 1996), pp. 1-17; Castro Santamaría, Ana, *Juan de Álava, Arquitecto del Renacimiento*, Caja Duero (Salamanca 2002), pp. 235-268. J. Ramón Campos parafrasea el trabajo de F. Pereda omitiendo su mención. Cf. Campos, José Ramón, “La Puerta del Perdón de la Catedral Nueva de Salamanca”, en VV.AA., *Mysterium Salutis*, Obispado de Salamanca (Salamanca 2003), pp. 19-25. Pereda Espeso, Felipe, “Antonio de Malinas, un escultor de los Países Bajos en la España del renacimiento” en AEA vol. 77, nº 306 (2004), pp. 139-157.

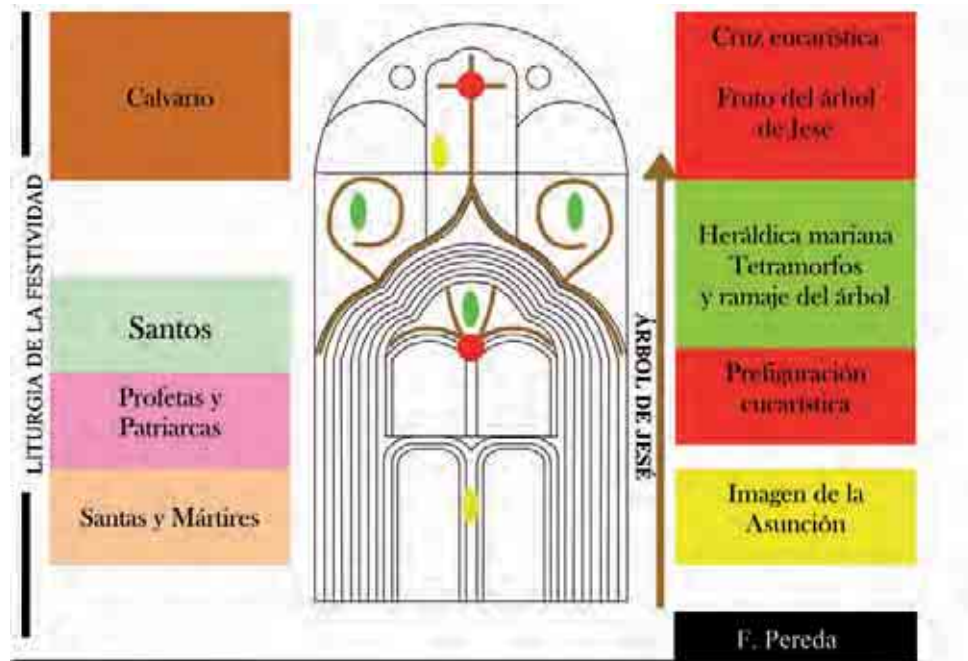
(¿Gil de Ronza?), y Juan de Gante³⁹, a los que hay que añadir aquellos que van completando los relieves e imágenes que poblarán la geografía de la portada. En el siglo XVII incorporan sus obras Antonio de Paz y Juan Rodríguez. Se puede pensar que el primigenio programa iconográfico fue olvidado con el trascurso del tiempo, incluso por el propio cabildo de la catedral, quien parece tener claros los relieves e imágenes que deben de ir en los lugares más señalados (Epifanía, Adoración de los pastores, santa María, santos Pedro y Pablo...), pero que se limita a asentir para las iniciativas particulares que colocan a san Juanito con sus padres, y a la Virgen con los suyos, junto con reformadores de órdenes religiosas, fundadores de las mismas y santos de devociones particulares. En nuestra opinión, creemos que el programa iconográfico general es unitario desde un comienzo y que el resto son subrayados de mayor o menor calado, que se insertan cómodamente en el discurso de la totalidad.⁴⁰

Según mostró F. Pereda,⁴¹ la lectura iconográfica de la fachada del Perdón ha de realizarse de la mano de la liturgia celebrada por la Iglesia en la fiesta de la Asunción, advocación mariana de la seo salmantina. La

³⁹ Según F. Pereda, Antonio de Malinas se identifica con Antonio Keldermans III, . Cf. Pereda Espeso, Felipe, *El artista, la imagen y su público en Salamanca. 1520-1525 (Aproximación a una iconografía funcional)*, o.c., pp. 18-19.

⁴⁰ Lucía Lahoz señala el contraste entre el modelo gótico de la fachada catedralicia, destinada a una audiencia *común y poco formada como corresponde a una seo*, y el modelo culto y arqueologicista de las obras que se llevaban a cabo en el edificio de la Universidad en ese tiempo, destinadas fundamentalmente a un público formado. Cf. Lahoz, Lucía, “La portada central” en Martínez Frías, J. M^a, Pérez Hernández, Manuel, Lahoz, Lucía, *El Renacimiento en Salamanca*, La Gaceta (Salamanca 2007), p. 20. Ciertamente, como señala la citada autora, el hecho de escoger la tradición para formular las formas plásticas del lenguaje de la fachada de la catedral, frente a la vanguardia del utilizado por la comunidad académica en la suya, no es baladí, sino que cada comunidad, en función de las audiencias, pretende señalar sus respectivos “territorios” con semejante dialéctica de poéticas. Respecto del contenido, el mensaje de la portada de la seo admite un primer nivel de lectura sencillo y popular, fácilmente legible para los iletrados, hecho que no descarta la existencia de otros niveles interpretativos más herméticos, dirigidos a los iniciados y eruditos. La catedral ejerce un poderoso dominio físico sobre el edificio de las Escuelas Mayores, motivo a tener en cuenta a la hora de comprender el desarrollo del complejo universitario, ya no frente a la catedral (como ocurrió hasta el siglo XV), sino de espaldas a ella. Cf. Lahoz, Lucía, “Imagen visual de la Universidad de Salamanca” en Rodríguez-San Pedro Bezares, Luis Enrique, Polo Rodríguez, Juan Luis, *H^a de la Universidad de Salamanca. Vestigios y entramados*, t. IV, Ediciones Universidad de Salamanca (Salamanca 2009), pp. 287-325. La magnitud del edificio de la seo fue utilizada por el cabildo para asegurarse la visibilización de la preeminencia social de la institución sobre el resto de la ciudad y, por supuesto, de la Universidad. De modo probable, el programa iconográfico también tiene como objeto a la comunidad académica.

⁴¹ Cf. Pereda Espeso, Felipe, *El artista, la imagen y su público... o.c.*, pp. 46-56.



Croquis de la portada según F. Pereda.

imagen de la Virgen fue colocada en el parteluz en la tardía fecha de 1660, punto de partida del discurso, pero su presencia ya era patente en la heráldica, puesto que su escudo se colocó en el espacio central del arco trilobulado, bajo la protección del águila de san Juan, el león de san Mateo y el buey de san Lucas. El ángel de san Mateo se halla desplazado a un nivel superior, sobre las arquivoltas y bajo la peana de san Miguel que se ubica en el hueco del conopio. Una enredarera nace justo bajo el escudo de santa María, inmediatamente encima de las imágenes del sacrificio de Isaac y se extiende por la fachada, ascendiendo por el perfil del arco conopial, hasta su culminación, donde se ha dispuesto la peana del Calvario. Allí, el ramaje se ha transformado en vid, con abundantes frutos en sus ramas, conectando simbólicamente con lo que sobre ella se presenta. A esto habría que añadir, en nuestra opinión, el significado que suma la epístola de las vísperas del día de la Asunción: Eclo 24,23-31.⁴² La Sabiduría

⁴² Recuérdese que se trata de la versión de la Vulgata, la cual incorpora, en latín, algunos versículos transmitidos por la versión griega.

que habla en el escrito de Ben Sira va más allá de la mera sabiduría práctica, de la enseñanza neutral, de la experiencia de un individuo o incluso de la experiencia de los ancestros. El autor del texto identifica la Sabiduría con la Ley, vinculando, de este modo, la experiencia salvífica del pueblo de Israel con aquella. De semejante manera, se señala al hombre la vía segura que conduce hacia su consecución.⁴³ Frente a la sabiduría del resto de los pueblos del entorno, el pueblo elegido presenta la suya propia, y en el gran himno sapiencial que encabeza la segunda parte del libro, del que la perícopa citada forma parte, ofrece imágenes y símbolos, tal como señala L. A. Schökel, para la elaboración de una cristología.⁴⁴

La imagen de la vid se corresponde con el pueblo elegido⁴⁵ y, en el evangelio, con Cristo y la Iglesia.⁴⁶ Mediante los frutos y flores se prepara la invitación al hombre, que encontrará en ella, como resultado de comer aquellos, una paradójica necesidad insaciable, y a la par hallará la seguridad de la liberación del pecado y la vida eterna. La vid no aparece exclusivamente en la peana del Calvario, sino también en la arquivolta primera, que envuelve el escudo de santa María, custodiado por tres integrantes del tetramorfos. La epístola puede ser leída en clave mariológica, como aquella hija de Israel⁴⁷ –téngase en cuenta las arquivoltas con los patriarcas, profetas y el sacrificio de Isaac donde arranca el tallo vegetal- portadora, *sin menoscabo de su pudor*,⁴⁸ de la Sabiduría/Cristo, que ofrece como fruto al pueblo de Dios para que, alimentándose de ella (en la Palabra y la Eucaristía), y por ella, alcance la vida eterna.

Respecto de las imágenes que se reparten por la fachada, F. Pereda las divide acertadamente en tres grupos: santas y mártires femeninas sobre los vanos de acceso; profetas y patriarcas en la primera arquivolta; santos en la segunda arquivolta. Las santas y mártires parecen formar

⁴³ Cf. Morla Asensio, Víctor, "Eclesiástico" en VV.AA., *Comentario al Antiguo Testamento*, vol. II, La Casa de la Biblia (Madrid 1997), pp. 768-769.

⁴⁴ Schökel, Luis Alonso, *Biblia del peregrino, Antiguo Testamento. Poesía. Edición de estudio*, EGA – Mensajero- Verbo Divino (Bilbao 1997), pp. 978. 1031.

⁴⁵ Cf. Sal 80; Is 5, 1-7; 27, 2-5.

⁴⁶ Cf. Jn 15, 1-8.

⁴⁷ F. Pereda lo interpreta a través de Eclo 24, 11-13. 15-20, donde señala el enraizamiento, como un árbol, de la Virgen en Israel. Cf. Pereda Espeso, Felipe, *El artista, la imagen y su público en Salamanca. 1520-1525 (Aproximación a una iconografía funcional)*, o.c., pp. 50-51.

⁴⁸ Del Gradual de la Víspera de la fiesta de la Asunción.



Sacrificio de Isaac. Detalle de la portada occidental.



Detalle de la arquivolta del vano de acceso. Portada occidental.



Armas de santa María sostenidas por el águila de san Juan.

parte del séquito de la Virgen teniendo en cuenta el introito de las vísperas de la festividad de la Asunción que profiere el Salmo 45, 15-16.⁴⁹ Los personajes veterotestamentarios de la primera archivolta son catorce y se pueden asociar a las genealogías de Mt 1, 1-16. Los santos del resto de las archivoltas forman parte de la corte celeste que acompaña al triunfo de María.

F. Pereda insiste en la relación entre el sacrificio de Isaac,⁵⁰ lugar en el que enraíza la enredadera, como prefiguración del sacrificio de Cristo, y el culmen de todo el conjunto con la cruz eucarística de Jesús, mientras señala como idea fundamental del programa iconográfico de la portada, el símil mariano con el *vástago del que brota el lignum crucis*.⁵¹

El Crucificado que corona todo el conjunto debió de terminarse en 1537, puesto que encontramos en los libros de fábrica una referencia a la portada como *la puerta nueva del crucifijo*. La talla probablemente se realizó entre 1530 y 1537 por Juan de Gante, teniendo por modelo el trabajado por Gil de Ronza unos años antes en la Capilla Dorada de la misma catedral, y cuya tipología – muy común en los Países Bajos y en la España de la década de 1520 – debió de ser muy del agrado del cabildo. Acompañan al Cristo las imágenes de san Juan y de santa María, que pueden considerarse de otra mano diferente a la de Juan de Gante.⁵²

Cristo es representado muerto en la cruz. La llaga del costado, bien evidente, sangra de un modo abundante - manando a borbotones - y el reguero sanguíneo se desliza en chorros por el pecho, en una cascada de gruesos coágulos.⁵³ Cuatro ángeles, suspendidos en el aire y con cálices en las manos, se apresuran a recoger el precioso líquido. Cada uno se ocupa de una herida y se dispone en la altura correspondiente. De este

⁴⁹ El salmo aludido corresponde en la versión de la Vulgata al 44, 15-16.

⁵⁰ *En este monte santo de Jerusalén - según algunos, el monte Moria - tuvo lugar también el sacrificio de Isaac o, mejor, su representación (Gn 22,2; 2 Cro 3,1)*. Maldonado, Luis, *La eucaristía en devenir*, o.c., p. 231.

⁵¹ Pereda Espeso, Felipe, *El artista, la imagen y su público en Salamanca. 1520-1525 (Aproximación a una iconografía funcional)*, o.c., p. 53.

⁵² Cf. Id. p. 43.

⁵³ Véase una lectura ascética en el Cap. VIII titulado “De las cinco llagas de manos pies y costado” de De Soto, Andrés, *Contemplación del crucifijo y consideraciones de Cristo crucificado*, (Amberes 1601), en Sainz Rodríguez, Pedro, *Antología de la literatura espiritual española, Siglo XVI*, Vol. IV, Universidad Pontificia de Salamanca - Fundación Universitaria Española (Madrid 1985), pp. 35-41.

modo, se establece la referencia visual directa de la procedencia del contenido del cáliz con la sangre de Cristo. Aquí encontramos la afirmación católica respecto de una controversia que habrá de ser ratificada años después por Trento. Nos referimos a la concepción sacrificial de la Eucaristía. Detengámonos a plantear someramente la cuestión.

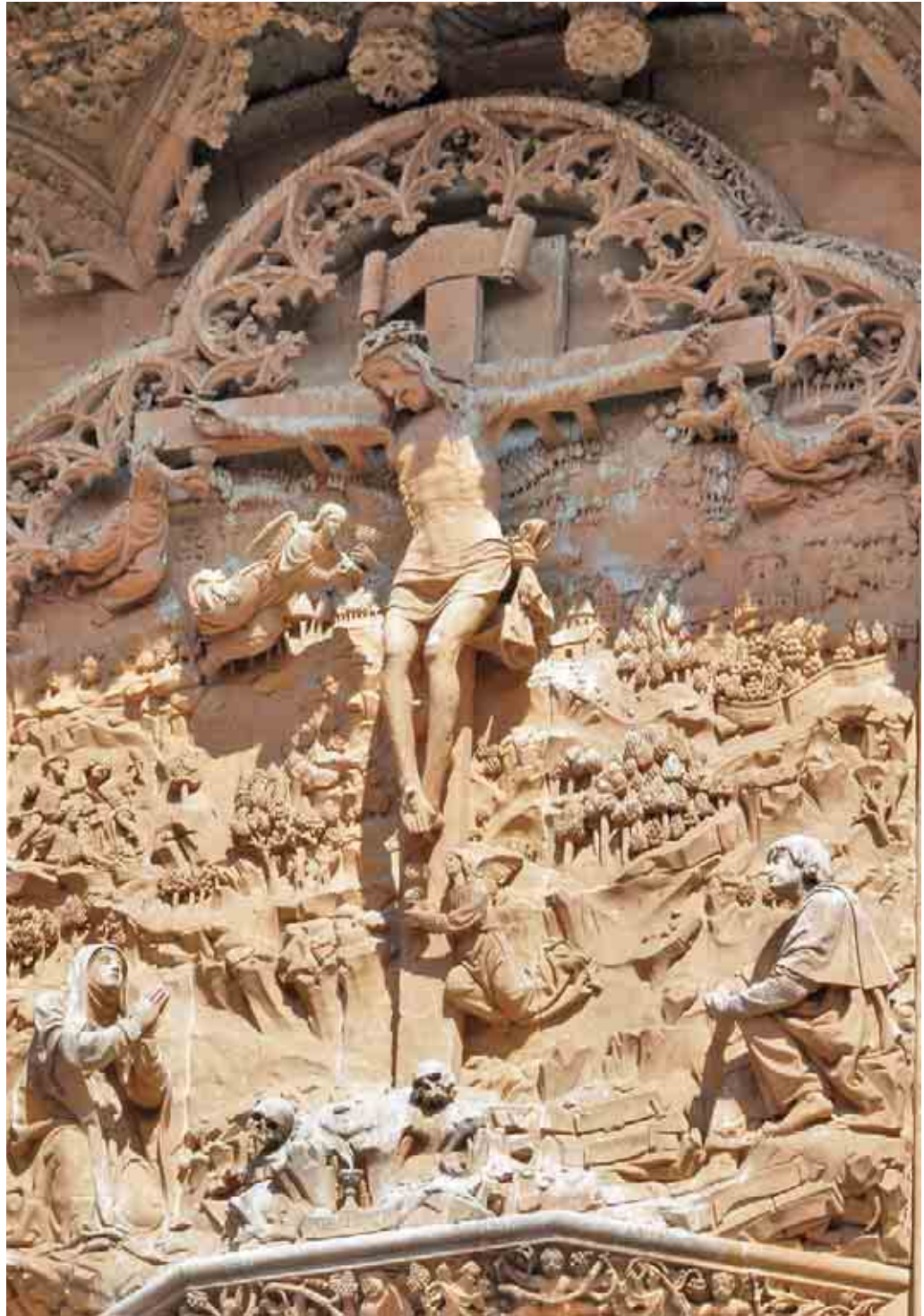
Comenzamos con la constatación de que en la Sagrada Escritura a la llamada *Fracción del pan* o *Cena del Señor*, memorial festivo de la muerte de Cristo, no se la denomina nunca *sacrificio*. De haber sido explícito lo anterior, las controversias posteriores no hubieran tenido lugar. *Son las interpretaciones válidas de las afirmaciones neotestamentarias las que hablan de la muerte de Jesús en la cruz y de su voluntad de dejar memoria de ella en la celebración de la fracción del pan y en el beber el cáliz de bendición.*⁵⁴ A ello hay que añadir la percepción de la creciente espiritualización del culto en la vertiente interpretativa de Jn 4, 21-24.⁵⁵ Desde ambas perspectivas, y a la luz del parecer de los santos Padres, la Iglesia entiende que la Eucaristía es la actualización del sacrificio de Cristo, pero no entendido como una repetición numérica de lo que aconteció en la cruz, puesto que no precisa renovación alguna, sino como memorial de acción de gracias que hace realmente presente y nuevo en el tiempo el acontecimiento salvífico en la donación del mismo Redentor.⁵⁶

La escolástica lo dejó expresado magistralmente en numerosas páginas, de las que señalamos - por resultar importantes en la formación académica y así ser explicadas en las aulas universitarias, cuya historia aparece trenzada en sus miembros con la de la catedral - las *Sententiae* de Pedro Lombardo, al que tan de cerca siguieron en esta cuestión santo Tomás de Aquino y Guillermo de Ockham:

⁵⁴ Neunheuser, B., "Sacrificio" en VV.AA. *Nuevo Diccionario de Liturgia*, Ediciones Paulinas (Madrid 1987), p. 1818.

⁵⁵ Cf. Martimort, A.G., *La Iglesia en oración*, Herder (Barcelona 1992), pp. 262-264.

⁵⁶ *La iglesia sacrifica, sí; pero en la ejecución de la acción memorial, el don de la iglesia se transforma en el cuerpo sacrificial de Cristo. El único sacrificio ofrecido por Cristo en la cruz se actualiza, haciéndose presente en el aquí y el ahora... Según los claros términos de la liturgia romana, la celebración de la eucaristía es sacrificio de la iglesia, porque ella ofrece dones en memoria de la muerte del Señor, de modo que su acción sacrificial no es otra cosa que la ofrenda del sacrificio del Señor, un ser-insertados en ese sacrificio, que así se hace presente sin por ello hacerse un nuevo sacrificio de Cristo.* Neunheuser, B., o.c., p. 1820. Véase también Ludwig Müller, Gerhard, *Dogmática*, Herder (Barcelona 1998), pp. 695-726.



Calvario. Portada occidental.



Detalle del Crucificado. Calvario.



Detalle del Crucificado. Calvario.



Detalle del Calvario.



Cáliz e inscripción. Detalle del Calvario.

Lo que el sacerdote ofrece y consagra se llama sacrificio y oblación, porque es memoria y representación del verdadero sacrificio y de la inmolación santa hecha sobre el altar de la cruz. Además, Cristo murió una sola vez en la cruz y allí fue inmolado en sí mismo; pero es inmolado cotidianamente en el sacramento, porque en el sacramento se hace memoria de lo que se hizo una sola vez.⁵⁷

La polémica de la concepción sacrificial de la misa surge con especial virulencia con Lutero. El reformador brama en sus escritos contra la opinión católica al respecto, e insiste sobre el silencio de la Escritura en este sentido, así como en la irrepitibilidad del único sacrificio de Cristo en la cruz.⁵⁸ Semejante clima religioso impulsa a la ortodoxia a utilizar imágenes visuales que contrarresten las enseñanzas vertidas en su contra, de ahí la proliferación de la iconografía del Crucificado que comentamos, y su papel defensor de la doctrina eucarística en sus múltiples dimensiones, haciendo particularmente evidente la sacrificial. Recordemos que el Concilio de Trento no se convocó hasta 1545, y será en la sesión XIII del 1 de octubre de 1551 donde aborde, por primera vez, los asuntos relativos a la Eucaristía.⁵⁹

⁵⁷ Lombardo, Pedro, *Sententiae IV*, disc. 12 c.5, traducción de Neunheuser, B., o.c., 1823.

⁵⁸ Cf. Lutero, Martín, *De captivitate babilonica* citado en Neunheuser, B., o.c., 1825.

⁵⁹ Cf. Dz 873-893. En el siglo XVIII, el Padre Calatayud sintetizará magistralmente la doctrina eucarística: *El Sacramento de la Eucharistia, según los Theólogos, es un Sacramento del Cuerpo, y Sangre del Señor, milagrosamente instituido para refección espiritual de las almas: Est Sacramentum Corporis, et Sanguinis Christi sub speciebus panis, et vini, ad spiritualem animae refectionem divinitus institutum. Llámase Eucharistia, que quiere decir buena gracia, pues en él se nos comunica el Autor, y fuente de toda gracia. Llámase este Sacramento Hostia, y Sacrificio; porque en la Missa se ofrece a sí mismo el Salvador en Sacrificio a su Eterno Padre, por manos del Sacerdote, en satisfacción de nuestras culpas. Diferénciase del Sacrificio, con que se ofreció en el árbol de la Cruz a su Eterno Padre, en que aquel fue derramando su Sangre, y por eso se llamó Sacrificio sangriento; mas este es sin derramamiento de sangre en la Missa, y por eso se llamó Sacrificio incruento, el qual es imagen, y representación del Sacrificio cruento de la Cruz, pues en fuerza de las palabras de la consagración, sólo se pone el Cuerpo del Señor, y si en la hostia se pone también la Sangre, y el Alma, es por la unión, y concomitancia, que tienen con el Cuerpo, y en virtud de las palabras de la consagración del Cáliz, sólo se pone en él la Sangre de Christo nuestro Bien, y están en el Cáliz el Cuerpo, y Alma de Christo por la unión, y concomitancia con su Cuerpo; de suerte, que todo Christo nuestro Bien, Cuerpo, Sangre, y Alma con su Divinidad están en la hostia, pero debaxo de las especies, y accidentes de pan: y todo Christo nuestro Bien, su Sangre, su Cuerpo, y Alma con la Divinidad están en el Cáliz, debaxo de las especies,*

Con semejante trasfondo doctrinal, retornemos la mirada de nuevo al Calvario de la puerta del Perdón.⁶⁰ A los pies del Crucificado, la roca encauza la sangre derramada hacia un cáliz, bajo el que existe una inscripción. De ello hablaremos más adelante. La sangre redentora discurre entre dos calaveras situadas una a los pies de la cruz -referencia a Adán⁶¹ que es redimido por el nuevo Adán/Cristo- y otra, cercana a la imagen de la Virgen -referencia a Eva, por la que entró el pecado en el mundo, y a la nueva Eva/Madre de Cristo,⁶² por la que entró la salvación que se consigue en el Gólgota-. En uno y otro extremo de la base, bajo el *patibulum*, se esculpieron las esculturas de santa María y de san Juan. Las actitudes y posturas de estas llaman poderosísimamente la atención, invitándonos a detenernos en la consideración de ambas. Santa María vestida con tocas de viuda, genuflexa, con la rodilla izquierda en tierra, lleva las manos unidas delante del pecho –gesto de oración portador también de un sustrato

o accidentes de vino. Con que viene Christo nuestro Bien a estar, digámoslo así, disfrazado con un traje en la hostia, y al mismo tiempo disfrazado con otro traje en el Cáliz; al modo, que pudiera parecerse en un Pueblo con el traje de gloria, y en otro con el traje de su Passión. De Calatayud, Pedro, *Doctrinas prácticas que suele explicar en sus misiones*, vol. I, Joseph Estevan Dolz (Valencia 1737), p. 411.

⁶⁰ Fray Osorio de San Román se expresará a finales del siglo XVI con las siguientes palabras: *Y pues el altar es el lugar do se derrama sangre, con razón se podrá llamar la verdadera experiencia de el amor, pues el verdadero amor, hasta derramar sangre, no se conoce (Heb 12, 4-7). Y por eso el encarecimiento último con que se significa la amistad, es ofreciendo la sangre de las venas. Y a esta verdad, acude aquello del evangelio que dice Cristo: Cuando yo fuere puesto en cruz, de fuerza obligaré a toda alma que se venga a mí (Jn 12, 32). Porque, pues mi amor llega a que derrame mi sangre en altar por los hombres, sabido quien yo soy, y visto lo que por ellos hago, so pena de no usar razón, han de venir a mi fe y amistad. Y por esto quiere el mismo Señor que, pues lo crudo del amor, que muestra el derramar sangre, él lo tragó y hizo dulce, primero en el ara de la cruz.* González Velasco, Modesto (Ed.), *Fray Antonio Osorio de San Román, OSA, Consuelo de penitentes o Mesa franca de espirituales manjares, o.c.*, p.466.

⁶¹ Véase el apócrifo *La Cueva de los tesoros* relato en el que tiene su origen la representación de la calavera a los pies de la cruz, en González, P., *La Cueva de los tesoros*, Ciudad Nueva (Madrid 2004). También la *Vida de Adán y Eva*, 42 en Diez Macho, A., *Apócrifos del Antiguo Testamento*, vol. II, Ed. Cristiandad (Madrid 1983), p. 347. *Partiendo de los escritos apocalípticos y de los “midrashim” judíos, según los cuales Adán habría sido creado en Jerusalén, en el Monte Sión, los judeocristianos trasladaron esta prerrogativa al monte Calvario o Gólgota (que significa calavera). Adán fue enterrado, dicen, en una gruta bajo el Gólgota. La sangre de Cristo se filtró hasta tocar la calavera de Adán y hacerla revivir. Lo redimió del pecado y lo resucitó. Por eso nuestros crucifijos representan a Cristo en el Gólgota con una calavera bajo sus pies. No se trata de una señal de muerte, sino de un signo que anuncia el misterio pascual universal.* Maldonado, L., *La eucaristía en devenir, o.c.*, p. 230.

⁶² Eva, madre de los vivientes, es decir, de los que viven para morir. María, madre de los creyentes, esto es, de los que mueren para vivir.

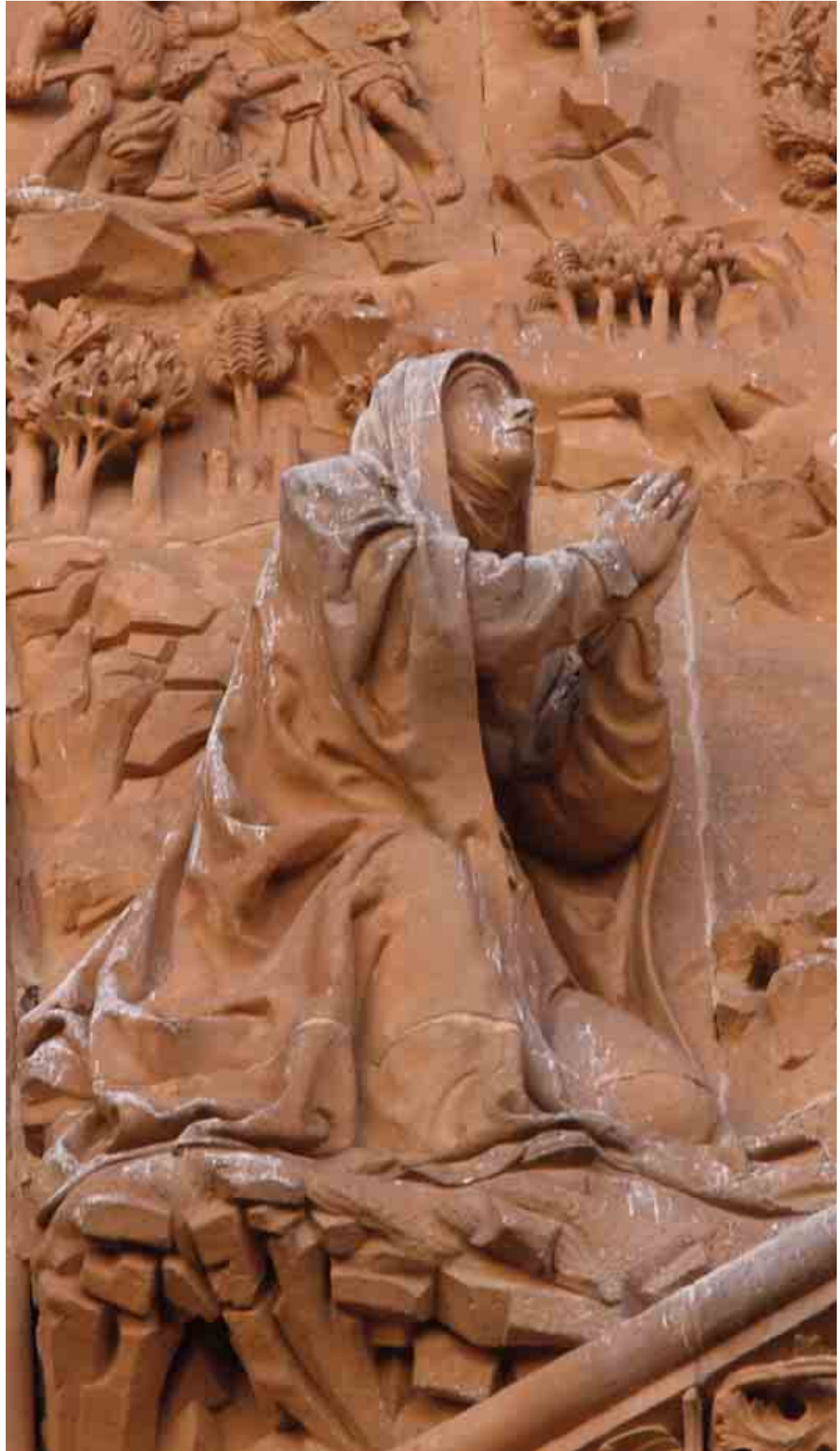


Imagen de Santa María. Calvario.

semántico en el cual el signo perteneciente al pacto de vasallaje de la *im-mixtio manuum* tiene una gran importancia- y eleva la mirada hacia la cruz con una expresión que no refleja dolor alguno, sino religiosa seriedad, propia de un acontecimiento sublime y solemne. Santa María no está representada de pie a los pies de la cruz,⁶³ retorciéndose de dolor por la visión de la pasión del Hijo, ni desmayada por el sufrimiento, ni ensimismada en sus propios pensamientos, a la manera más habitual que suele aparecer en las composiciones que conocemos como *Calvario*. San Juan, por su parte, aparece sentado en un promontorio rocoso, vestido con una singular indumentaria -que sugiere la realización de un guiño al atuendo colegial-, abraza su rodilla izquierda y contempla serenamente, con expresión ensimismada y pensativa, abandonado a la actividad intelectual. Pareciera que se encontrara meditando, en oración de contemplación, lo que ocurre ante él o inmerso en plena actividad de elaboración mental de un complejo y docto discurso sobre el mismo acontecimiento que percibe. Lejos quedan sus iconografías bajo la cruz en las que se duele o realiza ademanes provocados por el desconsuelo. Santa María adora,⁶⁴ san Juan contempla y medita.⁶⁵ No nos encontramos ante un Calvario al uso, sino ante una custodia pétreo, donde se expone el cuerpo de Cristo en la cruz, liturgia a la que asiste la corte celeste, la Virgen y el discípulo amado.⁶⁶

⁶³ Recuérdese la secuencia atribuida al franciscano Jacopone da Todi: *Stabat Mater dolorosa / iusta crucem lacrimosa / dum pendebat filius. / Cuius animan gementem / contristantem et dolentem / pertransivit gladius.*

⁶⁴ De la misma manera que todo fiel ante la presencia eucarística, genuflexo. No hay que desdeñar el valor ejemplarizante de la imagen de la Virgen.

⁶⁵ Para posteriormente trasmitirlo como testigo veraz. En el *Misal Lionés*, al proceder a la mezcla del agua con el vino en el cáliz, el sacerdote recita la siguiente oración: *Del costado de nuestro Señor Jesucristo brotaron sangre y agua en el momento de su pasión. Juan Evangelista lo vio y lo atestiguó, y nosotros sabemos que su testimonio es verdadero.* Martimort, A.G., *La Iglesia en oración*, Herder (Barcelona 1992), p.464.

⁶⁶ *La teología postridentina procuró sobre todo descubrir en el signo sacramental una semejanza con la entrega sacrificial de la vida de Jesús en la cruz. El problema a resolver consistía en cómo definir con mayor precisión el sacrificio de la misa como "sacrificio propio y verdadero" (DH 1740; DHR 938), pero a la vez relativo y totalmente dependiente del de la cruz. La solución se orientaba más bien a tenor del concepto de sacrificio de las religiones históricas, según el cual en los sacrificios se produce cierta destrucción de la ofrenda, en lugar de definirlo desde su concentración estrictamente cristológica, a partir del acto de la entrega personal de Jesús al Padre, en el que los creyentes se dejan influir mediante los actos de entrega a Dios y al prójimo.* Ludwig Müller, Gerhard, *Dogmática*, o.c., p. 721.



San Juan. Calvario.

Más aún, observamos que en los laterales de la cruz se han tallado dos medallones, el uno del Padre eterno bendiciendo, el otro del Verbo encarnado resucitado mostrando las llagas; unas llagas, por otra parte, abundantes en regueros sanguíneos. ¿Cuál es la razón de la presencia del Resucitado al lado del Crucificado? Creemos que la razón la encontramos en la voluntad de identificar al Cristo glorioso, que se encuentra junto al Padre (imagen del medallón) con el Cristo que se encarnó en las entrañas de María, que expiró en la cruz y resucitó al tercer día (imagen del crucificado), y con el Cristo que se encuentra realmente presente en el Sacramento del altar (imagen del Calvario eucarístico que figura el sacrificio ofrecido en el interior del templo sobre el ara). La respuesta a la cuestión formulada por Erasmo encuentra en la fachada su más clara contestación:

Los apóstoles consagraban piadosamente la eucaristía, de esto no cabe ninguna duda, pero suponed que se les preguntara por el terminus a quo y el terminus ad quem, por la transustanciación, por la forma –para el mismo cuerpo- de estar presente en lugares diferentes, por las diferencias entre el cuerpo de Cristo en el cielo hoy, antaño en la cruz, e incluso en el sacramento de la eucaristía, por el instante preciso en que se lleva a cabo la transustanciación, dado que la fórmula a tal efecto comprende una sucesión de palabras distintas en el flujo del tiempo, ciertamente tengo la sensación de que no podrían responder con la misma y penetrante sutileza que los escotistas en sus disertaciones y definiciones relativas a estas materias.⁶⁷

Decíamos que en la vertical del Crucificado, sobre la peana, ha sido esculpido un cáliz que recoge en su interior el líquido elemento procedente de las heridas del que pende yerto sobre la cruz.⁶⁸ Debajo del cáliz discurre

⁶⁷ Erasmo de Rotterdam, Desiderio, *Elogio de la locura* cap. 53 en VV.AA., *Los relatos fundacionales de la eucaristía*, Verbo Divino (Estella 2008), p.111.

⁶⁸ Ya encontramos en el *Beato de Gerona*, conocido por contener la representación más antigua en el arte español de la Crucifixión, la presencia del cáliz a los pies de Cristo. Será a partir de la experiencia franciscana, cuando se popularice y proliferen las iconografías que canalizan la devoción y contemplación de la Sangre de Cristo. San Francisco escribe el *Oficio de la Pasión del Señor*. Santa Clara de Asís, san Buenaventura, santa



Medallones de Dios Padre y Cristo Resucitado.





Cáliz e inscripción. Detalle del Calvario.

una filacteria sobre la que están grabadas las siguientes palabras:

*Hic calix e(st) nobum tes/
tame(n)tum in meo sa(n)gui(n)e*

La inscripción reproduce las palabras que Jesús pronuncia sobre el cáliz en el relato de Lc 22, 20 con una ligera variación al incorporar el ablativo *sanguine* detrás de la preposición *in*. Exegetas como C. Stuhlmueller han señalado la vinculación que la celebración de la pascua tiene con el sacrificio de la alianza, y para ello argumentan con el testimonio de Ex 24, 3-8 y Heb 9, 18-22. También han indicado que la sangre no era un elemento que se ofreciera al Altísimo en el sacrificio de alianza, sino que por el contrario, se asperjaba sobre los doce pilares que representaban a Dios mismo y también sobre el pueblo fiel. *Como la sangre es la vida (Lv 17,11; cf. Gn 9, 4) y como el fluir de la sangre une para formar una sola vida, la sangre de Jesús simboliza y realiza una fuerte unión entre Dios y su pueblo.*⁶⁹

Es necesario señalar que las palabras grabadas en la filacteria se corresponden con la fórmula utilizada en el rito hispano para la consagración, usada hasta el siglo XVI en la misma Iglesia Mayor,⁷⁰ momento en el que por mandato de la Sagrada Congregación de Ritos hubo de desecharse en favor de la fórmula de la liturgia romana, bien distinta de la autóctona. Encontramos aquí, por tanto, un testimonio elocuente y notorio de la apuesta capitular a favor de la liturgia hispana.⁷¹

Ángela de Foligno, santa Brígida de Suecia seguirán la estela de la devoción del fundador. Enrique Susón y santa Catalina de Siena, representantes de la escuela dominica, abundan en el fomento del fervor hacia la Sangre de Cristo. El cartujo Lodulfo de Sajonia escribe la primera *Vida de Cristo* completa, que gozará de un largo éxito a lo largo de los siglos XV y XVI. La *devotio moderna*, instituyó una forma de piedad que, poco a poco, impregnó la vida religiosa del siglo XV. Tomás de Kempis, el Pseudobuenaventura, Taulero, Enrique Susón constituirán, entre otros, los autores más representativos de la expansión de la contemplación devota de la pasión de Jesús, subrayando el valor de la efusión de su sangre. Cf. Sánchez Herrero, José, “La Cruz. El Crucificado. El desarrollo de una devoción” en VV.AA., *Crucificados de Sevilla*, vol. I, Ed. Tartessos (Sevilla 2002), pp.10-53.

⁶⁹ *Comentario Bíblico San Jerónimo*, Tomo III, Ediciones Cristiandad (Madrid 1972), 44:156.

⁷⁰ Cf. Dorado, Bernardo, *Compendio histórico de la ciudad de Salamanca*, Salamanca: Juan Antonio de Lasanta, p. 348.

⁷¹ Cf. Casas Hernández, Mariano, “Un Templo y una Ciudad. Aproximación a la Historia de la Catedral y del Cabildo” en Payo Hernanz, René Jesús, *La Catedral de Salamanca. Nueve siglos de historia y arte*, Promecal (Burgos 2012), p. 83.

Las *palabras*⁷² fueron consideradas forma del sacramento y, por tanto, necesarias para que se pueda llevar a cabo de una manera válida, eficaz y sin defecto alguno. Desde el Concilio de Florencia (1438-1445), siguiendo la filosofía aristotélica, se determinó que cada sacramento estaba compuesto de dos partes, una material (cosas) y otra formal (palabras); al tratar de la Eucaristía declara que las palabras de la consagración constituyen la forma de este sacramento.⁷³ Del mismo modo, valiéndose de las posibilidades del lenguaje de Aristóteles, se introdujo el término de *transubstanciación* en el IV Concilio de Letrán,⁷⁴ en la línea de la fórmula que el Concilio de Letrán de 1079 obligó a reconocer a Berengario.⁷⁵ Ello provocó numerosas diatribas en el devenir del pensamiento teológico eclesial hasta llegar a la más notable, de la mano de los reformadores. El Concilio de Trento reafirmó en tres decretos la doctrina católica sobre la Eucaristía, sin añadir ninguna concepción teológica nueva a la misma.⁷⁶

Cabría preguntarse también por la ausencia de la figuración del Espíritu Santo en el conjunto. El evangelio de Juan seguramente contenga la solución. Si Cristo ha sido representado ya expirado en el madero y se ha omitido la objetivación plástica del Paráclito en la gloria, junto al Padre y al Hijo, es por una razón eclesiológica. Conforme relata Jn 19, 30, (en clara relación con la promesa de Jn 16, 5-15), Jesús entrega el Espíritu al expirar: *inclinando la cabeza, entregó el espíritu*. Se trata del pentecostés joánico, y en opinión de F. Fernández Ramos, el pentecostés de Jn 20, 22 es una *escenificación de éste* (Jn 19,30).⁷⁷ Inmediatamente, la muerte es certificada por la autoridad romana que atraviesa el costado de Cristo.⁷⁸ La expresión del evangelista utiliza, cuando se refiere a la acción del soldado sobre el costado del cuerpo de Jesús, un verbo cuya significación incluye el sentido de “abrir”,⁷⁹ lo cual sirve a san Agustín de punto de partida

⁷² En el caso del pan: *Hoc est enim corpus meum*. En el caso del vino: *Hic est enim Calix sanguinis mei, novi et aeterni testamenti: mysterium fidei: qui pro vobis et pro multis effundetur in remissionem peccatorum*.

⁷³ Cf. Dz 698.

⁷⁴ Cf. Dz 430.

⁷⁵ Cf. Dz 355.

⁷⁶ Cf. Dz 873a-893. 929-937. 937a-956. Ver exposición sucinta del problema en Ludwig Müller, Gerhard, *Dogmática*, o.c., pp.701-726. Cf. VV.AA., *Los relatos fundacionales de la eucaristía*, Verbo Divino (Estella 2009), pp. 63-87.109-116.

⁷⁷ Fernández Ramos, Felipe, “El evangelio según San Juan”, o.c., p. 327.

⁷⁸ Dando cumplimiento, a la vez, a la profecía veterotestamentaria. Cf. Jn 19, 37.

⁷⁹ Nos referimos al verbo *νύσσω* en su forma de aoristo *ἐνύξεν*. Cf. Jn 19, 34.

para su famoso tratado sobre el evangelio joánico, en el que también interpreta simbólicamente la sangre y el agua que brotan de la herida, haciendo alusión a la Eucaristía y al Bautismo que alumbran a la Iglesia.⁸⁰ Por tanto, el Espíritu no aparece efigiado porque ya está donado a la comunidad que bajo la cruz de Cristo se despliega y del que el Crucificado es Cabeza, a la familia donde se encuentra operante de un modo perdurable y eficaz. Los medallones del Padre eterno (rodeado por querubines) y del Hijo glorioso (orlado de nubes y ángeles), ilustran la procedencia del Espíritu, una vez que Cristo fue glorificado⁸¹ e insisten en la misma presencia del Paráclito en el hoy de la Iglesia, que es quien capacita para el acceso a la verdad de la fe.⁸²

En las repisas dispuestas en los laterales del arco trilobulado que cobija la cruz central se alzan las imágenes de san Pedro (en el lado del evangelio) y de san Pablo (en el sector de la epístola). La determinación

⁸⁰ “Uno de los soldados le abrió el costado con la lanza y al punto salió sangre y agua” (Jn 19, 34). De una palabra muy estudiada hizo uso el evangelista, al no decir que hirió, golpeó u otra cosa parecida, sino abrió, para dar a entender que allí se abría la puerta de la vida, de donde manaron los sacramentos de la Iglesia, sin los cuales no se entra a la vida que es verdadera vida. Aquella sangre fue derramada para la remisión de los pecados; aquella agua temple el cáliz de la salvación; el agua sirve para lavar y para beber. Esto es lo que anunció el mandato dado a Noé de abrir una puerta en el arca, por la que debían entrar los animales que no debían perecer en el diluvio, la cual era figura de la Iglesia. Por esto la primera mujer fue formada del costado del varón dormido y fue llamada vida y madre de los vivientes. En lo cual dejó la señal de un grande bien antes del grande mal de la prevaricación. Este segundo Adán, inclinada su cabeza, se durmió en la cruz para que de allí le fuese formada una esposa por haber salido del costado del que dormía. ¡Oh muerte que da vida a los muertos! ¿Qué cosa más pura que esta sangre? ¿Qué herida más saludable que esta?. San Agustín, *Tratados sobre el Evangelio de San Juan*, 120, 2 en Rabanal, Vicente, *Obras de San Agustín XIV. Tratados sobre el Evangelio de San Juan (36-124)*, BAC (Madrid 1966), 713.

⁸¹ Cf. Novaciano, *La Trinidad*, XXIX, 166; Gregorio de Nisa, *Homilía sobre el Cantar de los Cantares*, 15. PG 44, 1118. Textos recogidos en Pons, Guillermo, *El Espíritu Santo en los Padres de la Iglesia*, Ciudad Nueva (Madrid 1998), pp. 56-57.

⁸² Esta pluralidad de afirmaciones (de la Sagrada Escritura) tiene por objeto darnos una mayor comprensión, ya que en ellas se nos explica cuál sea la voluntad del que nos otorga su Don, y cuál la naturaleza de este mismo Don: pues, ya que la debilidad de nuestra razón nos hace incapaces de conocer al Padre y al Hijo y nos dificulta el creer en la encarnación de Dios, el Don que es el Espíritu Santo, con su luz, nos ayuda a penetrar en estas verdades. Al recibirlo, pues, se nos da un conocimiento más profundo. Porque, del mismo modo que nuestro cuerpo natural, cuando se ve privado de los estímulos naturales permanece inactivo (por ejemplo, los ojos, privados de luz, los oídos, cuando falta el sonido, y el olfato, cuando no hay ningún olor, no ejercen su función propia, no porque dejen de existir por falta de estímulo, sino porque necesitan este estímulo para actuar), así también nuestra alma, si no recibe por la fe el Don que es el Espíritu, tendrá ciertamente una naturaleza capaz de entender a Dios, pero le faltará la luz para llegar a ese conocimiento. Hilario de Poitiers, *La Trinidad*, 1, 35: PL 10, 73-75 recogido en Pons, Guillermo, *El Espíritu Santo en los Padres de la Iglesia*, o.c., p. 65.

de las dos imágenes no fue problema alguno para el cabildo, quien debería estar convencido de la coherencia de la colocación de ambas por necesidad del programa iconográfico. Sin embargo, curiosamente, sí que suscitó polémica la ubicación final de los dos apóstoles por el lugar de la preeminencia de uno sobre el otro. La Junta de Ceremonias propuso que se colocara san Pablo a la derecha (de Cristo) y san Pedro a la izquierda, mas finalmente el cabildo determinó lo contrario, resolviéndose la posición que hoy día ocupan.⁸³

Las razones capitulares que condujeron al cambio, a falta de una mayor información en las actas, probablemente residan - amén de en el sustrato escriturístico y en la Tradición - en el protocolo eclesiástico de la preeminencia del lado diestro sobre el siniestro.⁸⁴ Cuestiones más “delgadas” existen detrás. Cabría cuestionar si es el hecho del reconocimiento de la supremacía de Pedro sobre el colegio apostólico, y por tanto de sus sucesores sobre el resto de la Iglesia, lo que quería visibilizarse al primar al pescador sobre el apóstol de los gentiles; aunque creemos que tal asunto no se puso en duda jamás en el cabildo salmantino. Más bien pensamos que es justamente otra cuestión la que quizá la sagacidad de los señores de la Junta de Ceremonias deseaba evidenciar: la relevancia que en la iglesia particular de Salamanca, como todas las pertenecientes a la gentilidad (esto es, a comunidades cristianas que no tenían raíces judías), debía ostentar quien cambió el concepto de apóstol y quien abrió la predicación del evangelio a los no judíos, con un claro recelo y oposición inicial por parte de los Doce, visibilizada en el denominado Concilio de Jerusalén de Hech 15. La resolución del mismo y el convencimiento petrino resultó fundamental para la labor de san Pablo.

⁸³ ACSA AC 38, f. 942v. También lo recoge en su trabajo Pereda Espeso, Felipe, *El artista, la imagen y su público en Salamanca. 1520-1525 (Aproximación a una iconografía funcional)*, o.c., p.66.

⁸⁴ Probablemente también exista en el fondo de la cuestión, la ubicación de Cristo a la derecha de Dios y la reminiscencia de la colocación de los salvos y de los condenados en el Juicio Final, donde los primeros son dispuestos a la derecha del Sumo Juez y los condenados a la izquierda. Cf. San Agustín, *Tractatus in evangelium Ioannis*, XXXI, 9 en Interian de Ayala, Juan, *El pintor cristiano y erudito*, T. I, Joachin Ibarra (Madrid 1782), p. 444. Versión bilingüe del *Tractatus* en Prieto Teófilo, *Obras de San Agustín. XIII. Tratados sobre el Evangelio de San Juan*, BAC (Madrid 1968). El trasfondo escriturístico es innegable. Resaltamos los siguientes pasajes: Mt 25, 33-34; Ef 1, 20; Col 3,1; Heb 1, 3; 8, 1.

Ahora bien, todo aquello que hubiera sido un subrayado excesivo (de haberse hecho) y que hubiera podido tomarse como un cuestionamiento de la autoridad de san Pedro (y de la sede romana) fue solucionado por el cabildo de la manera tradicional, en la que no se negaba nada de lo expuesto y se desterraba a la par cualquier peligro de “segundas intenciones”, de proceder con una incorrecta lectura iconográfica.

Que los santos Pedro y Pablo jalonen la escena central no resulta de un mero capricho capitular, sino más bien sancionan con su presencia y autoridad la afirmación que profiere el lenguaje plástico de la fachada. La afirmación de fe se realiza en el seno de la Iglesia y únicamente en su interior se lleva a cabo la presencia real y operante de Cristo a través de la acción del Espíritu, por medio de la cual el fiel participa de la salvación. El Calvario/Eucaristía⁸⁵ es fuente de vida eterna, de la que bebe y participa la comunidad eclesial. Y así se reparte gráficamente por toda la fachada en sentido descendente desde el conopio, cual corriente de agua que se abre y multiplica, y por la que se van repartiendo las sucesivas arquivoltas de los múltiples arcos que forman la portada, donde figuran los santos, los patriarcas y profetas. Se descubre, cual cascada soteriológica, la plasmación del Misterio de la Salvación en el acontecimiento de la encarnación (camino de acceso físico al interior), para el cual Dios preparó desde el principio a la engendradora (Inmaculada Concepción)⁸⁶ cuyo *fiat* -en

⁸⁵ De nuevo fray Osorio de San Román nos remite unas líneas verdaderamente elocuentes al respecto: *El quinto altar hallaremos en el Calvario... Pues en aquella suma afrenta, en aquella tan pública infamia, donde el gran sacerdote Jesús, vestido de ropas, en sangre teñidas, celebraba con lágrimas y gemidos; y, con los brazos en la cruz, clamaba al Padre por los pecadores, ofreciéndole su vida en sacrificio, por el remedio de ellos, llagado como un leproso, y, de tal manera desfigurado, que no le conocían ya, muchos de los que le amaban, si no era por la preciosa tiara de espinas, que en su cabeza tenía esmaltada de los subidos rubíes de su sangre (Is 53, 2ss). Mofado y reído de los hombres facinerosos, y condenado por uno de ellos; y muerto ya en el ara de la cruz, ahí quiso que se viese que ahí le reconozca toda criatura; pues ahí se le humilló el sol y la luna, y le adoraron los cielos, privándose de su luz, y cerrando sus ojos de mesura y reverencia. El templo y la ley se le arrodilló, y todo lo legal le dio homenaje y le contestó por Mesías verdadero. Los muertos vinieron a le adorar, levantando sus cuerpos de las sepulturas, para ver la hostia de Dios, como ellos mismos predicaron a muchos esta verdad. Las mismas piedras, de dolor, se herían, y deshacían de temor y reverencia de este santo altar. Y lo que más es, que los mismos que le habían puesto en cruz se daban golpes en los pechos, confesando sus pecados. Y los letrados que más le perseguían, éstos le alababan y llamaban Hijo de Dios verdadero (Mt 27, 32-54). González Velasco, Modesto (Ed.), *Fray Antonio Osorio de San Román, OSA, Consuelo de penitentes o Mesa franca de espirituales manjares*, o.c., p.486-487.*

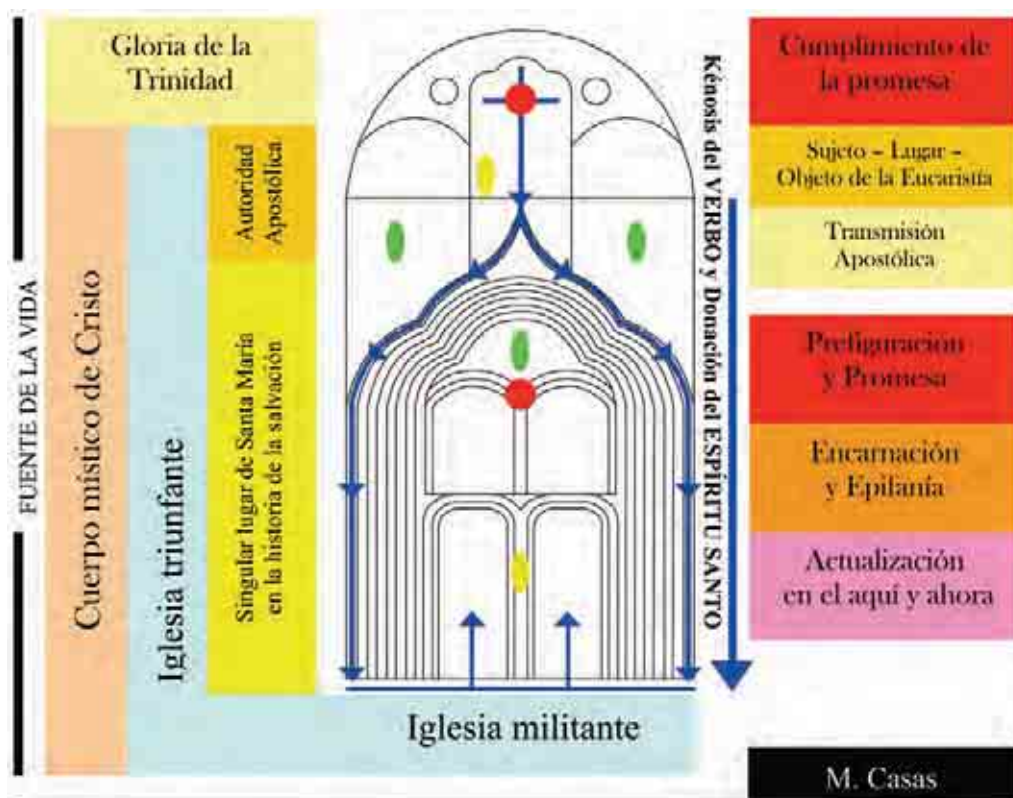
⁸⁶ Uno de los ángeles que escoltan la imagen de la Virgen en el mainel, porta una cartela sobre la que está escrito: *Assumpta est Maria in caelum*. El correspondiente al otro lado



Detalle ángel del parteluz. Lado del Evangelio.



Detalle ángel del parteluz. Lado de la Epístola.



Esquema de nuestra propuesta de lectura.

absoluta libertad - posibilitó la redención, y por cuya trayectoria Dios la convirtió, de hecho, en imagen anticipada de lo que un día será la totalidad de la Iglesia (Asunción).

Proponemos, así, a la lectura “de abajo hacia arriba”, proporcionada por F. Pereda, una lectura complementaria “de arriba hacia abajo”, que dibuja la fuerza kenótica de la encarnación del Verbo. Desde la situación actual, donde el Padre y el Hijo glorificado, junto con el Espíritu Santo reinan,⁸⁷ se afirma el momento cumbre del sacrificio de la cruz, in-

se encuentra mutilado, prueba de las diatribas doctrinales en torno a la Inmaculada Concepción que vivió la ciudad de Salamanca, puesto que exhibía la proclama: *Et macula originalis non est in te, o Sine labe concepta*, u otra inscripción afín. Cf. Casas Hernández, Mariano, “Las diatribas doctrinales en torno a la Inmaculada Concepción, reflejadas en las manifestaciones artísticas de la ciudad de Salamanca”, en VV.AA., *I Seminario de Becarios de Investigación del Departamento de Historia del Arte-Bellas Artes*, Universidad de Salamanca (Salamanca 2009), p.59-60.

⁸⁷ *Lo stesso Dio Padre che donò la manna nel deserto e ci donò il Figlio, oggi dona il Pane del cielo che dà la vita; Lo stesso identico Gesù Cristo, nella persona dei suoi ministri, presiede e celebra l’Eucaristia per noi e con noi, come ieri per e con gli Apostoli; Lo stesso Spirito Santo, artefiere dell’Incarnazione, fuoco divino che consumò in olocausto la Vittima sulla croce e fu effuso a Pentecoste sui discepoli, è nel cuore dell’atto liturgica e dell’adoratio.* M. Perrella, Salvatore, *Ecco tua Madre. La Madre di Gesù nel magistero di Giovanni Paolo II e nell’oggi della Chiesa e del mondo*, San Paolo (Milano 2007), p. 421.

terpretado en la clave jesuana de la donación eucarística, recibido, comprendido y celebrado en y por la Iglesia. La presencia real de Cristo en la Eucaristía, posibilitada por la acción del Espíritu y ratificada por la autoridad apostólica con la presencia de los santos Pedro y Pablo,⁸⁸ constituye la fuente de la que nace todo el movimiento descendente, cual manantial, que se expande a través de las ondulaciones del arco conopial, hasta abrazar la totalidad de la portada del perdón.

Y es en el interior de esta “corriente” donde va a desarrollarse la mayor parte de la figuración de los personajes que han intervenido en la historia sagrada y en la vida de la Iglesia, y que forman parte de lo que se denomina la Iglesia Triunfal, es decir, que ya disfrutaban de la visión beatífica de la Trinidad. La *historia salutis* no ha terminado en ellos, sino que sigue discurriendo a través del tiempo, hasta el instante de la segunda venida de Cristo. María, como protagonista del quicio de la historia (la encarnación del Verbo⁸⁹), conecta la historia del Verbo encarnado, con la profecía del Verbo prometido y figurado. María, como primera creyente y primera redimida, como portadora de la fe y figura de la Iglesia, es el miembro más destacado que junto a la cabeza, su Hijo, vela y anima al cuerpo eclesial, y de manera especial a la denominada Iglesia militante, que aún prosigue peregrina en el tiempo, y es la que ha de cruzar el umbral de la puerta para la celebración y participación en los dones del pan y del vino, trocados en cuerpo y sangre de Cristo, en la esperanza cierta de compartir su mismo destino.⁹⁰

Toda la Iglesia surge a los pies de la cruz, a través de los sacramentos fundantes del bautismo y de la eucaristía. El movimiento que desciende desde el ángulo del conopio se reparte, como fuente, a través del arco trilobulado para distribuirse en multitud de figuraciones a lo largo

⁸⁸ Téngase presente que cuando Cristo instituye el sacramento, instituye también el sacerdocio ordenado, y entrega aquel al cuidado del último: *haced esto en memoria mía*.

⁸⁹ *Pero cómo ha sido, que cuando estábamos hablando de los misterios del Nacimiento, nos hemos pasado repentinamente a contemplar los sacramentos de la pasión del Señor? Con todo eso no es maravilla, que busquemos en la pasión lo que trajo Christo en su Nacimiento; puesto que entonces fue, quando rasgado el saco, derramó el dinero, que estaba escondido para precio de nuestra redención*. San Bernardo, *En la natividad del Señor*, I. 8 en De Huerta, Fr. Adriano, *Sermones de San Bernardo Abad de Claraval, de todo el año, de tiempo, y de santos, traducidos al castellano por un monge cisterciense*, T. I, Joseph de Navas (Burgos 1791), pp. 174.

⁹⁰ Cf. *Ecclesia de Eucharistia*, 5. 21-22; De Lubac, H., *Meditazione sulla Chiesa*, Jaca Book (Milano 1979), p. 82.



San Pedro.



San Pablo.

de las arquivoltas, hasta caer a nivel de suelo, donde se abren las puertas de acceso al interior del templo. Allí, la realidad representada trascendente conecta y se une físicamente con la inmanencia del mismo acontecer personal. El pórtico, trasunto de lo que un edificio es hacia el exterior, enuncia y denuncia lo que constituye la realidad eclesial que ha elevado los muros, ideado el programa y tallado las imágenes. La sangre de Cristo en la cruz, recordada, celebrada y actualizada en el sacramento del altar, se derrama constantemente sobre la comunidad horizontal de los participantes entre sí, haciendo visible la eclesiología paulina de 1Cor. Para Pablo, la comunidad eclesial nace a través de la comunión en la comunidad de creyentes del pan y del vino.⁹¹ De forma inmediata para el creyente, la vida es transformada y la realidad transfigurada.⁹²

Tal y como adelantábamos más arriba, durante el siglo XVII se van a completar con relieves y esculturas varios de los huecos reservados para este fin. La preocupación del cabildo se va a extender a terminar el programa iconográfico de la portada principal, concretamente los espacios dispuestos sobre las puertas, donde habrá de desarrollarse el Nacimiento y la Epifanía, y las peanas que jalonan el Calvario para las imágenes de los santos Pedro y Pablo. Finalmente, varias ofertas de particulares serán

⁹¹ *Pondera alma, quanto más agradecida te debes tú mostrar a este Señor, que no ya una fuente de agua, sino todas las cinco de su preciosa sangre, te ha franqueado oy, quedando tú bañada en el abismo de sus misericordias; sele reconocida, y serás agradecida; hazte pregonera de sus dones, comunicando a todos, y con todos esta dicha, que por esto se llama comunión.* Gracián, Baltasar, *El comulgatorio*, o.c., p. 321.

⁹² Benedicto XVI en la Exhortación apostólica postsinodal *Sacramentum caritatis* es muy elocuente en el sentido expuesto, especialmente en los nn. 79-82. Así lo recoge y desarrolla J. M^a de Miguel en el siguiente artículo al que remitimos: De Miguel González, José María, “Forma eucarística de la vida cristiana, implicaciones prácticas”, en De Miguel González, José María (Coord.), *Sacramentos. Historia, Teología, Pastoral, Celebración. Homenaje al Prof. Dionisio Borobio*, Publicaciones Universidad Pontificia de Salamanca (Salamanca 2009), pp. 475-498. *El cuerpo eucarístico, el crístico-cristológico y el eclesial, es la instancia crítica para que la cena del Señor tome forma como condensación o cristalización de la vida de la comunidad; comunidad con Cristo (vertical) y con los hermanos (horizontal). Es don y tarea, indicativo e imperativo, gracia y reto. Y en último término, la eucaristía es el sacrificio de Cristo, porque lo actualiza haciendo memoria de él; pero es también el sacrificio de la Iglesia, porque la comunidad eclesial se une a la entrega de Cristo al Padre. Los cristianos no somos receptores pasivos del don sacrificial de Jesús, sino que nos incorporamos a Aquel que es nuestra Cabeza, para participar en su ofrenda al Padre; y lo hacemos con nuestra fe, pero también con nuestra vida, nuestras acciones, nuestro seguimiento de Jesús, nuestras cruces, nuestros actos de servicio a los hermanos y hermanas, nuestro morir diario. Así comulgamos con su autoentrega al reino de Dios, para que llegue pronto en plenitud.* Maldonado, L., *La eucaristía en devenir*, o.c., pp. 197.194.

aprovechadas para colocar diversos santos en los huecos dispuestos para ellos.

La primera noticia⁹³ que tenemos en las actas capitulares se refiere a un comentario que se produce en el cabildo espiritual del miércoles 6 de octubre de 1655. El canónigo Pedro de Herrera informa a los capitulares sobre los 800 ducados que pedía el maestro (que suponemos es Juan de Rojas) por la elaboración de la escultura que se pretendía hacer en la fachada occidental, cosa que parece desmesurada a Melchor de Albistur,⁹⁴ quien determinó que la razón de tan alto precio radicaba en que no se había pedido presupuesto a otro oficial, sino que se había acudido directamente al precitado. Además, deja bien clara la inexistencia (*ni haberle*) en la ciudad del Tormes de otro escultor capaz de llevar a cabo semejante proyecto. Ante estas circunstancias, el cabildo determinó que se buscara dentro o fuera de Salamanca otro maestro que hiciera la labor por precio más moderado.⁹⁵

⁹³ Antonio Casaseca informa de una noticia fechada el 14 de mayo de 1635, en la que Antonio de Paz contrataría varios santos de la portada distribuidos por las arquivoltas. Casaseca Casaseca, Antonio, *Las catedrales de Salamanca*, o.c., p. 92. Nos ha sido imposible encontrar semejante noticia en el Archivo de la Catedral. Sin embargo, hemos hallado otra, que data de la semana del 21 de julio de 1635 donde se dice lo siguiente: *A Antonio de Paz escultor de la escultura que hizo en los antepechos do(s)cientos y diez r(elae)s con que se le acaba de pagar tre(s)cientos y diez reales que (h)abia de darse por la obra del cor(r)edor*. ACSA Expedientes de Cuentas de fábrica de 1635. Con ella documentamos la intervención de Antonio de Paz en el andén inferior del templo, muy probablemente en los tramos de la cabecera, que en este momento se encuentran en construcción, donde aparecen reflejadas escenas de la vida cotidiana de la época, así como usos y costumbres. Véanse algunas de estas en Sánchez Rodríguez, Marciano, *Escenas del vivir cotidiano. Iconografía en la Catedral de Salamanca*, Centro de Cultura Tradicional-Diputación de Salamanca (Salamanca 1990).

⁹⁴ El hecho de que exista la noticia nos sirve para evitar las dudas que parecían hacer depender la elaboración de los relieves del Nacimiento y de la Epifanía de la voluntad del canónigo Albistur. La noticia reflejada nos informa de la existencia de esa voluntad en el cabildo, verdadero promotor en el programa iconográfico de la portada. Otra cosa es que el canónigo Albistur exprese su voluntad de colaborar con la obra, por otra parte algo común a otras iniciativas particulares en este tipo de empresas, a través de la donación de una determinada cantidad de dinero para la ejecución de las citadas historias.

⁹⁵ *(A)çerca de la obra de llas Portadas*

El s(eñ)or D(on) P(edr)o de Herrera can(ónig)o obrero mayor dio c(uen)ta haber tratado de conçierto con el escultor q(ue) habia de haçer las historias para los huecos de las puertas de la Ygl(esi)a nueba y se ajustaba a haçerlas por ochoçientos ducados, coon que los andamios y piedra fuere por c(uen)ta de la fabrica. Y el s(eñ)or Can(ónig)o D(octo)r Melchior de Albistur dio a entender que el off(ici)al se queria pagar demasiado por no haberse hablado a otro, ni haberle, y que la ma(n)da q(ue) su m(erce)d habia ofreçido entendio fuere bastante para todo según pidio al principio. Y el cab(ild)o haviendo oydo lo susod(ic)ho, y otras cosas tocantes al caso acordo q(ue) ambos s(eñ)ores canonigos vean si (h)ay otro off(ici)al dentro, o fuera de Salam(an)ca

La búsqueda se demoró hasta que el uno de junio de 1661 Juan de Rojas mostró al cabildo dos modelos que decía había realizado “para presentar al cabildo”, puesto que había llegado a sus oídos que habían sido concertadas con un maestro de Valladolid por seiscientos ducados, lo que le llevó a solicitar que al igual que él había presentado sus modelos, el otro escultor también los hiciera, para que a la vista de ellos el cabildo decidiera. Ofreció, además, una rebaja de cincuenta ducados en el caso de salir elegido.⁹⁶

La respuesta del cabildo fue la de mostrar sorpresa y extrañamiento ante semejante noticia del acuerdo, dado que no había sido informado del mismo. Por ello, el órgano colegiado se mostraba seguro de la inexistencia de contrato alguno al respecto, mas para estar seguros de las mandas y comisiones dadas ordenó que se buscaran actas y demás resoluciones, mandando que en el ínterin se pidieran también modelos al maestro de Valladolid para que ante la vista de ellos el cabildo decidiera.⁹⁷

Las imágenes llegaron en octubre y fueron presentadas al cabildo por Gaspar de Prada que da noticia de ellas y se las muestra.⁹⁸ Estas de-

q(ue) haga d(ic)ha obra con la perfecçion q(ue) se requiere y en preçio mas moderado y con fe a ello den c(uen)ta al Cab(ild)o con que se acabo el d(ic)ho cab(ild)o espiritual. Cabildo espiritual de 6 de octubre de 1655. ACSA AC 38 f. 135v.

⁹⁶ Véase la primera publicación de este asunto en Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, Alfonso - Casaseca Casaseca, Antonio, “Escultores y ensambladores salmantinos de la segunda mitad del siglo XVII” en Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, Alfonso, *Estudios sobre el barroco salmantino*, o.c., (reedición de 2005 del artículo redactado en 1986), pp. 350-352.

⁹⁷*S(obr)e las historias de las Portadas*

Leyose Petiçion de Ju(an) de Rojas escultor vez(in)o de S(alaman)ca diçiendo haver hecho modelos p(ar)a las historias de las portadas desta s(an)ta ygl(esi)a q(ue) m(an)do haçer el s(eñ)or D(octo)r Albitur y que sin darle p(ar)te de ello los se(ñ)ore)s testament(ari)os y comiss(ari)os de la fabrica las tienen conçertadas con un M(aestr)o de Vall(adoli)d en seisçientos ducados sin haber hecho los modelos y asi pedia q(ue) uno y otro los hiçiesen p(ar)a q(ue) el cab(ild)o eligiese el que mejor le pareçiese, y que de su p(ar)te haçia baja de çinc(uen)ta ducados del preçio p(ar)a haçer d(ic)has historias.

El cab(ild)o estraño mucho q(ue) se hubiese hecho conçierto y escritura de d(ic)ha obra (según refirió el s(eñ)or R(acioner)o Don Gaspar de Prada uno de los comissos interlocutores en ella) sin haber dado c(uen)ta al cab(ild)o y el s(eñ)or D(on) Gaspar se remitió a las comisiones dadas por el cab(ild)o y aunq(ue) se leyeron algunas, se suspendio el juiçio y determinaçion hasta q(ue) se busquen y lean las demas q(ue) hubiere y por la mayor p(ar)te de sus votos acordo el cab(ild)o q(ue) en el interin un Maestro y otro hagan sus traças y modelos para q(ue) en vista de ellos elija el cab(ild)o el que mejor le Pareçiere. Cabildo ordinario del viernes uno de junio de 1661. ACSA AC 38, ff. 815v.-816.

⁹⁸*S(obr)e las Historias de la Portada*

El S(eñ)or R(acioner)o D(on) Gaspar de Prada manifestó al cab(ild)o los modelos q(ue) (h)a heçho el escultor de Vall(adoli)d para las historias de la Portada desta s(an)ta

bieron ser muy del gusto de los señores capitulares, quienes pocos días después tratan el asunto de pagarlas y comenzar a obrarlas en la portada.⁹⁹ Inmediatamente, tras enterarse de la resolución, Juan de Rojas, probablemente llevado del disgusto por no haber sido el elegido, pide que se le libre el importe de los modelos que había realizado, al habérselos encargado los comisarios de la obra,¹⁰⁰ y el cabildo resuelve su ajuste (en unos 200 reales -de los que se intentará conseguir alguna rebaja-) y pago inmediato, encomendándolo finalmente al Arcediano de Medina.¹⁰¹ Desde semejante acto se da por terminada la relación con dicho maestro.

Finalmente, Juan Rodríguez firma el contrato¹⁰² en el que se obliga

Ygl(esi)a concertadas en seisçientos ducados, p(ar)a q(ue) el cab(ild)o vea si le parece se executen, o se enmienden. Y el cabildo lo remitió a la disposiçion de los s(eño)res D(on) Ju(an) de Pineda Ar(cedia)no de Medina, D(on) P(edr)o de Herrera can(ónig)o y Raçion(er)os D(on) Gaspar de Prada y Marco Ant(oni)o de Betanços a quienes nombro por comiss(ari)os p(ar)a ello y lo dependiente. Cabildo ordinario del 10 de octubre de 1661. ACSA AC 38 f. 872.

⁹⁹Se paguen las Historias de la Portada

El s(eñ)or D(on) Juan de Pineda Ar(cedia)no de Medina, dijo que los modelos de las historias de las Portadas de esta s(an)ta Ygl(esi)a q(ue) hiço el off(ici)al de Vall(adoli)d las han visto y aprobado personas q(ue) lo entienden, y p(ar)a començar a obrar en ellas es necess(ari)o dinero. Y el Cabildo acordo se executase d(ic)ha obra, y los s(eño)res comiss(ari)os de ella vayan librando sobre los quinientos duc(ado)s de la m(an)da del s(eñ)or Albistur, y de las demas (a)pliaçiones destinadas p(ar)a el (e)fecto, hasta q(ue) se pague la costa. Cabildo ordinario de 14 de octubre de 1661. ACSA AC 38 f. 873v.

¹⁰⁰S(obr)e pagar unos modelos

Juan de Rojas escultor vez(in)o de S(alaman)ca pidio se le pagasen los modelos q(ue) hiço p(ar)a las historias de la Portada desta S(an)ta Ygl(esi)a respecto de haberlos hecho de orden de los ss(eñor)es comiss(ari)os y q(ue) d(i)cho M(aestr)o hace la obra, y el cab(ild)o hav(ien)do tom(a)do algunas notiçias de lo que paso sobre el caso acordo q(ue) los ss(eñor)es comiss(ari)os inform(a)dos del valor de d(ic)hos modelos lo ajusten con el d(ic)ho Ju(an) de Rojas, y con esto se acabó y lebanto el d(ic)ho Cab(ild)o y en fee de ello lo firme. Ante mi. Pedro de la Esquina. Ss(ecretari)o. Cabildo ordinario de 26 de octubre de 1661. ACSA AC 38 f. 880v.

¹⁰¹S(obr)e pagar unos modelos

Cometiose al s(eñ)or Ar(cedia)no de Medina, ajustar con Ju(an) de Rojas escultor, lo q(ue) se le hubiese de dar por los modelos q(ue) hiço de las historias p(ar)a las Portadas, respecto de estar su m(erce)d informado tienen Doz(ien)tos R(eale)s de estimaçion, procurando bajarse lo más q(ue) se pueda respecto de las raçones que su m(erce)d save (h)ay p(ar)a ello. Cabildo ordinario de 31 de octubre de 1661. ACSA AC 38 f. 881v.

¹⁰²Ssépase por esta pp(ubli)ca escriptura de concierto y obligacion de obra como nos don Gaspar de Prada y Marco Antonio de Betanços raziioneros de la Santa Yglessia Cathedral desta ciudad de ss(alaman)ca... y de la otra yo Juan Rrodriguez escultor vecino de la çiudad de Balladolid deçimos que estamos convenidos la una parte con la otra en rraçon de la obra que se (h)a de (h)açer y fabricar de las dos (h)Ystorias de los Rreyes y el nacimiento de Nuestro S(eño)r Xesucristo y cuerpos de San Pedro y san Pablo en la portada mayor de la dicha Santa Yglesia que mira a escuelas. La qual yo el dicho Juan Rodriguez me encargo y obligo de (h)açer y que la (h)are en la forma y con las condiciones y por el precio y tiempo que (e)n ella se declara en la forma ss(iguien)te.

a realizar las historias del Nacimiento y Epifanía, junto con las imágenes de los santos Pedro y Pablo, imitando en todo los paños de Gregorio Fernández, verdadero *topos* que se introduce de manera casi vírica en la moda del momento. Para los relieves han de presentar un modelo previo al cabildo, quien le dirá lo que crea oportuno a fin de que lo ejecute a gusto del órgano colegiado, sin apartarse un ápice del mismo. Se registra, además, que los relieves han de ocupar todo el espacio de los huecos reservados a ellos. Se insiste además en la imitación de los telámenes del maestro de Sarria en tomar como modelo el natural, teniendo especial cuidado en las formas del cuerpo que habían de estar desnudas, como la cabeza, brazos o pies, ejecutándolas con todo primor y detalle, conforme pide el arte.

Lo primero yo el dicho Juan Rodríguez me obligo de (h)acer los cuerpos de San Pe(d)ro y San Pablo de a nueve pies de alto y el rropaxe de Gregorio Hernandez y con toda la perfeçion que pide el arte y la planta (h)a de ser airosa y buenos perfiles por todos lados y a S(an) Pablo se le (h)a de poner el montante y a S(an) P(ed)ro las llaves y el libro y los desnudos que se descubrieren como es cabeças, manos y pies se (h)an de (h)acer con toda la perfeçion y primor que pide la imitaçion del natural y los lados se (h)an de bestir de algunas arboledas a el modo de las de arriba del Santo Cristo. Yten que las dos (h)ystorias de los Reyes y Naçim(ien)to (h)an de llenar y ocupar los dos nichos que estan ençima de la puerta prinçipal que tienen nueve pies y medio cada uno de ancho y de alto treçe pies y una quarta poco más o menos.

Y es condiçion que la (h)istoria de los Reyes se (h)a de labrar y esculpir de escultura segun el modelo q(ue) a de (h)acer par ello el dicho Ju(an) Ro(drigue)z y en la forma y manera que de más de dicho modelo se le diere orden, (sin que) añada o quite del por que todo ello (h)a de ser de gusto de los dichos señores dean y cavildo y sus comisarios y comisario se (h)a de açer y entender en el modelo q(ue) (h)a de (h)acer para la (h)ystoria del Nacimiento, figuras de San Pedro y San Pablo, (h)aciendo las d(ic)has (h)istorias con toda la perfeçion que pide el arte muy en las masas (de) las ymaxenes, ymitando el natural en todas las figuras prinçipales, (h)an de tener a dos baras de alto o lo que mas o menos paresçiere neces(ari)o y las demas lo que las tocare conforme a buena regla de pretestiba (sic en lugar de perspectiva) y proporçion.

Yten con condicion que el cavildo a de dar a mi el dicho Juan Ro(driguez) todos los materiales de piedra que fueran necesarios para las dos ystorias y para los cuerpos de san pedro y san pablo puesto en el sitio donde se fabricare y ansimismo andamios echos y rompido el gueco de la pared y oficiales para asentar las dichas Ystorias y d(ic)hos santos y despues de asentadas yo el d(ic)ho Juan Ro(driguez) las e de rretundir y rebocar con betun permanente y seguro para que las aguas no lo puedan gasttar, Y la piedras se me a de dar açertada para toda la d(ic)ha obra y asentada a costa del cavildo.

Yten que yo el d(ic)ho Juan Ro(driguez) e de enpeçar la d(ic)ha obra para el dia primero de julio proximo benidero deste año la qual e de contiguar ynçesantemente para queste acabada dentro de seis meses la qual dare acabada para el d(ic)ho tiempo a contenti y satisfaçion d elos d(ich)os s(eñor)es dean y cavildo y sus somisarios.

Yten que por la d(ic)ha obra se me a de dar seis mill y seisçientos reales de vellon pagados como fueres obrando por semanas o meses por quenta de lo qual confiessa aber re(ecibi)do de los d(ich)os señores dean y cavildo de mano de el d(ic)ho Gaspar de prada su comis(ari)o tresçientos r(eale)s de v(ello)n... AHPSA Protocolo notarial 4412, ff. 1381-1382v.

En el caso de los santos Pedro y Pablo, además, se insiste en la colocación de los atributos de cada uno, las llaves y la espada, para que no exista problema alguna a la hora de la identificación. Respecto a los fondos de paisaje que existen tras los apóstoles había de tomar como modelo el del Calvario, de donde se extraen efectivamente los motivos de las arboledas y floresta que configuran el horizonte.

En este sentido, obsérvese la diversidad que ha querido otorgar a los fondos el escultor para regalar a la vista, así, tras san Pedro, además de la arboleda, que repite tres tipos de árboles, se añade una pequeña arquitectura tras la cabeza del primero de los papas, con elementos centralizados culminados por cúpula y dos pequeñas pirámides, quizás con intención evocadora de la antigüedad de los tiempos de Cristo y el exotismo del oriente que en estas tierras se percibía a través de reminiscencias gráficas consensuadas. No hemos de pasar por alto que semejantes estructuras permiten la construcción en la potencia de la imaginación de la forma genérica de la tiara, tocado identificativo del poder papal, cuya legitimidad reside en ser el sucesor de Pedro, el efigiado en primer término. Un ave forma parte del mundo animal efigiado, siendo acompañada en el otro flanco por una escena de caza en la que dos hombres, perfectamente uniformados con ropa del momento, se afanan en la actividad cinegética, uno haciendo sonar el cuerno y otro sosteniendo un ave en sus manos mientras acaricia al can que le acompaña.

En el caso de san Pablo, las arquitecturas se multiplican, configurando un fondo en el que el elemento urbano de las torres, estructuras y pórticos se impone sobre el vegetal. Un ave despliega sus alas en pleno vuelo, en el celaje, sobremontando al apóstol, mientras que un águila (posible alusión al imperio romano) se posa sobre la copa de un árbol a sus pies.

Los atributos propios de cada santo y sus respectivos halos se han realizado en metal, probablemente en un principio sobredorados, como también lo estuvieron las cruces de los remates de la torre y cimborrio. A ambos les acompaña, como no podía ser de otra manera, el libro del evangelio que predicaron y por el que dieron la vida.

La ejecución plástica de los dos apóstoles acusa las condiciones que se estipularon en contrato, marcando especialmente sus pesados ropajes



Floresta y ave. Detalle del fondo de san Pedro.



Escena cinegética. Detalle del fondo de san Pedro.



Detalle del fondo de san Pedro.

con los angulosos plegados requeridos en contrato. Del mismo modo, sus gestos son graves y solemnes, manteniendo una faz que despide una gran severidad. Las manos de ambos, desgraciadamente mutiladas en parte en el caso de san Pablo, encierran una potente fuerza contenida en el gesto que a nuestro juicio muestra, quizás y sin desmerecer el resto, lo más y mejor conseguido por el escultor.

Juan Rodríguez comenzó por esculpir las hechuras de los santos Pedro y Pablo. Este hecho importunó a los testamentarios del señor Albistur,¹⁰³ que ante semejante circunstancia requirieron al cabildo que les devolviese el dinero adelantado hasta que no se hicieran los relieves con las historias que dejó mandadas el finado. El cabildo ante esta petición, que en el fondo comprende, libera dinero de las arcas de la fábrica para el efecto y ordena libre el mayordomo también las cantidades necesarias de los cargos hechos por el escultor y oficiales.¹⁰⁴

Mientras se elaboraban las citadas hechuras, el cabildo se dedicó a deliberar sobre la ubicación concreta en la fachada, como se adelantó más arriba, de los santos apóstoles, y la precedencia del uno sobre el otro, resolviendo finalmente que san Pedro ocupara el lado del Evangelio y san Pablo el de la Epístola.¹⁰⁵

¹⁰³ Había dejado una manda de 500 ducados en su testamento para que se labrasen las historias de la portada. Cf. Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, Alfonso - Casaseca Casaseca, Antonio, "Escultores y ensambladores salmantinos de la segunda mitad del siglo XVII" en Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, Alfonso, *Estudios sobre el barroco salmantino*, o.c., (reedición de 2005 del artículo redactado en 1986), p. 350; Lahoz, Lucía, "La Catedral Nueva. Fachada principal. Tímpano" en o.c., p. 80.

¹⁰⁴ *De la paga de los s(an)tos de la portada*

El s(eñ)or Arc(edia)no de Medina comiss(ari)o de la obra dijo que del din(er)o que deyo el s(eñ)or can(ónig)o Albistur p(ar)a la Historia de los Reyes q(ue) se ha de haçer en la portada dieron sus Testament(ari)os çien ducados q(ue) se han dado al M(aestr)o q(ue) haçe las imágenes de S(an) P(edr)o y S(an) Pablo y que los d(ic)hos Testament(ari)os no quieren dar din(iner)o hasta q(ue) se haga la obra q(ue) fue devoçion del difunto y piden lo dado q(ue) vea el cab(ild)o de donde y como se (h)a de pagar. El cab(ild)o acordo se libren d(ic)hos çien ducados en el may(ord)mo de fabrica, y en el mesmo por c(uen)ta de ella lo q(ue) fuere necess(ari)o p(ar)a ir pagando al M(aestr)o y ofiçiales q(ue) hacen los s(an)to(s) P(edr)o y S(an) Pablo. Cabildo ordinario del viernes dos de diciembre de 1661. ACSA AC 38 f. 896.

¹⁰⁵ *S(obr)e la preçedençia de S(an) P(edr)o y S(an) Pablo*

Tambien el d(ic)ho s(eñ)or Ar(cedia)no comiss(ari)o de la fabrica con el s(eñ)or R(acioner)o D(on) Gaspar Prada, pidieron determinase el Cab(ild)o cual de las dos Ymagenes de S(an) P(edr)o y San Pablo q(ue) se hacen p(ar)a la d(ic)ha portada se (h)a de poner a mano derecha respecto de ser cosa en que (h)ay diversas opiniones y exemplares. Y el cab(ild)o lo remitió a los sse(eñore)s de la Junta de Zeremonias p(ar)a q(ue) en ella se determine lo q(ue) se (h)a de executar. (Al margen: Luego este día se hiço la Junta y se determino q(ue) S(an) Pablo fuese puesto a la mano derecha. En cuatro de



Arquitecturas. Detalle del fondo de san Pablo.



Arquitecturas, floresta y aves. Detalle del fondo de san Pablo.



Relieve del Nacimiento.



Detalles del relieve del Nacimiento.





Relieve de la Epifanía.



Detalles del relieve de la Epifanía.





San Juanito.

En cuanto a los relieves dispuestos sobre las puertas, repiten no solo los esquemas fernandescos, sino copian, alterando la visión en espejo los que hiciera para la iglesia de San Miguel de Vitoria (1624), como en su momento señaló Martín González.¹⁰⁶ Estamos de acuerdo con la opinión de Lucía Lahoz en que son verdaderos practicones¹⁰⁷ que carecen de un desarrollo magistral de los individuos y de la escena en general, respondiendo solo a las características formales que se pidieron. Las posturas son forzadas y poco elegantes, de modo particular en el Nacimiento, mientras que las imágenes de los reyes y santa María en la Epifanía muestran una construcción un poco más suavizada que en el relieve gemelo. La caravana de los magos, con sus lacayos y animales exóticos da pie a la anécdota que dota a la escena de una mayor riqueza y candidez. La presencia de la estrella, en este sentido, constituye un elemento indispensable que ha de aparecer en toda epifanía, señalando el lugar final del peregrinaje al que se sometieron los magos hasta encontrar al divino Niño.¹⁰⁸

Aprovechando la presencia de los andamios en la puerta para la ejecución de los trabajos y de la presencia del artista en la ciudad, Juan Berjón, catedrático de prima de música de la Universidad, movido por su particular devoción, solicita al cabildo que le permita colocar en la fachada la imagen de San Juan Bautista en el mainel que separa los huecos de los relieves del Nacimiento y Epifanía, cosa que se le concede.¹⁰⁹ No hemos

nob(iembr)e de d(ic)ho año acordo el cab(ild)o lo consult(ad)o.) Cabildo ordinario de 31 de octubre de 1661. ACSA AC 38 f. 882.

Efectivamente, la reunión capitular del cuatro de noviembre recoge lo siguiente:

Sobre la preçedencia de S(an) P(edr)o con S(an) Pablo

En este cab(ild)o se refirio q(ue) los ss(eñor)es de la Junta de çeremonias habian sido de pareçer q(ue) en la Portada desta S(an)ta Yglesia se pusiese la ymagen de S(an) Pablo a mano derecha en concurrencia con S(an) Pedro. El cab(ild)o oydo el d(ic)ho pareçer y las raçones que en una y otra parte se refirieron, lo votó in voçe y por mayor p(ar)te salio acordado q(ue) se pusiese la imagen de S(an) Pedro a mano derecha y se adbirtio a los ss(eñor)es comissos q(ue) ansi lo hagan executar. Cabildo ordinario de 4 de noviembre de 1661. ACSA AC 38 f. 883v.

¹⁰⁶ Cf. Martín González, Juan José, *Escultura barroca castellana*, t. I, Lázaro Galdiano (Madrid 1959), pp. 280-283; Martín González, Juan José, *Escultura barroca castellana*, t. II, Lázaro Galdiano (Madrid 1971), p. 39.

¹⁰⁷ Cf. Lahoz, Lucía, “La Catedral Nueva. Fachada principal. Tímpano” en Martínez Frías, José M^a – Pérez Hernández, Manuel – Lahoz, Lucía, *El Arte Barroco en Salamanca*, Gruposa (Salamanca 2008), pp. 80-81.

¹⁰⁸ Cf. Mt 2, 2.7.9.10.

¹⁰⁹ *Liçenzia p(ar)a poner un s(an)to en la portada.*

Conçedio el Cab(ild)o liçenzia para q(ue) en un nicho q(ue) esta en la portada principal desta S(an)ta Ygl(esi)a en medio de los dos arcos en q(ue) se (h)an de poner las historias del s(an)to naçim(ien)to y adoraçion de los Reyes, se ponga una imagen de S(an) Juan



San Juanito.



San Miguel.

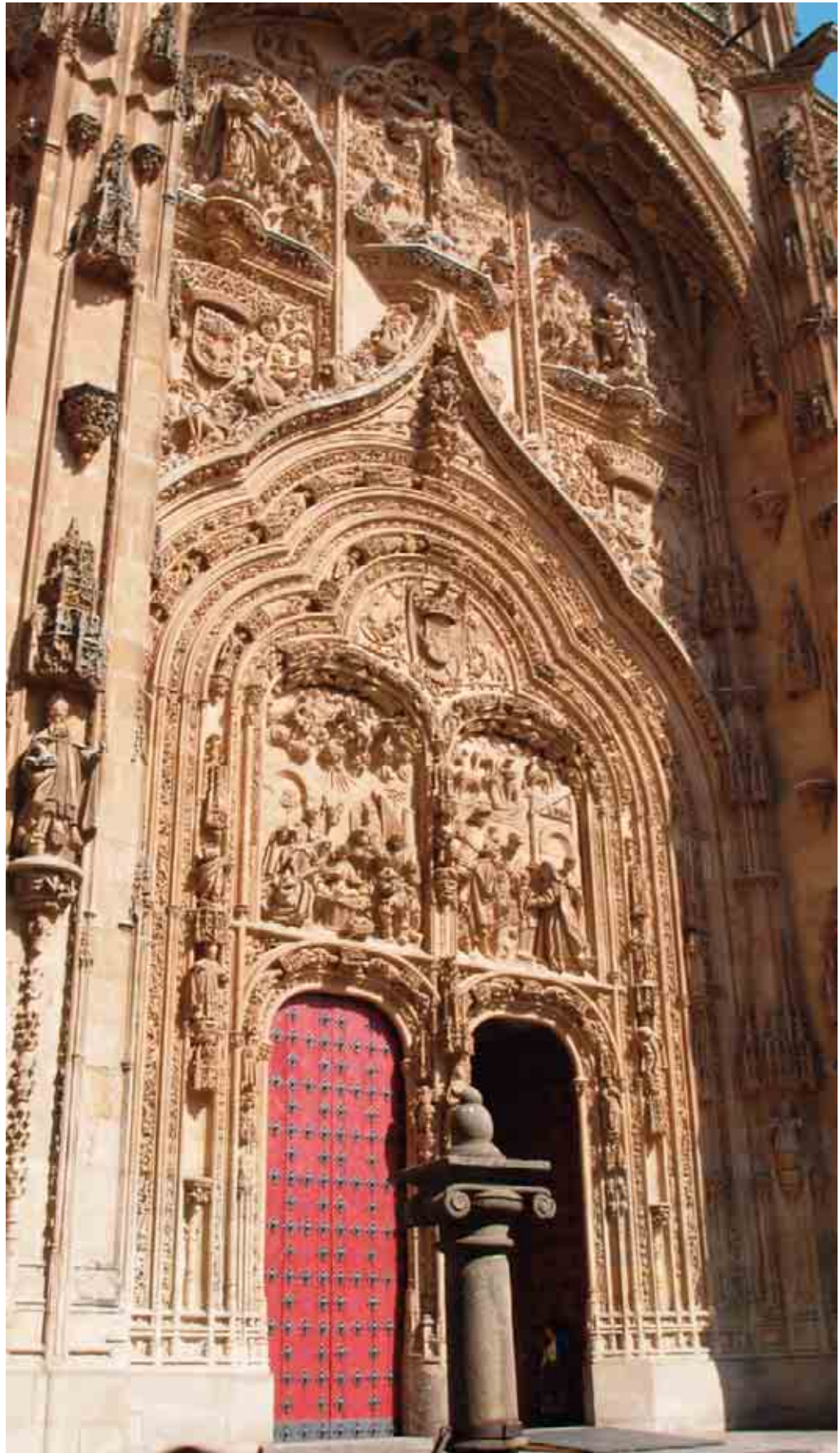
encontrado el contrato de la hechura, pero advirtiendo el resultado de la imagen que ha llegado hasta nosotros en este lugar, bien se puede adscribir a las características formales de Juan Rodríguez, como señalara en su momento Rodríguez G. de Ceballos,¹¹⁰ donde se evidencian ecos directos de la obra de Gregorio Fernández. Véase en este sentido la cabeza y la particular disposición del cabello, cosa que observamos casi de una manera mimética en el san Miguel situado en el conopio.

La petición del músico abre la posibilidad de la colocación de diferentes santos que responden a inquietudes e intenciones particulares, ajena a una decisión consciente y concreta del órgano colegial. Los santos que se reparten por algunas de las peanas con doseletes responden a una intención puramente devocional de varios particulares (entre los que se hallaban señores capitulares y otros que no lo eran) cuyos nombres desconocemos, los cuales obtienen el 26 de febrero de 1663 el preceptivo permiso del cabildo para poder encargarse de las imágenes y colocarlas allí.¹¹¹ De la noticia podemos inferir que el programa iconográfico general de la portada estaba trazado, conforme hemos visto más arriba, con su fuerte carga semántica figurada en las imágenes de los santos Pedro y Pablo, recién colocados en 1663, los relieves coetáneos que coronan los vanos de acceso, el Calvario del remate y las imágenes de las arquivoltas. El resto, son acentos presenciales que se dejan a la iniciativa particular y lo que es más importante, a la devoción personal, hecho que es posible porque en ellos se

de escultura, que por su deboçion y a su costa (h)a ofreçido el s(eñ)or Raçionero Juan de Berjon de la R(ea)l(?) Catedratico de prima de Musica desta Univ(ersida)d y juntam(en)te ofreçio el cab(ild)o muchas graçias a su m(erce)d por su buen çelo. Cabildo ordinario de 7 de julio de 1662. ACSA AC 38 f. 961.

¹¹⁰ Cf. Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, Alfonso – Casaseca Casaseca, Antonio, “Escultores y ensambladores salmantinos de la segunda mitad del siglo XVII” en Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, Alfonso, *Estudios sobre el barroco salmantino*, o.c., (reedición de 2005 del artículo redactado en 1986), p. 352.

¹¹¹ *Liçencia p(ar)a poner s(an)tos en la portada. Los ss(eñor)es comiss(ari)os de la obra de la fabrica desta s(an)ta Ygl(esi)a dijeron estar ya puestas en la portada las imajenes de S(an) P(edr)o y S(an) Pablo y que (h)ay algunos ss(eñor)es capitulares y otras personas devotas que quieren a su costa poner algunos s(an)tos de su devoçion en los nichos q(ue) para este efecto tiene d(ic)ha portada. Y así ven el cab(ild)o si quiere dar liçençia para ello porque se obre lo que se pudiere antes de quitar los andamios. Y el Cab(ild)o acordó se admitan y pongan en ella todas las imágenes que quisieren ofreçer los d(e)votos, a quienes los ss(eñor)es comiss(ari)os en n(ombr)e deste cab(ild)o den las graçias, y en el libro de la obra se ponga raçon para que siempre conste de las ofrendas de los bienhechores y q(ue) a su exemplo se animen otros a proseguirlas. Cabildo ordinario de 26 de febrero de 1663. ACSA AC 39 f. 48.*



Vista de la portada occidental.

figura la idea general de la iglesia triunfante, para la cual da igual la representación de cualquiera de los preconizados a los altares, puesto que la fuerza semántica de la fachada no recae en la individualidad del sujeto santificado, cuanto en su valoración y lectura en conjunto. Así lo expresa claramente el documento cuando habla de la ubicación de las citadas esculturas *en los nichos q(ue) para este efecto tiene d(ic)ha portada*.¹¹² La fachada alcanzaba de este modo la potencialidad de una lectura general acompañada de una lectura particular que en modo alguno ensombrecía la primera, sino que la hacía más asequible y cercana a la experiencia concreta de la persona fiel, quien encontraría en el santo de su mayor devoción el acicate para imitar sus virtudes y la cercanía en la que implorar el auxilio del cielo en los momentos de mayor necesidad.

La oportunidad del momento era propicia por estar aún colocado en el lugar el andamiaje utilizado para la obra de los apóstoles Pedro y Pablo, cosa que economizaba los proyectos de los particulares. Por ello, y viendo el resultado de las imágenes conservadas, los estudiosos han considerado que la mayor parte de las imágenes de la fachada occidental que corresponden al siglo XVII son del mismo escultor, quien recibiría los encargos personales y procedería con posterioridad a colocarlo en su lugar correspondiente.

En abril de 1663 aún se seguía trabajando en la fachada. En esos momentos más que en las esculturas grandes la labor se centraba en los fondos y adornos de las peanas que servían de sostén a los grupos escultóricos. Por ello se aprovecha también para terminar la ornamentación de la peana del Calvario a costa de otro particular.¹¹³

El parecer que tenía el cabildo del maestro escultor se ve reflejado en el juicio de valor que queda patente en las actas, cuando estima oportuno que se le abonen las demasías realizadas en la obras de los santos

¹¹² Id.

¹¹³ *L(icenci)a al s(eñ)or R(acioner)o Betanços p(ar)a una obra de la portada de esta santa Igl(esi)a a (in)ss(tanci)a de sus comiss(ari)os*
Este día a instancia del Señor Raçionero Marco Antonio de Betanços dio liçencia el cab(ild)o para q(ue) en la portada prinçipal de esta sancta Igl(esi)a al pie de la peana del Santo Cp(ist)o se haga algun adorno para su hermosura. Y lo cometio a los s(eñ)ores comiss(ari)os de fab(ric)a nueva p(ar)a q(ue) lo permitan por quanto d(ic)ho s(eñ)or R(acioner)o see ofreçio se haria sin costa alguna de la fab(ric)a I q(ue) en esta forma se execute. Cabildo ordinario de 2 de abril de 1663. ACSA AC39 f.54.

Pedro y Pablo, a fin de “conservarle” al servicio de la catedral.¹¹⁴

Como hemos visto, gracias al esfuerzo y devoción de muchos particulares se prosigue la decoración de la fachada principal, asunto que no será culminado nunca. Lo que pareciera en un principio una empresa en exclusiva del cabildo, por este medio se puede observar claramente que el resultado final es la suma de muchas iniciativas particulares que se suman a aquella y permiten ir culminando por añadidura un proyecto desbordante para la misma institución cuyo deseo se perpetua y prolonga en el tiempo. La voluntad capitular es, por tanto, de “largo alcance”, y no se limita a solucionar cuestiones circunstanciales disminuyendo la envergadura del proyecto, sino que se confía a su desarrollo con la continuidad de la misma institución en el tiempo y la apertura integradora de impulsos y empujes particulares.

La presencia de la imagen devocional concreta en la fachada implica que no se tenga en cuenta la totalidad de la obra, cuanto la necesidad de que se reconozca en la inmediatez al santo en cuanto a individuo concreto. De este modo, aunque se encuentren representados en las arquivoltas realizadas en el XVI, se van a dar casos de duplicidades. Semejante circunstancia nos invita a considerar que en líneas generales se había perdido la “contabilización” primera del programa iconográfico, y solo se puede admitir remitiéndonos a lo anteriormente dicho y defendido por nosotros, interpretación que posibilita la libertad individual integradora en el sentido total de la gran *Fuente de la Gracia* que en definitiva constituye y construye la portada.

Entre las imágenes que se agregan existen dos grandes grupos, unas de mayor tamaño, que se ubican en las cornisas y doseletes de los

¹¹⁴ *S(obre) la obra de (las) historias.*

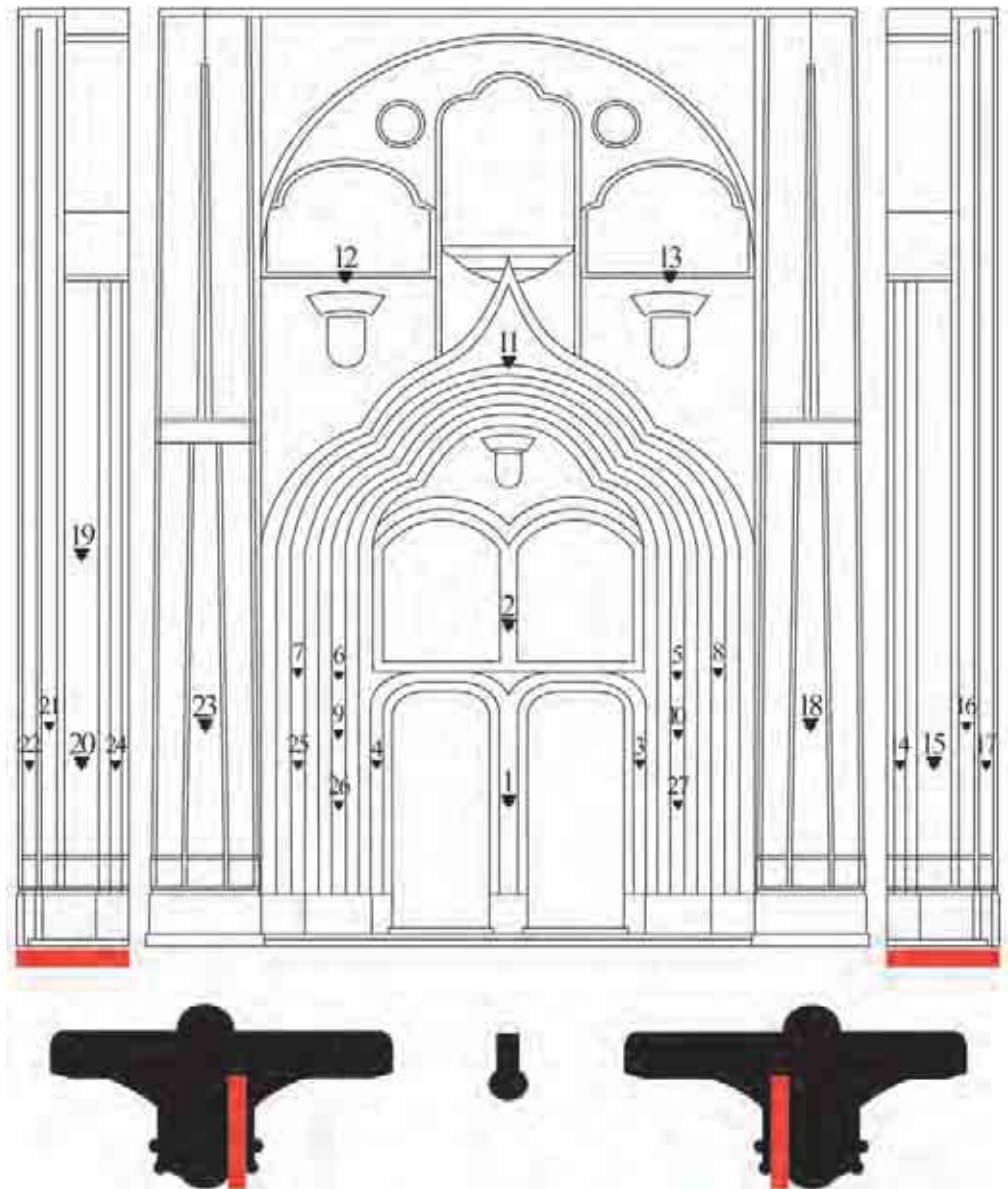
El s(eñ)or Ar(cedia)no de Medina refirió q(ue) Ju(an) R(odrigue)z M(aestr)o de escultura q(ue) ha hecho las historias de la Portada desta S(an)ta Ygl(esi)a conoçidam(en)te (h)a perdido en ellas mucho dinero, y tiene hechos modelos para los borcajes que se han de haçer para los niçhos de S(an) P(edr)o y S(an) Pablo y es persona que debe conservarse por lo bien q(ue) obra en lo tocante a su off(ici)o y mereçe se le haga alguna gratificaçion.

El cab(ild)o acordó que el d(ic)ho S(eñ)or Ar(cedia)no y S(eñ)or Raçionero don Gaspar de Prada comiss(ionad)os de fabrica ajusten con el d(ic)ho Ju(an) Rodriguez la retension que tiene Por las demasias y el preçio en que (h)a de haçer los d(ic)hos borcajes de los niçhos, y el d(ic)ho de uno y otro se lo manden pagar no por junto, sino por semanas para q(ue) con eso baya trabajando y cumpliendo con cuydado y con ello se acabo y lebantó el d(ic)ho cab(ild)o y en fee de ello lo firme. Ante mi Pedro de la Esquina, ss(ecretari)o. Cabildo ordinario de 4 de junio de 1663. ACSA AC 39 f. 69v.

netos de los contrafuertes y otras de menores dimensiones que se insertan en la misma portada. Así, entre las segundas, además del san Juan Bautista señalado más arriba, se distinguen en los espacios inmediatos, a la misma altura, pero jalonando la imagen de su hijo, por una parte, y los relieves del Nacimiento y Epifanía por otra, a los santos Isabel y Zacarías. Isabel está figurada como una mujer de madura edad, para indicar su incapacidad para concebir descendencia y evidenciar así la obra de Dios. Particularmente significativo es el rostro, muy semejante, por otra parte al de su prima santa Isabel, escultura situada en un nivel inferior, junto al vano de acceso. Zacarías aparece revestido con los ornamentos sacerdotales veterotestamentarios, tocado con mitra (sírvese el lector hacer el oportuno cotejo entre la mitra del padre del bautista y las de los obispos que vamos a tratar para encontrar en ambas muchas conexiones formales). Llama la atención el exagerado movimiento de los telámenes merced al trabajo de los plegados, más aún si lo contrastamos con las imágenes salidas de la misma mano que se encuentran en los lugares adyacentes.

El san Miguel arcángel del conopio, sobre la repisa con el ángel correspondiente al evangelista san Mateo, constituye una de las mejores imágenes de las efectuadas en el XVII. Una cuidadísima factura en la que san Miguel pisa con una elegante postura, casi de baile, sobre el diablo que precipita a la tierra.¹¹⁵ El vuelo del faldón llama poderosamente a la mirada a entretenerse entre los juegos de luces y sombras provocados por la multitud de pliegues que se van entrelazando con la ayuda de agudas aristas. Al movimiento de la zona inferior coadyuva el revoloteo de las mangas, que han sido representadas muy extensas para permitirlo. Las

¹¹⁵ *Viendo pues Dios a Luzifer, a esta su criatura, que se le avia revelado, y que tratava de hazerle guerra, nombra por su Capitán general al Archangel San Miguel, y entregale la soldadesca del cielo, a sus fieles soldados, para que los Capitanees, que assi le llama la Iglesia: Principe y Capitan general de la soldadesca celestial; y mandale salga a la batalla contra el sobervio Luzifer, que se le avia revelado: y dize San Juan: ... que uvo una gran batalla en el cielo: San Miguel del vando de Dios, con los Angeles buenos peleavan contra el dragon Luzifer, y el dragon y los angeles malos contra los buenos, y no pudieron resistir a San Miguel, aunque peleava el traydor con tanta bravuozidad, que a todos los Angeles, como dixo el santo Iob; pusso temor, y espanto, y con tener San Miguel las armas de fortaleza que le dio el Señor de su mandato, y justicia le canta la Iglesia esta victoria, y dize: ... alcançó San Miguel gran palma en venger al dragón y dar con él en los abismos de la tierra, que es el infierno.* De Jesús María, Juan, *Epistolario espiritual para personas de diferentes estados*, Domingo de la Iglesia (Uclés 1624), p.385.



- | | |
|--|--|
| 1 Virgen Asumpta e Inmaculada | 15 San Jerónimo |
| 2 San Juanito | 16 San Esteban ? |
| 3 Santa Ana | 17 San Antonio de Padua |
| 4 San Joaquín | 18 San Agustín de Hipona |
| 5 San Zacarías | 19 San Francisco de Paula |
| 6 Santa Isabel | 20 San Gregorio |
| 7 Santa Teresa de Jesús | 21 San Vicente ? |
| 8 Santa Clara de Asís | 22 San Nicolás de Bari |
| 9 San Ildefonso de Toledo | 23 San Ambrosio |
| 10 Santo Toribio de Mogrovejo ? | 24 San Pedro Nolasco |
| 11 San Miguel | 25 San Juan de Mata |
| 12 San Pablo | 26 Santo Domingo de Guzmán |
| 13 San Pedro | 27 San Francisco de Asís |
| 14 San Ramón Nonato | 28 San Isidoro de Sevilla (contrafuerte de la puerta de San Clemente) |

Esquema iconográfico de las imágenes exentas añadidas en el siglo XVII.



Santa Isabel.



San Zacarías.



San Miguel.

alas aparecen tímidamente en el fondo, pero no son el elemento que más se evidencie desde el punto de vista del suelo al quedar prácticamente escondidas tras la ampulosidad de las vestes.

La espada metálica que enarbola con la mano izquierda reproduce en menor tamaño el modelo seguido en la de san Pablo. La cabeza del arcángel se inclina ligeramente para dirigir su mirada al cuerpo del demonio, que se encuentra precipitando. Los rizos que luce en la cabellera se asemejan al modelo infantil reproducido en el san Juanito del estrato inferior, y en los ángeles mancebos que escoltan a la Virgen del parteluz. La poderosa anatomía que se descubre en las zonas desnudas del arcángel, decorosamente vestido, compite con la musculatura con la que ha sido representado el enemigo. Este último aparece totalmente desnudo, pero asezuado, a lo que hay que añadir la fealdad que se descubre en el rictus que se dibuja en su rostro, petrificado en un grito de dolor eterno provocado por la decisión tomada en libertad de renunciar a Dios. Precisamente el gesto de la precipitación del ángel más hermoso y bello de toda la creación por su rebelión contra el Hacedor es el que se muestra en toda su extensión sobre cualquier otro que pudiera contener la imagen. El punto de vista desde el que se observa al grupo acentúa esa semántica a la que se le ha de unir necesariamente la actitud obediente y eficiente del arcángel, siempre fiel a la voluntad del Altísimo.

No se ha de olvidar el carácter apotropaico que a semejante imagen se le supone, carácter que presente en su momento¹¹⁶ (subrayado con especial énfasis en la imagen que nos ocupa en detrimento de su función de psicopompo)¹¹⁷ se nos revela aún más patente cuando finalmente, en el

¹¹⁶ *Mas el oficio de San Miguel es ser Guarda, Protección y Tutela; no de un Reino y Provincia, sino de todos los Reinos y Estados de la Iglesia.* Nieremberg, Juan Eusebio, *De la devoción y patrocinio de San Miguel Príncipe de los Ángeles*, María de Quiñones (Madrid 1643), p.106.

El Señor le honra mejor que David a Joab constituyéndole Capitan de sus exercitos para que salga por su honor, defienda su partido, y pelée por su lauro contra Lucifer, y sus sequaces; y con salir Miguel victorioso, se humilla hasta el abismo de la nada, y a solo Dios atribuye la victoria: al Señor, es a quien da toda la honra, y la gloria, repitiendo en alabanza del Omnipotente estas palabras: ¿Quien como Dios que habita luz inaccesible? ¿Quien como Dios que tiene su trono en las Alturas? Y ved aqui que esta humiliacion fue para Miguel su mayor honra, porque por ella logró ser el ser más aventajado en la gloria, y como Señor, y Arbitro del cielo, y la tierra. Fullana, Joseph, *Oración pagnérgica del Glorioso Arcángel San Miguel*, Imprenta Real (Mallorca 1788), p.7.

¹¹⁷ Precisamos aclarar que a pesar de que sea subrayada una característica en particular, las demás no desaparecen, sino que también se dan por sentadas. En este sentido, la

siglo XIX, fue incluida al término de la misa una oración al santo arcángel por orden pontificia,¹¹⁸ disposición ordenada por el papa León XIII tras una revelación particular.¹¹⁹

La figura del arcángel, por tanto, se sitúa en un lugar destacadísimo del programa iconográfico, justo en el lugar en el que los brazos del “río” de la *f fuente de la gracia* se bifurcan para acoger a la iglesia triunfante representada. Inmediatamente dispuesto bajo el Calvario eucarístico, sobre la peana en la que se figura el ángel de san Mateo, recurso para incluir la figura arcangélica en la revelación de la Sagrada Escritura. San Miguel es invocado visualmente como *Custos Ecclesiae, Miles Christi y Defensor Fidei*.¹²⁰ Por ello está colocado a su cabeza, en lo más alto, donde corresponde a las naturalezas creadas en el estadio preternatural.

imagen de san Miguel del pórtico occidental visibiliza más la función guerrera y defensora del arcángel que la función conductora de las almas al seno del Padre. En los devocionarios particulares existe una oración que pone en los labios del fiel la impetración al arcángel de erigirse en custodio, defensor y conductor del propio ánima: *O glorioso S. Miguel, Príncipe de los Ángeles, guarda de la Iglesia, defensor de las Almas: rogámoste humildemente que tus ruegos nos amparen, tu fortaleza nos defienda, tu virtud nos esfuerce, porque cuando de esta vida saliéremos, defendidos por tí del infernal dragón y sus astucias, seamos por tus manos presentados limpios de culpas ante la Divina Magstad. Amén.* Palafoz y Mendoza, Juan, *Exercicio quotidiano con diferentes oraciones para asistir con devoción al Santo Sacrificio de la Misa, y otras para antes y después de la Confesión y Sagrada Comunión*, Imprenta de la Viuda de Ibarra (Madrid 1795), p. 47.

¹¹⁸ *Arcángel san Miguel, defiéndenos en la lucha; sé nuestro amparo contra la maldad y asechanzas del demonio. Pedimos suplicantes que Dios lo mantenga bajo su imperio; y tú, Príncipe de la milicia celestial, arroja al infierno, con el poder divino, a Satanás y a los otros espíritus malvados que andan por el mundo tratando de perder a las almas.*

¹¹⁹ Véase la historia completa y su sentido en Flader, John, *Tiempo de preguntar*, Rialp (Madrid 2010), pp. 292-294.

¹²⁰ Incluso, en alguna ocasión adquiere un papel particular para la nación española, invocándolo como su especial defensor:

Gloriosísimo señor san Miguel Arcángel, tan especialmente favorecido de Dios nuestro señor, elegido y destinado para la guarda y protección de la santa Iglesia católica, mayor bien y salvación de las almas que por la divina misericordia tenemos la gran dicha de vivir en su santo gremio, en cuya sagrada fe y creencia protesto y deseo vivir y morir: humildemente te suplicamos mires por el reino de España, que tan católico es, y que con tantas veras ha servido a la Iglesia de Cristo que tú defiendes y amparas. Suplicámoste que pues eres capitán de los ejércitos de Dios, que lo defiendas de sus enemigos, y como ángel de paz le reduzcas a concordia y union, y como justicia mayor de Dios y juez de las almas le conserves en justicia y equidad. A tí te escogió el Señor para echar los rebeldes del cielo: a tí acudimos para que reduzcas los rebeldes de esta monarquía, y sosiegues sus alteraciones. Tú detuviste en pie la república de los angeles; repara tambien y conserva la nuestra. Tú limpiaste el cielo de pecados; libra de ellos a nuestros reinos. A tí nos dio el Señor por patron universal de todos los fieles, y a tí acudimos como protector singular; y esperamos de tí muy particular patrocinio. En tu dia España abjuró la heregía de Arrio, y recibió la fe católica: suplicámoste conserves sus reinos en toda pureza de fe, y no permitas que entre en ellos la heregía, ni semilla de

De la misma manera que acompañan a la escultura de san Juan Bautista en los lugares adyacentes a los relieves del Nacimiento y de la Epifanía las efigies de sus padres, los santos Zacarías e Isabel, también han sido figurados en el mismo nivel que la Virgen María, flanqueando los vanos de las entradas, las efigies de san Joaquín y santa Ana.

Santa Ana mira hacia el lugar de gloria que ocupa su hija en el parteluz. La ancianidad se puede observar en los surcos producidos por las arrugas del rostro. De nuevo se quiere poner de relieve la fecundidad de la promesa divina que se hace real a pesar de las leyes naturales. La madre de la Virgen se sostiene el manto por un lado y lleva su mano izquierda al pecho, al lugar del corazón, gesto consuetudinario que expresa afecto, docilidad, adhesión y, a la par, comunión de voluntades.

San Joaquín ha sido muy dañado por los agentes agresivos de la intemperie. Solo se conserva el cuerpo y las extremidades inferiores. Ha perdido la cabeza, la mano derecha y los atributos que portaba. La imagen ha sido realizada en actitud de avance, con las piernas cruzadas, casi dando un paso de baile. Podemos reconocer su iconografía gracias al lugar que ocupa en el discurso iconográfico, al formar junto con santa Ana y la Virgen una de las famosas trinitades de la tierra.

Por extensión, a la luz de la Santa e Indivisa Trinidad, los tratados y sermonarios han visto la denominada *Trinidad de la Tierra* en la sagrada familia de Nazaret.¹²¹ A imagen de la Trinidad del cielo se revela la de la tierra al calor de símiles, imágenes y correspondencias.¹²² Y la sacra

mala doctrina, sino que conservando la verdadera fe, la comunique como ha hecho a otras naciones, y en sí tenga paz entre sus reinos, obediencia al Vicario de Cristo, y reverencia a Dios y a las cosas divinas. Esto te suplicamos por el amor que tienes a Jesucristo, y zelo de la exaltación de su Iglesia. Amén.

El Ilmo. Sr. A. Obispo de Málaga concede 80 días de indulgencia a todas las personas que devotamente rezaren esta oración, y lo mismo a las que extendieren y movieren a otros para que lo executen. E igualmente el señor Obispo de Cádiz concede 40 días de indulgencia. Oración a San Miguel Arcángel por el Reyno de España. Octavilla suelta, sine data.

¹²¹ *En Nazareth hizo morada esta Trinidad de la tierra: y dice San Lucas, que Jesús estaba sujeto a Maria, y a Joseph. De Sousa de Macedo, Antonio, Eva y Ave, o Maria triunfante: Teatro de la erudicion y filosofia christiana: en que se representan los dos estados de el mundo: caido en Eva, y levantado en Ave, Imprenta de la Viuda de Francisco del Hierro (Madrid 1731), p. 283.*

¹²² *Dos Trinidades distingue San Juan, como los mayores misterios de Cielo y tierra: Tres sunt, qui testimonium dant in Caelo: Pater, Verbum et Spiritus Sanctus, et hi tres unum sunt. Et tres sunt, qui testimonium dant in tera: Spiritus, et Aqua, et Sanguis: et hi tres unum sunt. Tres ay en el Cielo. Padre, Hijo y Espiritu Santo, que siendo tres, son*



San Joaquín.



Santa Ana.

parentela se reorganiza también en diversas trinitades, a imagen y semejanza de la celeste y terrena, agrupándose en tres santa María y sus santos padres y en otro grupo el precursor con los suyos. Estas últimas trinitades son las que están representadas en la fachada, en el nivel de los relieves del Nacimiento y Epifanía, como hemos visto, y en el de los vanos de acceso, jalonando a la Virgen del mainel.

Rodríguez G. de Ceballos atribuye la imagen de la Inmaculada-Asunción del parteluz a la nómina de Juan Rodríguez. En cuanto a la fecha de 1660 que aparece sobre la gloria que se encuentra a sus pies, el citado autor se pregunta sobre la posibilidad de que la pieza fuera la prueba de la propia pericia técnica presentada por Juan Rodríguez antes de serle encomendados los relieves, como respuesta a la exhibición de los modelos previos que llevó a cabo Juan de Rojas.¹²³ La ambivalencia iconográfica, representando a la titular de la catedral salmantina y a la par dotándola con los atributos de Inmaculada Concepción, apoyando semejante dualidad semántica con el texto de los escudos que portan los ángeles figurados en un plano inferior, subraya la apuesta capitular por la opción inmaculista, en un momento especialmente delicado de publicaciones y acusaciones entre las dos facciones en liza.¹²⁴ La quietud en la diatriba teológica

una mesma cosa. Y tres en la tierra, sangre, agua, y espíritu, que aunque tres, sin una mesma cosa. Padre, Hijo y Espíritu Santo es la Trinidad divina. Y la sangre, agua y espíritu es la Trinidad humana, Jesús, Maria, y Joseph. Porque la sangre denota a Jesu Christo, que con su sangre nos redimió: el agua es María, mar de gracia, dize San Bernardo: y el espíritu es Joseph, porque está en lugar del Espíritu Santo, assi en ser Esposo de María, Esposa de el Espíritu Santo, como en conservar con su alimento, y cuidado, el Hijo, que obró el Espíritu Santo. Y assi la sangre, agua y espíritu representan la Trinidad de la tierra, Jesus, Maria y Joseph: de quienes dize San Juan, que aunque tres, son uno: porque aunque distintos, y desiguales en santidad, gracia y dignidad; pero unos en el orden hypostatico, en que todos están; y unos en mayoría, que gozan sobre todos, cada qual con el exceso proporcionado a su dignidad; y unos en la adoracion, con que toda criatura los venera, a cada uno en su esfera; y unos finalmente en la representacion de el mysterio Santissimo de la Trinidad divina. De Torres, Pedro, Excelencias de San Joseph, Herederos de Thomás (Sevilla 1710), p. 94.

También ela tierra nos pso Diosotro Mysterio de Santissima Trinidad, cuyas Personas son Jesús, Maria y Joseph, con tan gran correspondencia a la Trinidad del Cielo, que son tres cuerpos, como con un alma, y un corazon, y los bienes de cada uno son bienes de todos tres. Gutiérrez de la Sal, Antonio, Sermones varios predicados, t. I, Imprenta Real (Madrid 1736), p. 177.

¹²³ Cf. Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, Alfonso – Casaseca Casaseca, Antonio, “Escultores y ensambladores salmantinos de la segunda mitad del siglo XVII” en Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, Alfonso, *Estudios sobre el barroco salmantino*, o.c., (reedición de 2005 del artículo redactado en 1986), pp. 352-353.

¹²⁴ En 1660 se publicó un libelo que argumentaba contra la Inmaculada bajo la forma de carta de un doctor de la Universidad de Alcalá a otro de la Universidad de Salamanca. Cf. De la Concepción, Pedro, *Soplos en defensa de la Pura Concepción de Nuestra Se-*



Asunción / Inmaculada del parteluz.

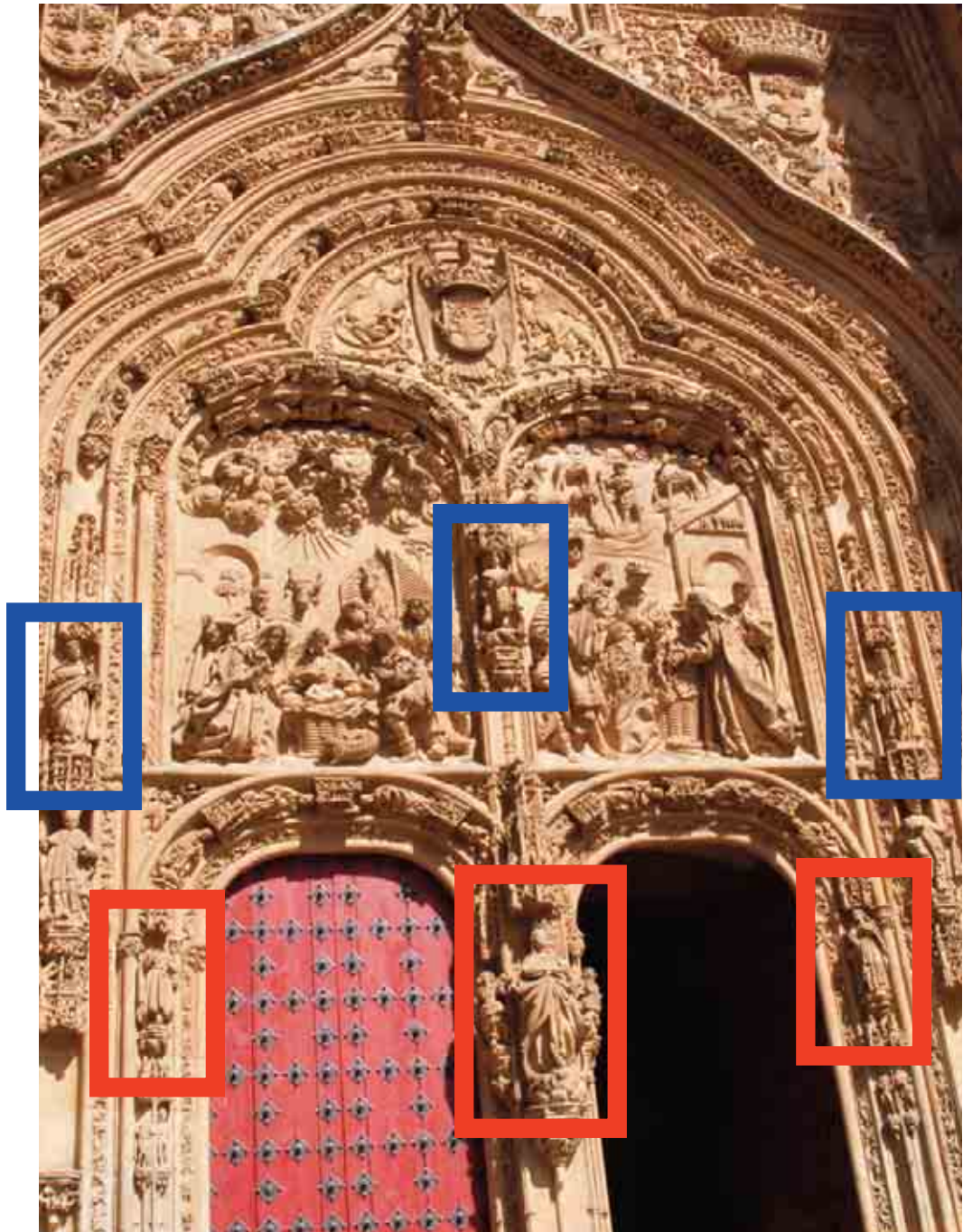
llegaría a partir de la bula *Sollicitudo omnium ecclesiarum* de Alejandro VII en 1661. En este sentido, la presencia de los padres de la Virgen en las jambas inmediatas refuerzan y garantizan la fuerte dicción a favor de la Inmaculada.

Dos imágenes de santos obispos prácticamente idénticas se sitúan en las jambas de las puertas. Ambas se conciben de manera muy similar, si bien adoptan diferentes posturas y ostentaban en origen diversos atributos. Una sostiene en la mano izquierda un libro cerrado, con una parte mutilada, sobre la que bien pudo asentarse una pequeña escultura de la Inmaculada, si, tal como el palio que porta lo muestra, símbolo de su dignidad archiepiscopal, lo identificamos con el santo arzobispo de Toledo, que defendió con firmeza la pureza de la Virgen: san Ildefonso. Precisamente su defensa mariana sería razón suficiente para figurarle en el estrato que canta públicamente los dos privilegios de santa María.

En el otro extremo se halla la imagen de otro arzobispo, el cual sostiene un libro abierto con su mano derecha, signo del evangelio proclamado en su sede. Por las facciones representadas del rostro, muy cercanas a las que más tarde se representarían en un estalo del coro, como gloria propia de la ciudad de Salamanca y particularmente del cabildo catedral al que perteneció, creemos que se trata de santo Toribio de Mogrovejo, arzobispo de Lima.

Dos esculturas de mediano formato figuran a las santas Teresa de Jesús y Clara de Asís, fácilmente reconocibles por los atributos y hábitos que portan cada una. Santa Teresa sigue la iconografía iniciada por Gregorio Fernández, si bien en este caso, debido a las dimensiones, el detalle es menos acusado. La reformadora carmelitana ha sido representada en un instante de inspiración mística, con el libro abierto, dispuesto a que la

ñora la Virgen María. *Contra algunos átomos que se han levantado, y opuesto, aquellos días al Sol de la Verdad*, Bernardo Nogues (Zaragoza 1662); De Alba, Pedro, *Respuesta limpia a los papeles manchados que se han esparcido estos días contra la Constitución de N. Santísimo Padre Alejandro VII y Decreto del Rey N. Señor Felipe IV*, Imprenta de la Inmaculada Concepción (Lovayna 1663), p. 413. Quizás estas luchas estén en las bases de la prohibición que dictó el obispo Francisco Díaz de Cabrera contra que los regulares confesaren o predicaren en la ciudad sin aprobación del ordinario. *Fue el primero de los Prelados que prohibió a los Regulares confesar y predicar en la Ciudad y Obispado sin aprobación del Ordinario por Edicto que expidió en Abril de 1661, lo que después acá se ha usado aun con más delicadeza*. Dorado, Bernardo, *Compendio histórico de la Ciudad de Salamanca*, o.c., p. 487.



Detalle de la portada. Véase la concatenación de la familia de san Juan Bautista con la de la Virgen.



¿Santo Toribio de Mogrovejo?



¿San Ildefonso de Toledo?



Santa Teresa de Jesús.



Santa Clara de Asís.

pluma que sostendría en la mano derecha (ambas desaparecidas) se plasme en el mismo. El rostro está idealizado, joven y terso. Su mirada se dirige hacia lo alto, lugar común (*topos*) del que procede la inspiración divina. Llama la atención el detalle del cinturón, que asoma bajo el escapulario, circunstancia que habla a favor del cuidado que el artista pone a la hora de la figuración fidedigna de todos y cada uno de los detalles del correspondiente hábito, a fin de que no pueda ser confundido con el de ninguna otra orden.

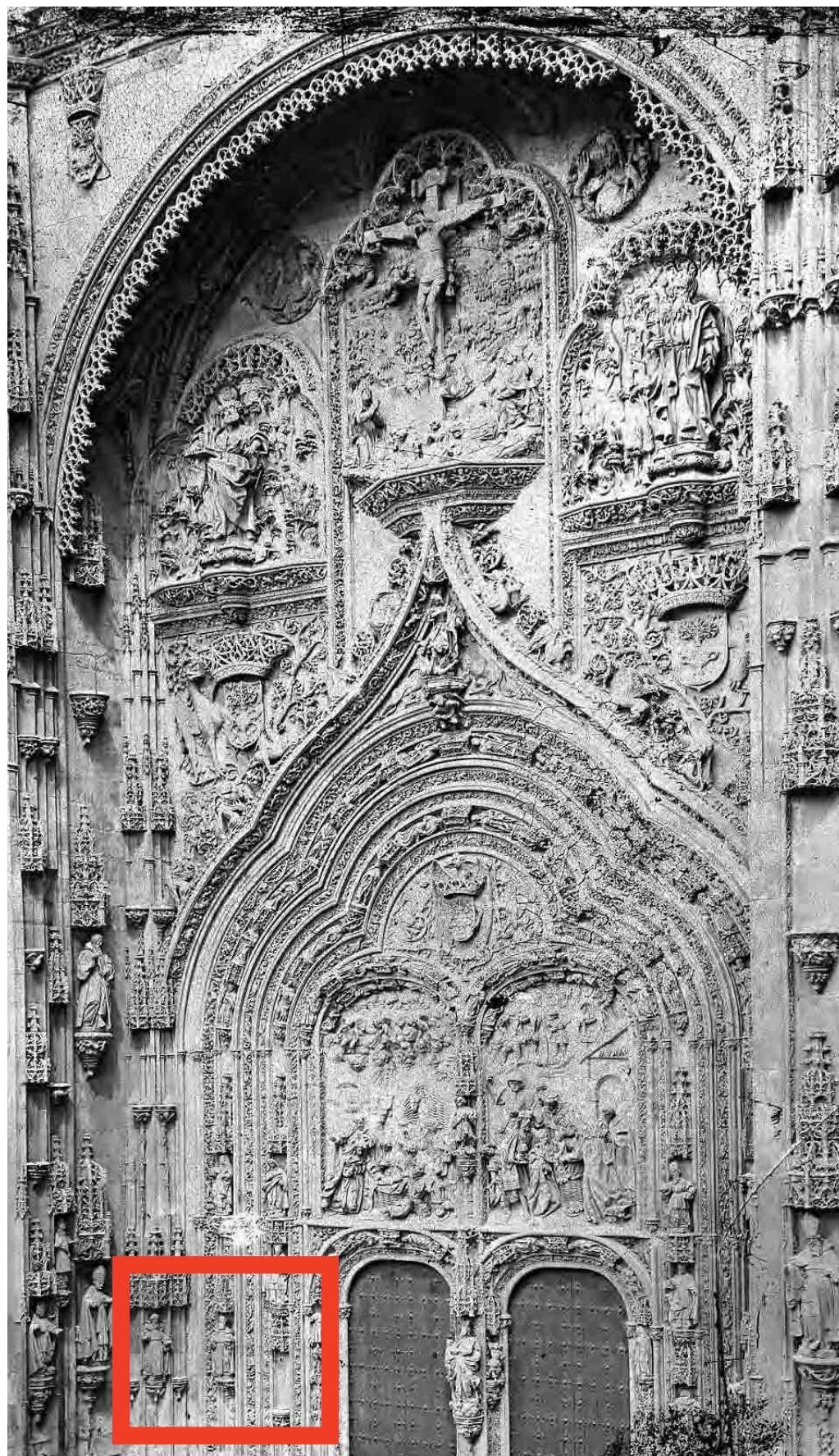
La imagen de santa Clara sigue de cerca la concepción de su homóloga carmelita, aunque existen pequeñas diferencias en ambas, tal y como conviene a su particular iconografía. De este modo, sostiene con la mano derecha una custodia y con la izquierda un libro cerrado, mientras dirige el rostro hacia el cielo. Por debajo del escapulario asoma el extremo del cordón franciscano, con uno de los consabidos nudos bien visible. La toca comparte su remate en torno al rostro con la utilizada en la imagen de santa Isabel.

Se conservan cuatro imágenes pétreas que consideramos pertenecientes al imafrontera,¹²⁵ distribuidas en el interior de la catedral, a razón de tres en la capilla de San Clemente y una en la de Santa Catalina. Las cuatro esculturas se encuentran mutiladas, careciendo de cabeza y manos, pero conservan algunos de los atributos que, vinculados a los hábitos que visten, puede ayudarnos a identificarlas:

San Pedro Nolasco. Luce el hábito propio de su orden, en el que campea el escudo de la misma. Con la mano izquierda sostiene un libro (el evangelio y el libro de la regla) sobre el que se eleva una arquitectura (la fachada de una iglesia en referencia a su labor como fundador de la Orden de la Merced).

San Juan de Mata. Viste también hábito con escapulario, esclavina y capa. Sobre el escapulario aparece una cruz patada. En el brazo izquierdo quedan restos de lo que parece un libro abierto que sostiene con la mano. Una pequeña inscripción en la peana reza del siguiente modo: *S Ju(an) de Mata*. Es el fundador de los trinitarios.

¹²⁵ Podemos encontrar al menos tres de estas imágenes bajo los doseletes del nivel de las puertas en la fotografía que adjuntamos, conservada en el archivo de la catedral, realizada en 1842 por J. Laurent.



Fotografía de la portada de la Catedral realizada por J. Laurent.
Fototeca del Patrimonio Histórico. Ref. VN.05727.



San Pedro Nolasco.



San Juan de Mata.



San Francisco de Asís.



Santo Domingo de Guzmán.



Fotografía de la fachada occidental de la Catedral. Antonio Passaporte.
Fototeca Patrimonio Histórico. Ref. LOTY-03360.

San Francisco de Asís. La vestidura franciscana, en la que se distinguen restos del cordón, y la llaga abierta en el costado son suficientes elementos para identificar al santo de Asís. Funda la gran familia franciscana.

Santo Domingo de Guzmán. La imagen peor conservada del grupo creemos que responde a la iconografía del fundador de los dominicos. El hábito se ajusta perfectamente al de la Orden de Predicadores, especialmente la esclavina y capucha doble.

Si observamos la fotografía de J. Laurent (VN-05574), realizada en 1842, o la de Antonio Passaporte (LOTY-03360), fechada en la primera mitad del siglo XX, descubriremos en el lado del evangelio las imágenes de san Pedro Nolasco, en el rincón, y a su lado la de san Juan de Mata, en el plano de la portada. En el otro costado, el correspondiente a la epístola, y junto al vano de acceso, encontramos la imagen de san Francisco, con un hueco libre a su lado, donde probablemente estaría situada la de santo Domingo de Guzmán.

Los cuatro santos señalados vendrían a conformar un elenco de los fundadores religiosos que, junto a santa Teresa de Jesús y santa Clara, estaban ubicados en la fachada occidental de la catedral, de la que se retiraron en tiempos relativamente recientes por el mal estado que presentaban. La lectura iconográfica en conjunto sería la búsqueda de nuevo por el cabildo, quien habría “olvidado” su representación en una de las arquivoltas de la misma puerta, queriendo exteriorizar de este modo un mensaje más explícito, dirigido a las órdenes sitas en la ciudad de Salamanca, las cuales a pesar de estar todas exentas de jurisdicción episcopal, se encontraban intrínsecamente unidas y vinculadas a la Iglesia particular a través del recurso a su inclusión pormenorizada y en algunos casos reduplicada, en el nivel en el que los fieles, sin excepción, podían reconocer a todos y cada uno de los diferentes personajes que habían dado a luz las diversas familias religiosas. A lo anterior se añade la defensa simbólica y gráfica, conseguida por semejante ubicación, de los santos efiados y de sus comunidades respectivas al misterio mariano que escoltan en el parteluz de la catedral, forzando, incluso a los hijos de santo Domingo a ello en un

momento en el que aún no habían superado las trabas dispuestas por la teología de santo Tomás, cosa que sucederá definitivamente en la segunda mitad del siglo XVIII.

Una escultura de san Ramón Nonato ocupa el lugar correspondiente al del que ocupaba san Pedro Nolasco, mas en el lado de la epístola. El santo viste hábito, roquete, sobrepelliz y capelo cardenalicio. Sobre el pecho resalta el escudo de la Orden de la Merced. También ha perdido los atributos que ostentaba. En la peana se puede leer la siguiente inscripción: *S. Ramon Nonato*. Fue un santo particularmente querido por las mujeres embarazadas,¹²⁶ que a él se encomendaban para gozar de un buen parto. Recordemos que se encuentra situado en un lugar muy visible y cercano a los fieles, que amén de reconocerle bien podrían elevar sus plegarias ante la imagen estando en el atrio de la Iglesia, también lugar perteneciente al complejo sagrado.

En el machón del lado de la epístola, bajo el doselete más extremo se halla la figura de san Antonio de Padua, reconocible por el hábito franciscano que luce y la juventud de su rostro. Ha sido representado en actitud de avance, y sosteniendo un libro en su mano izquierda, con el que se recoge parte del hábito, que cae con abundantes y poco profundos pliegues desde el pecho hasta los pies. Ha perdido la mano derecha. El santo lisboeta ha sido uno de los más queridos taumaturgos de la Iglesia, de gran devoción entre los fieles que lo invocaban para las más variadas situaciones,¹²⁷ así como también para los doctos por las brillantes obras que legó al quehacer teológico.¹²⁸

¹²⁶ *Que porque no quede el que ignora el latin con deseos de saber lo que dize, es solo: San Ramon alcança alivio para los miserables, pues Dios te sacó vivo del vientre de la Madre muerta, y especialmente, para que diesses ayuda a las que se ven a riesgo en sus peligrosos partos y asistas a la libertad de cuerpo y alma a los fieles Cautivos. Colombo, Felipe, Vida del glorioso cardenal San Ramón Nonnat taumaturgo segundo en sus continuados milagros. Protector de las mugeres preñadas en el riesgo de sus partos. Y especial abogado, en el trance riguroso de la peste, Antonio Gonçalez de Reyes (Madrid 1676), p.219.*

¹²⁷ *Finalmente los Milagros de este nuevo Taumaturgo en todo género de materias, son tantos, y tan frequentes, que exceden la esfera del guarismo: los Ciegos, Sordos, Mudos, Tullidos, y otros achacosos, que han sanado, los Endemoniados que han quedado libres de la opresión del demonio, las mugeres, que han salido con felicidad de los peligrosos aprietos del parto han sido innumerables; y podría no sin propiedad concluir esta materia, aplicando aquí las palabras con que da fin San Juan a su Evangelio hablando de Christo: Sunt autem, et alia multa quae fecit, qua si scribantur per singula, nec ipsum arbitror mundum capere posse eos, qui scribendi sunt libros. Mestre, Miguel, Vida y*



San Ramón Nonato.



San Antonio de Padua.

En el extremo opuesto, en el lugar correspondiente frente a san Antonio, se encuentra la imagen de san Nicolás de Bari. La escultura presenta muchas zonas deterioradas, pero conserva el tonel a los pies, del que surgen lo que parecen ser fueron cuerpos de infantes, elemento que si se vincula a las ropas episcopales proporciona la identificación precisa del efigiado. Comparte las mismas características formales que el resto de los obispos figurados que hemos tratado, tanto en la concepción de las vestes litúrgicas como en los rasgos del rostro y adornos de la mitra. La hechura ha perdido las dos manos, pero los restos conservados del brazo izquierdo permiten que concluyamos que sostenía como atributo un libro, mientras que con la mano derecha sostendría el báculo propio de su ministerio. Se trata de un santo cuyo culto tiene hondas raíces en la Iglesia, y de cuya devoción quedan muchos ejemplos en la diócesis salmantina. Recordemos que la nave de la epístola de la catedral vieja estaba dedicada a san Nicolás, y que su altar se elevaba en el ábside sur de la cabecera. Dicha circunstancia constituiría el ejemplo más antiguo de la iglesia particular, razón suficiente que, prolongada en el tiempo, diera como resultado la figuración del buen obispo en el exterior, donde goza de un lugar predilecto al que sus devotos pueden acercarse en todo tiempo y lugar, sin necesidad de que el templo se encuentre abierto. En este sentido, no en vano, los santos Nicolás y Antonio han sido ubicados en las zonas más externas del gran retablo que conforma la portada occidental.

En los machones laterales, junto a los referidos Nicolás y Antonio, también podemos encontrar las efigies de dos diáconos, diferenciados solamente por el bordado figurado en las dalmáticas y las posiciones de los brazos, sosteniendo una de las imágenes un libro abierto, y la otra un libro cerrado. Ambas han perdido los atributos que en su día llevaron. Pensamos que pueden corresponderse con los santos Lorenzo y Vicente debido a la fuerte devoción e importancia que ambos mantuvieron en la Iglesia hispana. Su ubicación en ambos extremos y en posición simétrica recuerda en cierto modo la disposición del diácono y subdiácono en la misa, flanqueando al celebrante, con lo cual parecen conformar parte de la gran liturgia celeste ante la presencia de Dios en la eternidad tal y como corresponde a la Iglesia triunfante, que antecede en el tiempo y lugar a la que la



San Nicolás de Bari.



¿San Esteban?



¿San Vicente?



San Francisco de Paula.

Iglesia militante celebra en el interior del sacro recinto cuya entrada escoltan.

Una escultura de san Francisco de Paula se encuentra colocada en un nivel superior del machón del lado del evangelio, rebasando la altura de los relieves del Nacimiento y de la Epifanía de la portada. El fundador de los Mínimos ha sido figurado de pie, con un hábito ampuloso, que cae con generosos pliegues animados por dobleces que multiplican los efectos de las luces y sombras. El cordón, el báculo, el corto escapulario sobre el que aparece dentro de un sol radiante la palabra *charitas* han sido escrupulosamente representados. Llama la atención el tratamiento de las manos y rostro, muy verosímil, especialmente las venas de las manos, en un intento de representarlas ancianas y ajadas por los años, el trabajo, la oración y la penitencia. Del mismo modo, su semblante está hollado por multitud de surcos. Su presencia en la fachada se debe a la labor como fundador de una orden que tenía un convento extramuros de la ciudad, en la Puerta de Zamora, y como santo de devoción al que también se le atribuyen multitud de especialidades en el campo de los milagros.¹²⁹

Finalmente, y no por ello en el lugar menos importante, hemos de referirnos a los cuatro Padres de la Iglesia latina, representados en mayor formato que el resto de esculturas y colocados dos en las caras internas de los contrafuertes, entre el resto de santos, y otros dos en las caras de los citados machones que miran hacia la calle. Por el exterior nos encon-

milagros del glorioso san Antonio de Padua. Sol brillante de la Iglesia, lustre de la Religión Seráfica, Gloria de Portugal, Honor de España, Tesoro de Italia, Terror del Infierno, Martillo perpetuo de la heregia, entre los Santos por excelencia el Milagrero, Martín Gelabert (Barcelona 1688), p. 244.

¹²⁸ *Algunas obras, y eruditissimos escritos nos han quedado de nuestro Santo, en que halla el Predicador para sus Sermones idea, y para los oyentes enseñanza. Sermones de todos los Domingos de Adviento, y de los de Navidad hast ala Septuagessima. Quaresmal entero con algunos Sermones duplicados. Dominicas despues de Pasqua hasta el Adviento. Sermones de los comunes de los Santos. Anotaciones a la Divina Escritura, con la mística inteligencia suya, obra en que se descubre la mucha luz de su alta sabiduría. Concordancia moral de varios lugares, que administra muchos para predicar inectivas contra los vicios, y elogios a las virtudes.* Id. p. 244. En este mismo sentido véase también la hagiografía de Alemán, Mateo, *San Antonio de Padua*, Casa de Pedro Patricio (Valencia 1507).

¹²⁹ Saca ánimas del purgatorio, aboga para calmar las tempestades en el mar, intercede para que las mujeres queden embarazadas, conserva a los padres... Véase Tristan Burges, Pedro Jaime, *Enchyridion o Breve crónica de varones illustres en Santidad de la Sagrada Religión de los Padres Mínimos fundada por el Bienaventurado y nuevo Seráfico San Francisco de Paula*, Esteban Liberós (Barcelona 1618), pp. 87-88.

tramos a los santos Ambrosio (lado del evangelio) y Agustín (lado de la epístola) y en el interior a los Padres Gregorio y Jerónimo.

San Agustín es reconocible además de por estar mitrado, como obispo que fue, por vestir bajo la capa pluvial el hábito de la orden que lleva su nombre. Acusa la falta del brazo izquierdo y del resto de atributos que portaría en las manos. La escultura puede ser un ejemplo espléndido del diverso tratamiento de los paños, muy animado el hábito coadyuvado merced al movimiento producido por el *contrapposto* del cuerpo, y la firmeza de los telámenes de la capa, contrastando los remates de la misma con los pliegues abundantes que caen y se arremolinan sobre los pies. En la forma general de la barba y la configuración del rostro, con ligeras variaciones recuerda mucho a la solución tomada en la escultura vecina de san Jerónimo.

San Jerónimo aparece de pie, vestido con sotana, roquete y muceta. Ha perdido la mano derecha, mientras que, por contra, conserva la izquierda y los atributos del libro y calavera. También es acompañado por el león en el extremo inferior. Se trata de una imagen que aúna la vertiente docta del santo, figurada en gran medida en el soporte librario, con la penitente, con la inclusión del león y de la calavera. El paradigma de erudito cristiano capaz de ahondar en la Sagrada Escritura y de darse al ejercicio de la ascesis a la par se propone como especial ejemplo a una comunidad colegial que está compuesta en su mayor parte por ilustres doctores vinculados con la cercana Universidad. De igual modo creemos pudiera encontrarse un guiño a la titularidad de la Real Capilla de San Jerónimo de la *Alma Mater* salmantina, ubicándolo como jalón en el pórtico principal de entrada al ámbito sacro por excelencia de la ciudad, su catedral. No resultaría entonces vano que la autoridad pontificia fuera remarcada por san Gregorio, situado en el lugar correspondiente frente al traductor de la Vulgata, y de este modo se quisiera insistir en el reconocimiento del otro a la par en la superioridad del que dispone el programa. De este modo, amén de figurar a los doctores magnos en su conjunto, se procedería a una afirmación individual en la que caben perfectamente los matices aludidos en la siempre cercana historia de mutuas remitencias y dependencias, de encuentros y desencuentros entre las dos instituciones señeras de la ciudad del Tormes.



San Agustín.



San Jerónimo.



San Gregorio.



San Ambrosio.

El rostro del pontífice lo muestra con un rictus solemne, serio y de gran impacto ritual, acompañando al hecho de posar el báculo con la mano derecha, hoy perdidos ambos, y aseverar la propia presencia con el apoyo de la mano izquierda sobre el mecho, a la altura del broche que sujeta la capa pluvial. Las vestiduras, exentas de adorno, se reducen a la sotana, roquete, estola (de tipo romano), capa y tiara (el atributo por excelencia que no permite duda en la identificación). Las volutas en las que culmina cada una de las coronas de la tiara las hemos visto ya en el broche de la capa de san Agustín.

Emparentado directamente con la estética y vestes del citado Gregorio, se halla la imagen de san Ambrosio de Milán, si bien cambia el tocado propio del Papa por el que le corresponde como obispo, la mitra, mientras que se repite en gran medida el mismo tipo de vestes y plegados. El santo obispo milanés aún sostiene un libro con la mano derecha, que ha sido dispuesta también para sostener un gran pliegue del manto, y con la derecha enarbolaría el báculo, que junto con la mano ha desaparecido. El cabello es del mismo tipo que el de san Agustín, y la barba traza similares líneas generales, aunque en este caso ha sido tratada con un mayor número de mechones. El arco supraciliar, la nariz, el tipo de labios son prácticamente idénticos, de la misma manera que el dibujo y configuración de las mitras.

Otro santo obispo está situado en el neto del machón más septentrional. Los únicos elementos iconográficos que conserva lo sitúan en la estalación de arzobispo, por el palio que puede verse sobre su pecho. Lleva un libro abierto sobre su mano izquierda. Ha perdido parte del brazo derecho. Nosotros creemos que se trata de san Isidoro de Sevilla, el doctor hispano, dado que ocupa un lugar muy destacado y está puesto en el mismo nivel que los santos Ambrosio y Agustín. Su consideración entre los doctores magnos por parte de la Iglesia hispana se acredita por la voluntad del cabildo de figurarle en el cuerpo correspondiente del tabernáculo que mandaría elevar a los Churriguera en la cabecera, ocupando un lugar preferente en el altar mayor. Los rasgos estilísticos que denota son los que hemos visto en el resto de imágenes anteriores, debiéndose a la misma mano.



¿San Isidoro de Sevilla?



Tetramorfos del pórtico del crucero Norte.



Los pórticos del crucero: la relajación de los programas iconográficos

Existen dos fachadas abiertas en cada uno de los flancos norte y sur del crucero. Su decoración escultórica, aún a pesar de intentar seguir un trazado general tardogótico, continuando la unidad de estilo decretada por el cabildo, denuncia las avanzadas fechas en las que se ejecuta, entre otros asuntos en las decoraciones de los bocelletes y de la talla de las repisas y doseletes.

Ambas portadas van a prescindir de los grandes discursos iconográficos que desarrollan las restantes de la seo, y únicamente inciden en el carácter decorativo con el recurso a la multiplicación de los lugares en los que se habrían de ubicar imágenes. El aspecto devocional es el único en el que hacen hincapié, como veremos.

Las portadas del crucero únicamente se limitan a marcar con el lenguaje de la heráldica la advocación mariana de la seo y el timbre del propio cabildo, dejando a un lado programas más desarrollados. Es cierto que junto a los vanos de las puertas, en ambas fachadas, se ha puesto el empeño de ubicar el tetramorfos, señalando con semejante inclusión el acceso a Cristo a través de la Sagrada Escritura, y en concreto a través de los Evangelios canónicos, únicas vías de acceso a él. En la puerta Norte el león, el águila, el ángel y el buey ocupan cada uno su repisa correspondiente, las más inmediatas al nivel de la puerta, mientras que en la fachada Sur se agrupan de dos en dos, y se colocan también en las repisas de las imágenes más próximas a las jambas del vano de entrada.

Las imágenes que se incorporan a la puerta Norte comparten un fuerte expresionismo en detrimento de la calidad de la escultura. Sus posiciones son muy rígidas y poco conseguidas, y en algunos casos, como en el san Miguel del cuerpo alto, totalmente desequilibrados y torpemente proporcionados.

En los machones que jalonan la portada se colocan las imágenes de san Ildefonso de Toledo, revestido para officiar en el altar, de pie, con sotana, roquete, amito, casulla, manípulo y mitra. La importancia de la casulla reside en la ascendencia celeste de la misma, como regalo que re-

cibió de la Virgen por la continua defensa que hacía de ella en sus escritos y palabras. Existe una cierta voluntad por parte del escultor por enriquecer los ornamentos y dotarles de variedad con diferentes recursos: las puntillas de los brazos y remate del roquete mediante la proliferación de orificios realizados con el trépano, el lienzo del roquete con líneas paralelas en zig-zag, la casulla exhornada por multitud de figuras menudas y elementos vegetales... Las manos se unen a la altura del pecho en actitud de plegaria, y el rostro mira al frente, con una gran falta de expresión. La boca anhelante y los trépanos de las pupilas van a constituir una de las características que el autor de estas imágenes repite en todas y cada una de ellas. Los restos de una inscripción en la peana, *S(an) Ild(e)fonsus*, permiten la identificación sin duda alguna.

El otro extremo está ocupado por la hechura de san Roque. El santo ha sido figurado de pie, en una torpe actitud de avance que no se ha conseguido. Una túnica, abrochada a la cintura y cubierta hasta el pecho con una esclavina es la veste que le cubre el cuerpo. La túnica se abre en uve invertida para permitir observar la pierna desnuda y la llaga que se abre en ella. La pérdida de las manos y de los atributos que portaría (entre los que no faltaría el bordón), no impide reconocer la iconografía de la escultura. Se repiten los mismos convencionalismos en el rostro que ya hemos observado en la imagen hermana.

La peor conseguida de todas, sin duda alguna, es la de san Miguel, cosa que se subsana en parte al estar situada a gran altura, debiendo ser contemplada en picado y no ser percibida con sus dimensiones y desproporciones reales en una visión frontal y a nivel. Ciertamente intenta representar una postura complicada, de perfil, haciendo girar al arcángel sobre sí mismo, el cual levanta el brazo derecho con la espada, dispuesto a bajarla sobre el cuerpo del demonio, cuya cabeza, reducida a una grotesca máscara, pisa con vehemencia. La coraza ha sido trabajada con escasa pericia, y la abertura del faldón se adorna con un pequeño mascarón, a partir del cual se organiza la doblez que deja la media pierna al aire. Un abundante manto intenta crear vuelos de pliegues en derredor de arcángel, sin conseguirlo, mas sí que es importante su presencia como elemento de cohesión material de toda la escultura. Llama la atención la pluma que descuella sobre el sombrero. El rostro carece de expresión y en él podemos



San Ildefonso de Toledo.



San Roque.



San Miguel.



San Fernando.

encontrar las características que hemos señalado en las imágenes anteriores.

En la fachada norte solo resta señalar la imagen de san Fernando que se sitúa bajo el conopio. De una factura más elegante que sus compañeras, su pésimo estado actual impide poder percibir el acabado real que en un primer estado lució. Aún así, se puede intuir un minucioso proceso de talla que ha querido reflejar los más pequeños detalles, consiguiendo una escultura en *contrapposto*, con una anatomía que bien puede apercibirse a través de la armadura que viste. Los pliegues son múltiples y menudos, alcanzando gran presencia en las mangas, manto, faldón y banda que cruza el pecho. Los rasgos del rostro han sido borrados por los elementos, dejando solo trazos de barba y algunas de las partes de la zona superior de la nariz y de los ojos. El cabello ha sido concebido como melena abundante y rizada. La corona que cubre la cabeza adquiere un gran desarrollo, constituyendo uno de los atributos que permiten la identificación iconográfica de la figura. Se trata, sin duda, de la mejor escultura que exorna la puerta norte del crucero.¹³⁰

En cuanto a la fachada sur, las imágenes que se sitúan en los flancos de la puerta han sido atribuidas, con buen criterio, a Alejandro Carnicero, tal como ha mostrado Virginia Albarrán. En 1717 se abonó al escultor men-

¹³⁰ Creemos que la presencia del rey santo a través del cual se afirma de alguna manera el trono hispano, en la portada que mira directamente a la ciudad, puede estar justificada por la particular orientación que su figura, como símbolo, toma en la ciudad barroca. A este respecto conviene traer unas líneas de Ramos Domingo: *No se puede entender la ciudad barroca ni sus transformaciones estéticas y urbanísticas sin vincularlas como un totus a la persona del rey. Diríamos entonces que el absolutismo ilustrado de las monarquías europeas hacen nacer la ciudad barroca, y en ella, como símbolo supremo, la imagen del rey... En él se refleja, como ostentación absoluta del poder, su simbología externa de superioridad física y moral frente a sus súbditos, que legitima en su instantánea y áurea representativa el privilegio que ocupa dentro de la jerarquía social... Toda esta escenografía retratística de retórica majestuosa en su pose y compostura terminan por unir e identificar al soberano con la misma divinidad, sancionando de esta manera tanto la sacralización de sus personas como el ideal aristocrático de su estilo de vida... La ciudad barroca es fiel reflejo del arte cortesano avalado desde el absolutismo de los reyes y haciéndose tangible tanto en su fastuosa escenografía urbana como en su decoración arquitectónica, trayendo consigo una nueva concepción del espacio que se demuestra en el variado tratamiento de juegos de todos sus componentes y volúmenes arquitectónicos; arquitectura efectista creada sobre todo para la búsqueda de efectos visuales.* Ramos Domingo, José, *La ciudad y el hombre ayer y hoy*, PPC (Madrid 2006), pp. 59-61.

¹³¹ Cf. ACSA Cj. 66(bis) lg. 1 n^o1. Albarrán Martín, Virginia, *El escultor Alejandro Carnicero entre Valladolid y la Corte (1693-1756)*, Diputación de Valladolid (Valladolid 2011), p. 177.



Tetramorfos de la portada Sur.



cionado el precio de 160 reales por la imagen de san Juan de Sahagún.¹³¹ De igual modo, también esculpió la estatua de san Estanislao de Kostka,¹³² tras la canonización del santo en diciembre de 1726. Las imágenes de ambos santos mantienen una misma paternidad material que es reforzada, como señaló la precitada autora, gracias a la remitencia estilística entrambos.

El santo agustino aparece figurado de pie, en ligero *contrapposto*, vestido con el hábito de la orden, sosteniendo un cáliz en su mano derecha al que se añade como atributo iconográfico la cadena que rodea su pecho, como collar. La cabeza, redondeada, con el cabello separado en mechones gruesos, o las pupilas hechas con el trépano, son características que encontramos en la efigie del santo jesuita.

San Estanislao sostiene al Niño Jesús en sus brazos y los ropajes han tomado ya el movimiento que es más típico de Carnicero, ofreciendo superficies de gran efecto merced a los plegados menudos y las múltiples facetas con las que trabaja el telamen, aquí especialmente llamativas en los pañales del Niño y el manto del santo recogido en la cadera. Los rasgos juveniles perceptibles en el rostro del jesuita repiten en gran medida, *mutatis mutandis*, los de san Juan de Sahagún. El desnudo del cuerpo infantil se ha tratado con cuidado, exteriorizando la morbidez propia de la edad. La ejecución formal de la efigie del recién canonizado aventaja en gran medida a la del santo agustino, en donde se perciben aún inexperiencia y mayor dependencia de los modos de hacer de su maestro. La personalidad de Alejandro aparece con una fuerte individualidad en san Estanislao.

A nadie extraña que la figura del patrono de Salamanca campee en una de las portadas de su iglesia catedral, como por el papel y significación que la iglesia madre de la diócesis tiene para con la Iglesia particular, cuyos hijos insignes son adorno y gloria propia. Del mismo modo, la seo también ocupó un puesto privilegiado en las fiestas organizadas por la canonización de san Estanislao de Kostka, razón que ilustra singularmente

¹³² *En cambio, tras su regreso aquel año en la obra de la fábrica (se refiere a 1726), Carnicero también trabajó una estatua de San Estanislao de Kostka que se colocó en la misma fachada del templo, formando pareja con el santo agustino, lo que subraya todavía más la vinculación de esta última figura con la producción de Carnicero.* Albarrán Martín, Virginia, o.c., pp. 178-179.



San Juan de Sahagún.

el gozo que la propia Compañía de Jesús encontraría a la hora de verse reflejada iconográficamente en una de las puertas de la catedral, referente paradigmático de la comunidad diocesana.¹³³ Que se encuentre en la puerta sur, puede haber estado condicionado por la presencia del Seminario de Carvajal en las inmediaciones del acceso, obra pía que dependía directamente del Cabildo, lo que explicaría la presencia del santo patrono de la juventud estudiante en el acceso catedralicio que conducía hacia el seminario.

Bajo el conopio de la portada, se ha colocado una imagen de menores dimensiones que las anteriormente comentadas, tal y como corresponde a la hornacina en la que se ubica, figurando a san Francisco de Asís. De pie y con el hábito franciscano, recogido graciosamente sobre el brazo izquierdo, lo que permite al escultor dotar de varios plegados que animan la percepción de la imagen. El cordón con los tres nudos rodea su cintura y cae desde la cadera derecha. Una abertura en el pecho permite observar la llaga del costado, figurada con una sencilla incisión. El santo mira hacia el cielo, y ha perdido parte del brazo izquierdo. La mano derecha, alzada en actitud impetrativa, se conserva fragmentariamente.

En medio del vergel vegetal figurado en la portada que disfruta de mayor número de horas de sol frente a las restantes, pareciera que desde allí entonara con función latréutica al Altísimo y apotropaica de los males, el canto a la hermana naturaleza, figurada en el astro rey, en los astros del cielo y en los elementos, tal y como el espíritu de Asís vive la creación entera, con el fin de inflamar en amores a la creatura por el Autor de la vida y de exorcizar el daño que de ellos pudiera proceder.¹³⁴

¹³³ *Repitiose el mismo tumulto músico, y con más larga duración, pro la noche; o no, sino por el día, que hazian las luminarias de la Iglesia Cathedral, correspondidas por las del Colegio de la Compañía. El Edificio de la Iglesia Cathedral, es Fábrica de marca mayor en la hermosura, que en la mole, aunque esta es de la primera classe, no solo de las Grandes, sino de las Máximas. Aquí el Arte se llamó a Iglesia, para gozar inmunidad de las faltas, que ha cometido en otras Fabricas: y recogió consigo tanto caudal de hermosura, que no cabiendo dentro del Templo, rebosó azia fuera con una inundacion de primores. No se hallará Fábrica más vestida de gala, y una gala, que no se gasta, ni desluce con la lluvia, ni con los temporales: porque la piedra olvidó su dureza, o se fingió cera, afectando docilidades, para recibir del Arte una variedad de sutiles artificiosas figuras; y luego se revistió de marmol obstinado, para conservarlas. Está quaxada de flores, ramilletes, cogollos, pyramides, y otras amenidades: y quien la viere, dirá que nació jardín y despues, con el pasmo de verse tan florida, se convirtió en piedra, como otra Niobe. De Losada, Luis, *La juventud triunfante. Representada en las Fiestas, con que celebró el Colegio Real de la Compañía de Jesús de Salamanca la Canonización de San Luis Gonzaga y San Stanislao Kostka*, Imprenta de Eugenio García de Honorato y San Miguel (Salamanca 1727), p. 52.*



San Estanislao de Kostka.



San Francisco de Asís.

¹³⁴ *Señor Altísimo, infinitamente Sabio, Omnipotente, y Santo, tuyas son las labanças, tuya la honra, tuya la gloria, y tuya la bendición.*

A ti sólo pertenecen estos epítetos, que eres piélago insondable de perfecciones, y ninguno de los mortales es digno de tomar en su boca la grandeza de tu inefable nombre. Alabente, Señor, todas las criaturas, y presida en el Coro de tus alabanças el hermano Sol: a cuyas brilladoras luzes debe este mundo inferior toda su belleza, ignorada sin cruz, en el confuso abismo de las sombras. Es hermoso, benigno, benéfico; de tu bondad, y grandeza el symbolo más proprio, la imagen más perfecta.

Alabete, Señor la hermana Luna, Presidenta de los Astros, que en el horror de la noche, o resplandecientes giran errantes, o fixos resplandecen.

Alabete, Señor, el hermano Elemento del Ayre, a cuyo continuo movimiento veloz, y sutil, debe la vida de los mortales su diracion en la respiracion y aliento.

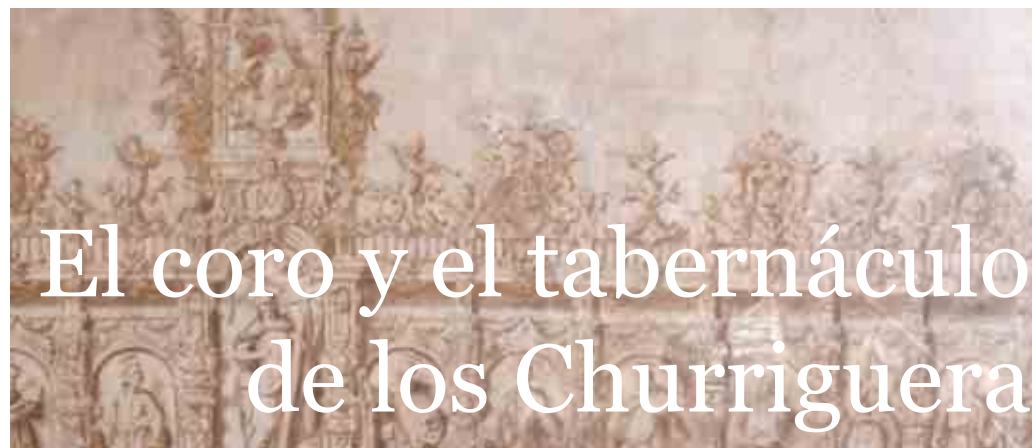
Alabente las Nubes, y la serenidad, que en alternada visitud oficiosas enriquecen la tierra, con variedad de plantas, belleza de flores, y sazon de frutos.

Alabete, Señor, la hermana Agua, humilde por su prfundidad, por su claridad preciosa, por su pureza castissima, y en todo amable por perfecta.

Alabete, Señor, el hermano Fuego, bellissimo por su resplandor, pro su actividad, y fuerças invicto; por sus afectos acre, y por su naturaleza ambicioso de su esfera el Cielo.

Alabete, Señor, la Tierra nuestra benigna madre, que vivos nos sustenta, muertos nos abriga, y para nuestra recreacion, y alimento se desentraña en multitud de plantas, en variedad de flores, en amenidad de yervas, y en abundancia de frutos.

Alabente, Señor, todas las criaturas, créditos de tu poder, testigos de tu infinita bondad, y sabiduría. Amén. Amén. Cornejo, Damián, Chronica seraphica: Vida del glorioso patriarca San Francisco y de sus primeros discípulos, t. I, Juan Garcia Infançon (Madrid 1682), p. 482.



Historia del proyecto

Iniciamos nuestro discurso con un suceso acaecido el 10 de julio de 1724. El cabildo catedralicio se encontraba reunido, cuando los comisarios encargados de la obra nueva preguntan a los señores capitulares si era menester comenzar a realizar la sillería del coro, para lo cual ya tenían prevenidas unas maderas.¹ Después de largas discusiones se decidió iniciar el proceso, y a la vez comenzar la cimentación de la sacristía, pieza fundamental y necesaria para la nueva iglesia.

*Este día el s(eño)r canonigo d(o)n Diego de Ascar-
gorta Comisario juntamente con el s(eño)r Canonigo d(o)n
Luis de Armenteros y Castro de la obra nueva de d(ic)ha*

¹ Virginia Albarrán ofrece el dato del comienzo de la llegada de materiales para la construcción del coro a finales de 1714, año en el que registra entradas de madera de nogal como aprovisionamiento para su elaboración. Cf. Albarrán Martín, V., *Proceso constructivo y artífices*, en Sánchez Vaquero, J., *El coro de la Catedral Nueva de Salamanca: Historia, Arte e Iconografía*, Publicaciones del Cabildo Catedral de Salamanca (Salamanca 2008), pp. 31-32.

Santa Yglesia, dijo al d(ic)ho señor Dean, se sirviese proponer al Cavildo si se avia de haçer la silleria nueva para el choro de d(ic)ha santa Yglesia para la qual tenia dias ha prevenidas las maderas. Y aviendolo propuesto el d(ic)ho señor Dean, y discurridose largamente sobre si avia caudales prontos para ello, o no. Y informado los d(ic)hos dos señores comisarios de d(ic)ha obra, aver los sufficientes para poder dar prinçipio a la fabrica de d(ic)ha silleria y irla prosiguiendo, y para ir abriendo los zimientos para la sacristia que avia de haçerse aprovechando en ellos la piedra de los tres paredones que se avían de demoler, que ahora haçian respaldo al Altar Mayor, y a las dos naves colaterales; Y sido de parecer otros muchos señores, se executase lo significado por d(ic)hos dos señores comissarios; acordo el cavildo se hiçiese la d(ic)ha silleria y se diese desde luego prinçipio a ella, y se fuesen abriendo los zimientos para la sacristia, y aprovechando en ellos la piedra de d(ic)hos tres paredones, dejando como el Cavildo dejo y remitió a la discreçion de d(ic)hos s(eño)res canonigos d(o)n Diego de Ascargorta y d(o)n Luis de Armenteros y Castro como tales comisarios la execuçion de la fabrica de d(ic)ha silleria, y zimientos para la sacristia a proporçion de los caudales de la fabrica nueva de d(ic)ha santa Yglesia con lo qual se feneçio y lebanto el cavildo: de que doy fe y lo firme. Ante mi. Joseph Martin de la fuente.²

El proyecto de construcción del coro y del altar mayor constituía un gran anhelo del cabildo, que deseaba culminar la fábrica de la catedral, aunque ello supusiese un esfuerzo titánico. Encontramos ya la preocupación en una carta del obispo leída el 18 de julio de 1710, catorce años antes de la fecha en la que nos hallamos. En ella se expresa la necesidad de la construcción de una nueva sillería, mientras que se muestra la escasez de los medios económicos con los que cuenta la fábrica, que aún sufre las consecuencias de los enfrentamientos con las tropas portuguesas. Ante

² ACSA AC 50, f. 379v.

semejante imposibilidad provocada por la situación económica, los miembros capitulares estipularon financiar cada uno su silla, lo que supondría una gran ayuda para la fábrica. El obispo también se suma a la iniciativa tras el conveniente informe del cabildo. Así lo cuentan las actas capitulares:

La quarta, que aviendome expressado muchos de los s(eño)res capitulares, que siendo neçessaria nueba silleria para el tiempo de la colocacion, sin la qual no se podra haçer, estaban en animo de costear cada uno la suya, conoçiendo que la fabrica no tendra medios para ella en muchos años y siendo esta obra, no menos precissa, que la prinçipal suplico a V(uestra) s(eñoría), se sirva resolver este punto, que espero de su gran çelo, saga corriente, y que sacando el importe de las planas en los quatro años, sera menos gravoso, y se podra prevenir con tiempo la madera, y estar acabada al mismo tiempo que la Yglesia, y yo ofrezco desde luego; Viniendo V(uestra) s(eñoría) en esta propossicion, todo lo que costase la silla de mi Dignidad, y espero que V(uestra) s(eñoría) mande participarme su dictamen sobretodo lo referido, con todo lo demas que sea de su serviçio. Dios g(uar)de a V(uestra) s(eñoría) como deseo. Salamanca y Julio 18 de 1710. b(e)s(o la) m(ano) de V(uestra) s(eñoría) su mayor y mas affecto servidor. Francisco obispo de Salamanca. Señores Dean y Cavildo de Nuestra Santa Yglesia Cathedral de Salamanca.³

El párrafo precedente reproduce la primera noticia que tenemos de la obra coral, de ahí la importancia de la misma. Será a partir de este momento cuando consideremos que comienza la preparación logística para poder llevar a cabo el anhelo: búsqueda de artífice, elaboración de las trazas, y provisión de materiales. Todo ello con el consiguiente cálculo de costes⁴. Sin embargo hasta 1724 no será posible el comienzo efectivo del

³ ACSA AC 47, f. 487v.

⁴ *Y en la quarta salio acordado, que por ahora se buscassen artifiçes, que hiçiesse planta de la silleria, que fuesse de nogal, y tanteassen su coste, y bolbiesse al Cavildo para resolver, Y se cometio esta diligencia al s(eño)r d(o)n Geronimo de Añasco y Mora*

proyecto, momento en el que la determinación del cabildo le llevó a mostrar de nuevo una implicación directa, colaborando con una serie de dádivas personales para la consecución del fin expuesto.⁵

Inmediatamente se comienzan a recibir propuestas que, de ser atendidas, provocarían un cambio en el discurso iconográfico inicial precisado para el coro. Fundándose en la figura de Alonso de Madrigal, predecesor del maestrescuela -quien ostentaba gran fama de santidad, de cuyo proceso a la misma se quería tratar- proponía dicha dignidad que en el respaldo de su silla se colocase la imagen del Tostado en lugar del apóstol correspondiente. El cabildo dictaminó que sería una comisión quien tratase el asunto. No ha llegado a nosotros el contenido de dichas conferencias, pero el desenlace fácilmente se conoce contemplando el estado actual del conjunto: venció la respuesta negativa.

E luego el s(eño)r d(octo)r d(o)n Amador Merino Malaguilla maestro escuela y canonigo de d(ic)ha Santa Yglesia hiço representaçion al Cavildo como el Ill(ustrisi)mo señor d(octo)r d(o)n Alonso de Madrigal colegial que avia sido del Colegio Viejo mayor de San Bartholome de la Universidad de esta çiudad, y despues obispo de Avila, llamado el Abulense, Varon Ylustre esclarecido en santidad y letras çelevrado por sus escritos, y obras heroicas, çitado tan de continuo en los

prior y can(onig)o obrero mayor de d(ic)ha Santa Yglesia. ACSA AC 47, f. 487v.

⁵ *Sillera. Ofertas particulares*

Señor Prior- E luego un continenti, (teniendo el Cavildo a la vista en su sala capitular el diseño, o planta de la sillera nueva para el choro de d(ic)ha Santa Yglesia delineada por d(o)n Joachin Benito de Churriguera architecto maestro que ha regido, y rige la d(ic)ha obra nueva de d(ic)ha Santa Yglesia, insigne en su arte) el d(ic)ho señor d(o)n Geronimo de Añasco y Mora prior y canonigo ofreçio para ayuda al coste de d(ic)ha sillera cinquenta doblones de a dos es(cu)dos de oro, que oy valen tres mil r(eale)s de vellon, a raçon de sessenta r(eale)s de vellon cada uno, y que los entregaria a los d(ic)hos señores canonigos d(o)n Diego de Ascargorta, y d(o)n Luis de Armenteros y Castro como tales comisarios en la forma que se los pidiesen, o juntos de una vez, o por partes.

S(eño)r Arz(edia)no de Alba. E luego, el s(eño)r d(o)n Diego Fernando de Contreras arzediano de Alba y canonigo ofreçio para d(ic)ha sillera quarenta doblones simil(ar)es, a çinco doblones en cada uno de d(ic)hos oçho años, corrientes desde el dia primero de Octubre venidero de este presente año de 1724.

S(eño)r can(onig)o Armenteros- e luego, el d(ic)ho s(eño)r canonigo d(o)n Luis de Armenteros y Castro, ofreçio para la d(ic)ha sillera cinquenta doblones de a d(ic)hos dos escudos de oro cada uno, pagaderos en el discurso de d(ic)hos oçho años. ACSA AC 50, f. 380.

pulpitos de cuiá Beatificaçion se queria tratar, avia sido maestro escuela y canonigo de d(ic)ha santa yglesia, notiçia que acaso no tendrían muçhos; y que en obsequio de d(ic)ho ynsigne señor, y memoria para los venideros, seria de la mayor estimaçion y apreçio de d(ic)ho s(eño)r maestro escuela, que el Cavildo hiçiese poner en la silla de su dignidad de maestro escuela, la efigie de d(ic)ho ill(ustrisi)mo Señor Abulense; que por su parte d(ic)ho s(eño)r maestro escuela, aunque por ahora no ofreçia cosa alguna para d(ic)ha silleria, no obstante procuraria no ser menos, que otro ningun señor, en su dadiba. Y aviendose ofreçido prontamente algunos reparos sobre la representaçion hecha por d(ic)ho señor maestro escuela, como eran la de singulariçar una silla, diferençiandola de las demas; debiendo observarse uniformidad en todas: Y el estar delineadas en los respaldos de las sillas de los señores dignidades las efigies de los Apostoles, y ser preçiso quitar de la silla de la dignidad de maestro escuela la efigie del Apostol que la correspondia por el orden del Apostolado, para poner en su lugar la del señor Abulense, para distintivo, circunstancial que causaba novedad, y mas en comunidad tan grave como la de el Cavildo, y de los señores sus yndividuos que le componen, y ser necesario mirarlo con gran reflexion y madurez: el Cavildo fue de sentir y parecer se formase una junta de señores para conferir y dar parecer sobre la d(ic)ha representaçion hecha por d(ic)ho señor maestro escuela; Y tambien para tantear con asistencia del d(ic)ho d(o)n Joachin Benito de Churriguera que coste podra tener la d(ic)ha silleria, y conferir otras cosas conçernientes a la prosecuçion de d(ic)ha obra nueva, y partes de ella, para en vista de lo que resultase de la junta, tomar el cavildo las resoluçiones mas convenientes.⁶

El documento transcrito muestra que existía ya una clara determi-

⁶ Cabildo ordinario de 14 de julio de 1724. ACSA AC 50, ff. 380-380v.

nación sobre la iconografía que debía aparecer en los sitios principales. Presuponemos que también existiera para el resto, aunque por el momento no nos encontramos en posición de afirmarlo dada la falta de documentación. Por otra parte, el suceso nos ofrece una rica información sobre la gran importancia en la mentalidad de la época de representar a los personajes más preclaros que hubieran tenido una vinculación directa con el cabildo, en alusión palmaria a la exaltación de la historia concreta de la institución. Nada mejor para ello que incorporar en la representación figurativa a los miembros de la comunidad que formaran parte de los santos y beatos. El caso no es singular en la época, puesto que es un rasgo que comparten los colegios mayores y las órdenes religiosas, todos ufanándose en el esplendor otorgado por los hijos propios que alcanzan la proclamación eclesiástica del gozo de la visión beatífica en las celestes moradas. Véase como ejemplo el que se desarrolla en los primeros años del S. XVII en la fachada de la iglesia salmantina de San Esteban, donde se incorporan las efigies de los beatos recientes, junto al resto de santos de mayor tradición.⁷ No es de extrañar que el cabildo, la institución más pujante de toda la ciudad, quisiera reflejar en el conjunto coral las glorias de los que habían sido miembros de él, o que de una u otra manera habían gustado de su relación.

Joaquín Benito de Churriguera, siendo Maestro Mayor de las obras de la catedral, recibe el encargo de proceder a la construcción del coro. Conocemos a través de la documentación conservada que el 10 de julio de 1724 la mesa capitular decide iniciar, entre otras obras, la sillería nueva del coro.

*Este dia el s(eño)r canonigo d(o)n Diego de Ascar-
gorta Comisario juntamente con el s(eño)r canonigo d(o)n
Luis de Armenteros y Castro de la obra nueva de d(ic)ha
Santa Yglesia, dijo al d(ic)ho Señor Dean, se sirviese proponer
al Cavildo si se avia de haçer la silleria nueva para el choro
de d(ic)ha santa Yglesia para la qual tenia dias ha prevenidas
las maderas. Y aviendolo propuesto el d(ic)ho Señor Dean, y*

⁷ Cf. Cortés, Luis – Gabaudan, Paulette, *La fachada de San Esteban*, Diputación de Salamanca (Salamanca 1995).

discurridose largamente sobre si avia caudales prontos para ello, o no. Y informado los d(ic)hos dos señores comisarios de d(ic)ha obra, aver los sufficientes para poder dar prinçipio a la fabrica de d(ic)ha silleria y irla prosiguiendo, y para ir abriendo los zimientos para la sacristia que avia de haçerse aprovechando en ellos la piedra de los tres paredones que se avían de demoler, que ahora haçian respaldo al Altar Mayor, y a las dos naves colaterales; Y sido de parecer otros muchos señores, se executase lo significado por d(ic)hos dos señores commissarios; acordo el cavildo se hiçiese la d(ic)ha silleria y se diese desde luego prinçipio a ella, y se fuesen abriendo los zimientos para la sacristia, y aprovechando en ellos la piedra de d(ic)hos tres paredones, dejando como el Cavildo dejo y remitio a la discreçion de d(ic)hos s(eño)res canonigos d(o)n Diego de Ascargorta y d(o)n Luis de Armenteros y Castro como tales comisarios la execuçion de la fabrica de d(ic)ha silleria, y zimientos para la sacristia a proporçion de los caudales de la fabrica nueva de d(ic)ha santa Yglesia con lo qual se feneçio y lebanto el cavildo: de que doy fe y lo firme. Ante mi. Joseph Martin de la Fuente.⁸

El 14 de julio del mismo año tenemos noticia de hallarse presente en la sala capitular el diseño de la misma, del agrado del cabildo.⁹ Poco después, en el ordinario del 30 de septiembre de 1724 se informa de la muerte de Joaquín, tañéndose los esquilonos de la catedral según costumbre.

Esquilones por Churriguera. En el mismo cavildo con notiçia de aver muerto d(o)n Joachin Benito de Churriguera Architecto, que regia la obra nueva de esta santa Yglesia, acordo el Cavildo, que oy y mañana, se tocasen por el los esquilonos de d(ic)ha santa Yglesia.¹⁰

⁸ ACSA AC 50, f. 379v.

⁹ *E luego in continenti, (teniendo el Cavildo a la vista en su sala Capitular el diseño, o planta de la silleria nueva para el choro de d(ic)ha Santa Yglesia delineada por d(o)n Joachin Benito de Churriguera architecto maestro que ha regido, y rige la d(ic)ha obra nueva de d(ic)ha Santa Yglesia, insigne en su arte)... ACSA AC 50, f. 380.*

¹⁰ ACSA AC 50, f. 401.

Apenas transcurridos unos días, se presentan como pretendientes a ocupar el puesto vacante Manuel de Lara y Churriguera, Pedro de Gamboa y Joseph Gallego. El cabildo, con sagacidad, cortésmente postergó la decisión para más adelante.¹¹ El 8 de enero de 1725 fue recibida una carta de José de Churriguera, comunicando a dicha institución su paso por Salamanca para comprobar el estado de las obras que su difunto hermano Joaquín dejó pendientes, y en el ínterin señalaba se acercaría su hermano Alberto para ofrecer sus servicios, en vista de lo cual el cabildo determinó lo siguiente:

El s(eño)r canonigo d(o)n Diego de Ascargorta comisario de la fabrica nueva de d(ic)ha s(an)ta Yglesia manifesto al cavildo una carta que le avia escrito d(o)n Joseph de Churriguera architecto maestro de las obras del Rey Nuestro Señor, en que le deçia, que en este ynvierno avia de pasar a esta çiudad a dependençias suyas, y que con essa ocasión veria las Obras que tenia d(ic)ha Santa Yglesia y que avia dejado pendientes su difunto hermano d(o)n Joachin de Churriguera maestro de ellas: Y que en el interin venia su hermano d(o)n Alberto de Churriguera a ofreçerse al serviçio del Cavildo, Y a quanto ocurriese a las obras, en que traçaria, y executaria quanto el cavildo le mandase con la destreza correspondiente a su grande habilidad y creditos. Cuias cartas dio motivo al Cavildo para discurrir sobre si seria neçesario admitir maestro que cuidase de d(ic)has obras. Y se acordo, que por ahora no se admitiese maestro alguno, y que el d(ic)ho s(eño)r can(onig)o d(o)n Diego de Ascargorta respondiese al d(ic)ho d(o)n Joseph de Churriguera agradeçiendole sus expressions y ofreçimientos, y manifestandole que el ca-

¹¹ Cabildo ordinario del 9 de octubre de 1724

Opositores al Magisterio de la Obra de esta santa Yglesia Manuel de Lara y Churriguera, profesor en el arte de architectura; Pedro Gamboa tallista, y Joseph Gallego maestro de cantería, Y de la misma profesion, por sus peticiones hicieron opposiçion al magisterio y regimen de la obra nueva de d(ic)ha Santa Yglesia vacante por muerte de d(o)n Joachin Benito de Çhurriguera architecto. Y el Cavildo, dijo, que a su tiempo. ACSA AC 50 f. 411v.

vildo por ahora no se halla con neçesidad de elegir maestro, y que si viniese a esta çiuudad como decia a sus dependençias, entonces se hablaria sobre este punto. Y el d(ic)ho s(eño)r canonigo d(o)n Diego de Ascargorta se encargo de escribir en d(ic)ha forma.¹²

En esta conformidad se encontraban las cosas cuando una semana después uno de los comisarios¹³ de la obra muere y es necesario nombrar a otro que lo sustituya. Así, el canónigo Ascargorta tendrá como compañero en la comisión de obras al racionero, maestro de ceremonias, Pedro de la Puente, en lugar de Luis de Armentero y Castro, el canónigo fenecido.¹⁴ Es importante señalar la entrada del maestro de ceremonias en la comisión que tiene los poderes de la mesa capitular para dirigir las obras, puesto que, probablemente, a tenor de lo estudiado, influirá de manera

¹² Cabildo ordinario de 8 de enero de 1725. ACSA AC 50 f. 430v.

¹³ *Nombramiento de señores para lo de la silleria del choro y otras cosas tratadas en el cavildo ordin(ari)o de 14 de este mes de Julio.*

Este dia en conformidad de lo acordado en el cavildo ordin(ari)o de 14 de este mes de julio, de que se formase una junta de señores, para tratar y conferir sobre la representacion heçha por el s(eño)r d(octo)r d(o)n Amador Merino Malaguilla maestre escuela y canonigo, y dar su parecer: Y tambien para tantear que coste podria tener la silleria nueva para el choro, y conferir otras cosas conçernientes a la prosecucion de la obra nueva de d(ic)ha Santa Yglesia, y partes de ella, para en vista de lo que resultase, tomar el Cavildo las resoluciones mas convenientes; el d(ic)ho s(eño)r Dean por si y en nombre de el Cavildo para d(ic)ha junta a los señores d(octo)r d(o)n Amador Merino Malaguilla maestre-escuela y canonigo: d(o)n Gerónimo de Añasco y Mora prior y canonigo: d(o)n Antonio de Baños canonigo: d(octo)r d(o)n Pedro Françisco de Oruña Calderon canonigo doctoral: d(o)n Geronimo Joseph de Vallejo, y d(o)n Diego de Mora raçioneros enteros, con asistencia de los dos señores d(o)n Diego de Ascargorta, y d(o)n Luis de Armenteros y Castro canonigos comisarios actuales de d(ic)ha obra nueva de d(ic)ha Santa Yglesia: Y assi mismo con asistencia de d(o)n Joachin Benito de Churriguera architecto, maestro que ha regido y rige la d(ic)ha obra nueva de d(ic)ha S(an)ta Yglesia; y que formo el diseño y planta de d(ic)ha silleria del choro. Y el cavildo los ubo por nombrados, y los aprobo y confirmo: Y d(ic)hos s(eño)res que presentes estaban lo acceptaron. ACSA AC 50, f. 382.

¹⁴ Cabildo ordinario de 12 de enero de 1725.

Nombrose por comisario de la obra nueva al s(eño)r r(acioner)o d(o)n Pedro de la Puente.

Por aver sido Dios Nuestro señor servido llebarse para si al s(eño)r canonigo d(o)n Luis de Armentero y Castro uno de los dos comisarios de la obra nueva de d(ic)ha Santa Yglesia, el Cavildo me nombro por tal comisario de d(ic)ha obra nueva de d(ic)ha Santa Yglesia, en lugar de d(ic)ho s(eño)r difunto, a mi d(o)n Pedro de la Puente Gutierrez r(acioner)o maestro de zeremonias de d(ic)ha Santa Yglesia; que presente acçepete d(ic)ha comision: con lo qual se feneçio y lebanto el cavildo a que asisti yo el d(ic)ho d(o)n Pedro de la Puente notario apostolico por indisposicion de Joseph Martin de la Fuente secretario del Cavildo, de que doy fe y lo firme. Ante mi, D(on) Pedro de la Puente s(ecretari)o. ACSA AC 50, f. 432.

decisiva en el planteamiento de los espacios y programas iconográficos.¹⁵

Debemos considerar que los trabajos del coro comienzan, puesto que se registra un pago dividido en 19 libramientos por un total de 125.972 maravedíes, en concepto de gastos ocasionados en el inicio de la obra de la sillería.¹⁶

El 9 de marzo de 1725 se presentó una petición al cabildo firmada por Alberto de Churriguera, solicitando su nombramiento como Maestro Mayor de la obra de la Iglesia, al haber fallecido también su hermano José. El cabildo se enfrentará a una comprometida situación, producto del patrocinio episcopal de uno de los candidatos que se presentaron anteriormente.

Nombramiento de Maestro de la Obra de la Santa Yglesia en d(o)n Alberto de Churriguera.

Este dia se presento al cavildo una petiçion, cuio tenor a la letra es el que se sigue(:)

Petiçion- Señor Alberto de Churriguera Maestro de Architectura puesto a los pies de VS digo, que luego que d(o)n Joseph de Çhurriguera mi hermano, y yo tubimos notiçia de la muerte de nuestro hermano Joachin, hiçimos animo de manifestar a VS el agradeçimiento con que hemos vivido a los favores que VS se ha servido dispensar al difunto en el tiempo que se digno confiar a su cuidado y direccïon la mag-nifica obra de su gran templo, dedicandonos uno y otro a ofre-çer al serviçio de VS la cortedad de nuestra suficiençia para proseguir las trazas y continuar en las obras; a cuio fin re-

¹⁵ Es conveniente señalar del mismo modo, la designación para dicha comisión del canónigo magistral d(o)n Pedro Fernández de Velarde, que ocupará el lugar dejado por el canónigo doctoral Pedro Francisco de Oruña, con razón de haber profesado como religioso capuchino. *Por averse entrado religioso cappuchino el s(eño)r d(octo)r d(o)n Pedro Francisco de Oruña Calderon canonigo doctoral de d(ic)ha Santa Yglesia uno de los seis señores de la junta formada para la obra nueva de d(ic)ha Santa Yglesia, y silleria del choro, el d(ic)ho s(eño)r dean propuso y nombro en su lugar por tal señor de d(ic)ha junta al s(eño)r d(octo)r d(o)n Pedro Fernandez de Velarde canonigo magistral de d(ic)ha S(an)ta Yglesia. Y el Cavildo lo aprobo y confirme.* (Cabildo ordinario de 11 de abril de 1725), ACSA AC 50, f. 465v.

¹⁶ Cf. ACSA Cj 65 Lg5 N^o1, f. 280.

solvi pasar a esta çuidad entre tanto que las grandes ocupaciones de mi hermano d(o)n Josep le permitian haçerlo, como lo manifesto al s(eño)r d(o)n Diego de Ascargorta en repetidas cartas, y reconoçiendo que VS no estaba en animo de resolver en esta materia hasta que el d(ic)ho mi hermano viniese y reconoçiese lo obrado, y traçase las demas obras, que faltan, suspendi mui gustoso mi pretension hasta que llegase mi hermano; pero aviendo sido Nuestro Señor Servido de llebarsele a mejor vida, y cesado el motivo de mi dentençion; suplico a VS con el mayor rendimiento, se sirva admitirme al magisterio de sus obras en la conformidad que fuere de su agrado, en que procurare desempeñar mi obligaçion, logrando la apreciable honra de criado suyo, como lo fue mi hermano Joachin, Y lo espero de la grandeça de VS a quien guarde Nuestro Señor los muçhos años que necesito. Alberto de Churriguera.

Y asi presentada, y leida al cavildo, el s(eño)r d(o)n Diego de Ascargorta can(onig)o y yo d(o)n Pedro de la Puente r(acioner)o comisarios de la fabrica y obra nueva de d(ic)ha Santa Yglesia, hiçimos representaçion al cavildo de avernos informado de personas de confiança de la suficiençia y habilidad del d(ic)ho d(o)n Alberto de Churriguera pretendiente, y que de los ynformes avia resultado ser mui apropiado para la continuaçion de las obras, como lo avian expresado a los señores de la junta nombrada para este efecto; en la qual se avia ofreçido el reparo de que el ill(ustrisi)mo s(eño)r d(o)n Silvestre Garçia Escalona Obispo de esta çuidad se avia interpuesto con los s(eño)res capitulares, para que admitiesen por tal maestro a Pedro de Gamboa v(e)z(in)o de esta çuidad, y que era mui de la obligaçion del cavildo satisfaçer a su Ill(ustrisi)ma y que aviendose discurrido sobre este punto, se avia acordado, que d(ic)ho s(eño)r d(o)n Diego de Asscargorta y yo d(o)n Pedro de la Puente como tales comissarios pasasemos a su palacio, y manifestasemos a Su Ill(ustrisi)ma que por el respecto que debiamos a su interposiçion se admitiria al d(ic)ho Pedro Gamboa a tra-

bajar en la talla de la silleria y tabernaculo, que era lo que tocaba a su exerciçio; Y que podría ajustarla por un tanto, o trabajar por salario, y que se le daria el que pareçiese competente a su habilidad, a la eleçion de su Ill(ustrisi)ma. Y que dandose por satisfecho de esto, tubiese a bien, que se nombrase por maestro al referido d(o)n Alberto de Churriguera, por considerarle el mas habil y conveniente: Y que aviendo ido, y dado quenta de lo assi acordado, a su Ill(ustrisi)ma les avia respondido, que estimaba mucho la atençion de los s(eño)res de la junta, y que le pareçia mui deçente partido el que se ofreçia a d(ic)ho Pedro Gamboa su ahijado, a quien lo partiçiparia, y que si no lo acçeptase, lebantaria la mano de el empeño que avia hecho por el; Y que el dia siguiente les avia respondido Su Ill(ustrisi)ma se conformaba con la proposiçion referida, repitiendo las graçias por esta atençion; en vista de lo qual la junta avia acordado se diese quenta de todo al Cavildo, para que pasase a la eleccion de maestro, pues se hallaban las obras en estado de no poderlas proseguir, sin tener quien las dirigiese. Con lo qual acuerdo el cavildo se pasase a la referida eleccion, y que se pusiesen zedulas con los nombres de los oppositores, que lo eran los d(ic)hos d(o)n Alberto de Çurriguera y Pedro Gamboa, Manuel de Lara y Joseph Gallego, cada una en cajoncillo distinto de las cajas llamadas de señores, y que se votase con los roeles de plata; aviendolas puesto yo el d(ic)ho d(o)n Pedro de la Puente, paso el Cavildo a votarlo en d(ic)ha forma; Y assi executado, y contados, y regulados los votos al Altar, según estilo, pareçio averse hallado en el cajonçillo donde estaba la zedula con el nombre del d(ic)ho d(o)n Alberto de Churriguera, veinte y siete roeles de plata: Y en el del d(ic)ho Pedro Gamboa dos roeles: Y en el del d(ic)ho Manuel de Lara, tres roeles, que en todos son treinta y dos votos, que son los mismos de que a esta saçon se componía el Cavildo: con que salio y quedo canonicamente eligido, y nombrado de primer escrutinio por tal maestro de d(ic)has obras de d(ic)ha Santa Yglesia el d(ic)ho

d(o)n Alberto de Çurriguera, con la declaraçion referida p(o)r lo tocante al d(ic)ho Pedro Gamboa: Y por tal maestro le declaro el Cavildo, y cometio y remitio a los d(ic)hos s(eño)res de la Junta la facultad de señalar al d(ic)ho d(o)n Alberto de Çurriguera el salario que les pareçiese proporcionado.¹⁷

Los señores capitulares debían enfrentarse a la solución de la designación de un maestro de la obra. Habiéndose informado y conociendo la habilidad y capacidad de Alberto, se enfrentaron al apadrinamiento de Pedro de Gamboa por parte del obispo diocesano Silvestre García Escalona. Con ejemplar cortesía y la mayor de las diplomacias, una vez decantados por el nombramiento de Alberto como Maestro Mayor, envían una comisión que realiza una visita al prelado a fin de ofrecer a su protegido un puesto en la talla de la sillería y tabernáculo, manifestando que era lo más competente para la habilidad y formación del susodicho Pedro. El problema se soluciona con satisfacción de modo inmediato por las dos partes. Rápidamente se procedió al nombramiento de Alberto. Pero aún restaba una cuestión: el asunto del salario, solventándose el 20 de abril de 1725, en el que se designará la misma retribución con la que fue pagado Joaquín. Ello muestra la muy positiva estimación que el cabildo profesaba al nuevo maestro, en ese momento revalorizada por la falta de los dos hermanos fallecidos.

Asignaçon de salario a d(o)n Alberto de Churriguera architecto maestro de la obra y fabrica nueva de esta Santa Yglesia.

Este dia, yo d(o)n Pedro de la Puente r(acioner)o maestro de zeremonias de d(ic)ha S(an)ta Yglesia notario apostolico, y uno de los dos comisarios de la obra nueva de ella, que asistí a este cavildo por indisposiçon y jubilación del secretario Joseph Martin de la Fuente, di quenta al cavildo, como los señores diputados de la d(ic)ha obra, en su junta, en

¹⁷ ACSA AC 50, ff. 453v.-454. Nota al margen en el f. 454: *Señalose el salario en el cavildo ordinario de 20 de abril de este año de 1725.*

virtud de la remision que se los avia hecho, y comision que se les avia dado en el cavildo ordinario de siete de Marzo pasado de este presente año de mil setecientos y veinte y cinco, en que el Cavildo avia nombrado y reçivido por maestro de d(ic)ha obra a d(o)n Alberto de Churriguera architecto, avian señalado de salario al sobredicho tresçientos y cinquenta ducados de vellon en cada un año, que era el mismo salario, con que en el año pasado de 1714 avia sido recibido d(o)n Joachin Benito de Churriguera su hermano difunto; Y demas de ello le avian señalado veinte fanegas de trigo de salario cada año; reservando el aumentarsele, para quando pareçiese conveniente, como se avia executado con el d(ic)ho d(o)n Joachin Benito de Churriguera su hermano. Y el Cavildo lo aprobo, y mando poner por acto capitular.¹⁸

El salario se verá ratificado en el mismo año a través de los ocho libramientos que se le abonan, cuyo total asciende a 3.990 reales.¹⁹ Desde este momento confirmamos la asunción de la dirección de las obras que se estaban ejecutando. La sillería, iniciada por el escultor José de Lara, seguía su curso poco a poco, sin grandes progresos. La tardanza en la en-

¹⁸ ACSA AC 50, ff. 469v.-470.

¹⁹ ACSA Cj 65 Lg 5 N^o1, f. 234. Entiéndase que el primer año cobró el salario proporcional a los meses que transcurrieron desde su recibimiento en el cargo. El 16 de octubre de 1726 se aprueba en cabildo ordinario que se le entregue el mismo salario que cobraba su hermano, puesto que su aplicación e inteligencia no era menor.

Y que respecto de que el Cav(il)do avia dejado a la disposicion de d(ic)hos s(eño)res comisarios el que le diesen el salario que les pareciese competente y que el que tenia no llegaba al que su herm(an)o d(o)n Joachin de Churriguera su herm(an)o avia gozado les parecia no merecer menos la aplicación e inteligencia de d(ic)ho d(o)n Alberto y que asi si al Cav(il)do le parecia se le podrían dar los quatrocientos ducados de vellon y veinte faneg(a)s de trigo, que era lo que tenia de salario en cada un año d(ic)ho d(o)n Joachin su herm(an)o y el cav(il)do, combino en ello y acuerdo asi se ejecutase; con lo qual se fenecio y lebanto d(ic)ho cav(il)do de que doy fe y lo firme. Antte mi Gregorio Calamon de la Mata. S(ecretari)o. ACSA AC 51, ff. 170-170v.

En los años sucesivos se le librarán 4500 reales por año en concepto de salario, así como a partir de 1728, un suplemento por parte del trigo que le corresponde. En este año se le entregan también los atrasos desde su toma de posesión, ascendiendo el plus de 1728 a 800 reales de vellón por las 78 fanegas de trigo, a razón de 20 fanegas por año. Cf. ACSA Cj 65 Lg 5 N^o1, ff. 234, 237v., 242, 245v., 251, 255v., 259v., 264, 270, 270v., 276v., 283v., 289v., 295., 299., 305v., 313v., 321, 332v., 338, 345, 350v., 356v., 362, 368, 375v. Es tal su fama, que el cabildo le mantiene en el título de maestro mayor de la catedral aún cuando se retira a Madrid, como se ve en los pagos anteriores, enviándole puntualmente su salario. El 15 de noviembre de 1741 Manuel de Larra Churriguera es contratado como maestro arquitecto, señalándose su salario en 12.220 maravedíes de vellón por año.



Detalle de la presidencia con el estalo episcopal.

trega de la silla episcopal y los estalos que la acompañan, elementos que servirían de muestra para los demás, obligará al cabildo a salir al paso de los problemas que surgen con el escultor -debido fundamentalmente a la excesiva lentitud con la que avanzaba y a las reclamaciones de este último en concepto de ajustes y retribución-, con la determinación de contratar a más profesionales que colaboraran en el desarrollo de las tareas, bajo la supervisión de Alberto de Churriguera.²⁰

La actividad desarrollada se tornó muy bulliciosa. Respecto a la obra de la sillería, era tal la cantidad de operarios que ya resultaba imposible a

²⁰ *Sobre lo poco que trabaja Joseph de Lara en las medallas.*

Los d(ic)hos s(eño)res d(o)n Diego de Ascargorta canonigo y d(o)n Pedro de la Puente racionero comisarios de la fabrica de la hobra nueva de d(ic)ha S(an)ta Yglesia expresaron en esta junta como Joseph de Lara maestro escultor a cuió cargo corre la fabrica de las medallas para la silleria se yba tan espacio en su fabrica que de cinco medallas que avia principiado no tenia perfeccionada alguna; por cuiá razon temian que en muchos años no podia cumplir en lo que avia ofrecido; y asimismo dijeron que aunque sobre esto en muchas y diversas ocasiones le avian echo repetidas instancias no avian podido sacar en limpio otra cosa que mas desconfianza en el cumplim(ien)to de su obligacion; y si conocer queriendo adelantada la ensambladura y talla de la sillería no podia d(ic)ho Jose de Lara por si solo, según lo poco que trabajaba, concluir con la quarta parte de la escultura, para quando lo demas estubiese fenecido; Y que haciendole cargo de todo esto, y de no aver querido perfeccionar siquiera la medalla del Salvador, por el deseo que tenía el cav(il)do de ver armada y casi fenecida la silla que avia de ser para los s(eño)res obispos; salia ahora con decir que los docientos y setenta r(eale)s en que avia quedado de hacerla la medalla de las que avia principiado era muy corto estipendio para el trabajo que tenían, y que mucho mas gustoso trabajaria por un jornal correspondiente a su avilidad, o situandole el cav(il)do por la fabrica el salario de quatrocientos ducados cada un año por los dias de su vida; a cuiá proposiciones no avian querido adherir; porque en la primera habia el mismo riesgo que se experimentaba, a aun mayor, porque según su genio por jornal trabajaria solo lo que le diese la gana, y aver que trabajase lo que buenamente pudiese, se reconocia que siendo solo no podia en muchos años concluir d(ic)ha hobra; y que la proposición segunda no tenia combeniencia allandose d(ic)ho Joseph de Lara en los ultimos tercios de una edad regular en que se podia disfrutar muy poco: todo lo qual ponian en la noticia y consideración de la junta para que resolviese lo que le pareciese mas combeniente; y aviendose conferido todo lo expresado por d(ic)hos s(eño)res comisarios, y enterados todos los d(ic)hos s(eño)res de la junta de su razon y justa queja de d(ic)ho Joseph de Lara en la falta de su cumplim(ien)to de su obligacion, dispusieron que con toda claridad y entereza se le dijese y amonestase concluiese las cinco medallas principiadadas con toda brebedad y sino se le obligase por justicia a ello y que para las demas buscasse personas que le aiudasen y que en esta forma d(ic)hos s(eño)res comisarios ajustasen lo que se le avia de dar a d(ic)ho Joseph de Lara por cada medalla obligandose el por ess(critu)ra con fianzas a hazerlas en el tiempo que pareciese bastante y suficiente para hazerlas y darlas acabadas con toda perfeccion; y que de no ejecutar uno y otro, por lo tocante a lo primero se le obligue por justicia, como ba dicho a cumplir el trato que tiene echo; y por lo segundo d(ic)hos s(eño)res comisarios busquen maestros escultores de toda abelidad q(ue) ejecuten d(ic)ha escultura y la demas que necesitase d(ic)ha silleria según la traza ynformandose de d(o)n Alberto Churriguera maestro arquitecto de las fabricas de d(ic)ha S(an)ta Yglesia de la avilidad de los sujetos que saliesen a hazer d(ic)ha escultura y de el estipendio que se les puede dar y en fin d(ic)hos dos s(eño)res comisarios y d(ic)ho d(o)n Alberto dispongan el que de un



Detalle de las trazas conservadas en el ACSA.

los comisarios poder atender las diferentes necesidades que se presentaban, lo que llevó a nombrar un capellán de refuerzo para que asistiera a la fábrica.²¹

Las obras discurrían por los cauces convenidos cuando se recibió una carta de la Iglesia de Oviedo para que Alberto de Churriguera acudiese a realizar una serie de reparos en su fábrica. El cabildo urgió al maestro a partir con brevedad, una vez hubo terminado las trazas necesarias para poder continuar con el trabajo que se venía realizando en la catedral.²² Las labores seguían avanzando a buen ritmo, llegando rápidamente la ocasión del desmonte del arco de la capilla mayor, lo que obligaba a retirar el coro a la iglesia vieja.²³

El 16 de octubre de 1726, se presentó ante el cabildo la traza del tabernáculo y parte de la sacristía diseñada por Alberto Churriguera. No

modo y otro se baia ejecutando d(ic)ha escultura con toda brevedad. Cabildo ordinario de 19 de julio de 1726. ACSA AC 51, ff. 121v.-123.

²¹ *El s(eño)r canonigo d(o)n Diego Ascargorta comisario de la fabrica nueva insinuo al Cav(ild)o como estandose ejecutando la fabrica de la silleria y avia para ella distintos ofiçiales que estaban trabajando en diferentes sitios y asimismo tener que atender a otros que estaban trabajando en dibersos ejercicios precisos al adelantamto de d(ic)ha fabrica nueva y no poder d(ic)ho s(eño)r comisario y el s(eño)r racionero d(o)n Pedro de la Puente que asimismo lo era de d(ic)ha fabrica allarse presentes en todas las ocasiones y parages que era necesario, suplicaba al cav(ild)o se sirviese de nombrar un capp(ell)an que asistiese a d(ic)ha fabrica y ejecutase lo que d(ic)hos s(eño)res comisarios le ordenasen: Y el cav(ild)o acordo que d(ic)hos s(eño)res comisarios eligiesen el que les pareciese mas aproposito, y que al que fuese se le tubiese presente a las horas como de comision asistiendo a d(ic)ha fabrica y a d(ic)hos señores comisarios segun en otras ocasiones se avia acostumbrado y que ganase d(ic)ho capp(ell)an que fuese nombrado todas las horas asi matutinas como vespertinas: con lo qual se feneçio y lebanto el cav(ild)o hordinario. Cabildo ordinario de 18 de junio de 1725. ACSA AC 50, f. 494v.*

²² *Leyose carta de la S(an)ta Yglesia de la Ciud(ad) de Obiedo en que expresaba al Cav(il)do de que estando nombrado d(o)n Alberto Churriguera maestro architecto (que lo es de las fabricas de esta santa Yglesia) para que pase a veer y reconozel el reparo que necesita d(ic)ha S(an)ta Yglesia de Obiedo deseaba no dilatase su partida por el riesgo que se podia ocasionar por lo qual suplicaba se sirviese el cav(il)do de persuadir a d(ic)ho d(o)n Alberto abrebiasse su partida dandole licencia para ello; Y aviendo propuesto d(ic)ho s(eño)r dean que era preziso dar d(ic)ha lizencia y decirle partiese con brevedad; el s(eño)r r(acioner)o d(o)n Pedro de la Puen(te) comisario de la fabrica expreso que ya d(ic)ho d(o)n Alberto estaba en animo de concluir ciertas trazas y disposiciones que eran necesarias dejar prevenidas para la prosecucion de las d(ic)has fabricas y que tenia resuelto salir a principios de el mes proximo de Marzo; con lo qual d(ic)ho s(eño)r dean dijo qu(e) en esta conformidad se respondiese a d(ic)ha S(an)ta Yglesia de Obiedo y encomendo la carta a d(ic)ho s(eño)r r(acioner)o d(o)n Pedro de la Puente, quien lo acepto: con lo qual se fenecio y lebanto el cav(il)do de que doy fe y lo firme. Antte mi. Gregorio Calamon de la Mata. S(ecretari)o. ACSA AC51, f. 52v.*

²³ *El s(eño)r d(o)n Pedro de la Puente r(acione)ro de d(ic)ha S(an)ta Yglesia maestro de ceremonias y comisario de la fabrica y hobra nueva de ella represento al cav(il)do que para proseguir en d(ic)ha hobra era preciso ir desmontando el arco de piedra que esta sobre el dosel del altar mayor; y que siendo esto habra de quinze dias con poca di-*

queda reflejada discusión alguna en la sala capitular, sino parece que todo fue recibido con general asentimiento, mostrando la necesidad de comenzar a buscar ciertos mármoles o jaspes precisos para el proyecto.

Este dia los s(eño)res d(o)n Diego Ascargorta can(onig)o y d(o)n Pedro de la Puente razioneiro maestro de zerem(onias) comisarios de la fabrica nueva de d(ic)ha S(an)ta Yglesia para la planta y traza del tabernaculo y fachada de la sacristia manifestaron al cavildo los modelos y diseños que avia echo d(o)n Alvertto Churriguera maestro architecto de d(ic)ha fabrica de (los que) quedo enterado el cav(il)do como asimismo que para las pilastras de d(ic)ho tabernaculo seria preciso a ver si se encontraban algunos marmoles o jaspes en el term(in)o de la Villa de los Santos y otras partes y con este motibo expresaron al Cav(il)do la gran aplicación cuidado y trabajo que ponia d(ic)ho maestro en la prosequcion de d(ic)ha fabrica.²⁴

Un gran equipo de escultores, tallistas, ayudantes, carpinteros y ensambladores trabajan bajo la supervisión general de Alberto de Churriguera. Hemos podido contabilizar un total de al menos ciento dos profesionales que aparecen respaldados en las libranzas semanales. Debemos indicar que bien pudieron ser más, puesto que en ocasiones solamente se nombra a uno para añadir inmediatamente la expresión “y compañeros”.²⁵ La nómina de escultores y tallistas se muestra en la siguiente tabla.

El resto de personas se reparten entre tallistas, otros profesionales (los cuales hay que distribuir en su actividad a través de la compa-

ferencia le parecia si fuese agradable al Cav(il)do el que por este tiempo los divinos oficios se celebrasen en la Yglesia baja, y el Cav(il)do combino en ello encargando que para antes del dia de Corpus se ejecutase lo dicho. Cabildo ordinario de 29 de abril de 1726. ACSA AC 51, f. 78.

²⁴ ACSA AC 51, f. 170.

²⁵ Como en el resto de los datos ofrecidos a lo largo de la presente obra, se trata de una aproximación de mínimos, a la que nos obliga la documentación existente. No aseguramos el total exacto, pero sí es posible asegurar la participación de al menos lo que aquí se dice.

Escultores	Tallistas
Alejandro Carnicero	Alejandro Hernández
Antonio Ferrer	Antonio Magariños
Francisco de Tordesillas	Antonio Monroy
Francisco Martínez de la Fuente	Antonio Pinto
José de Lara	Antonio Puente
Juan de Mógica	Carlos Trebejo
	Diego Sánchez
	Francisco Martín
	Francisco Núñez
	Gaspar Enríquez
	José Javier
	José Santos
	José Sisi
	Juan García de Arévalo
	Julián Sánchez
	Julián García
	Manuel de Santiago
	Manuel Fructuoso
	Manuel García Camargo
	Martín de Ornoz
	Miguel García
	Nicolás Hernández
	Nicolás Ortega

ración de los salarios) y ayudantes varios (desde aprendices a aguadores).

Llegando el 26 de febrero de 1731, el comisario informa al órgano colegial reunido en la sala capitular sobre el estado en el que se encuentran las obras. Las diferentes piezas de la sillería del coro se habían ido almacenando en una bodega, un lugar en el que si permanecían mucho tiempo corrían el peligro de deteriorarse. El sótano se convirtió en el depósito de toda la talla realizada durante siete años. Al punto se plantea la ejecución de los muros perimetrales del coro, tomándose la firme determinación de acabarlo con la mayor brevedad posible, estimando un periodo de dos años para su conclusión.²⁶ Los caudales del cabildo ante tamaño dispendio en semejante proyecto se habían reducido en extremo, lo cual obligó a la petición de censos, revelándose como posible prestamista la catedral de Zamora.²⁷ Al mismo tiempo, los trabajos no permitían poder utilizar el espacio de la iglesia nueva, obligando al cabildo a trasladar el coro a la fábrica

²⁶ *Ynsinuacion de mi el Vicesecretario sobre el estado de la obra y fabrica nueva. Yo d(o)n Pedro de la Puente r(acioner)o m(aes)tro de zeremonias y vicesecretario y comisario de la obra nueva dige como esta avia llegado al estado de concluirse perfectam(en)te todo lo alto, pues en el mes de Marzo siguiente se acabaria la ultima bobeda y se quitarian los andamios con que se reducía a trabajar en el pabim(en)to en que hera lo mas preciso hacer la caja de el choro nuevo, y sentar en el la silleria cuias piezas sueltas en una bodega se torcian y maltrataban, y que siendo preciso para esto bajar el choro y los Oficios Divinos a la Yglesia Vieja despues de la octaba de Corpus, y casi intolerable permanecer en ella mucho tiempo por la descomodidad, y la poca decencia y gravedad con que se harian los Oficios Divinos avia tratado con los maestros de la obra, y otros de afuera sobre el modo de concluirla con vrevedad, y tanteado el coste que puede tener lo que falta para colocar el Ss(antisi)mo Sacram(en)to en el nuevo Tabernaculo, y restituir los oficios a la Yglesia Nueva, y que hecho el computo por unos y otros, resultaba que lo perteneciente a piedra con materiales y jornalles importaria diez y seis mil ducados, y lo tocante a madera llegaria a otros ocho mil ducados con diferencia de dos o tres mil ducados por la incertidumbre que suele haver en estas tasas, y que con d(ic)ha cantidad se podria acabar en dos años toda la obra, y que reduciendose a seis mil ducados lo que la fabrica puede gastar cada año de su renta corriente, venian a faltar doce, o catorce mil ducados, que si le pareciese al Cavildo, se podian tomar a zenso en diferentes tiempos, como se fuesen necesitando, tomando desde luego la mayor porcion, para hacer las prevencion(e)s de piedra pajarilla, y pizarra para los enlosados, piedra y cal para el choro, y sachristia y madera para el tabernaculo, su escultura, y para las rexas; Y entendida d(ic)ha proposiçion por el Cav(il)do y conferenciado largamente sobre ella; acuerdo se execute todo lo por mi expresad(o). ACSA AC 52, ff. 42v.- 43v.*

²⁷ *Y que desde luego se tomen a zenso siete, u ocho mil ducados, buscandolos donde se hallaren por no haver caudales en las arcas del Cavildo, y con noticia que dio el s(eñ)or canonigo doctoral de que la S(an)ta Yglesia de Zamora los tenia y los daria a razon de dos y medio por ciento se dio comision a d(ic)ho señor para que la excriviese sobre este asumpto si fuese necesario. Cabildo ordinario de 26 de febrero de 1731. ACSA AC 50, f. 43v.*

vieja.²⁸ La determinación no implicaba novedad alguna, puesto que con anterioridad ya se había trasladado en los momentos que se habían creído convenientes al mismo sitio, pero en esta ocasión, preveyéndose un tiempo más prolongado de estancia en la sede antigua, se hacen construir tabiques que aislen la sillería, procurando un mayor abrigo en las horas litúrgicas²⁹. Conviene señalar que en tal cambio de lugar se muda la sillería existente en el coro cuya factura se había realizado tras la primera fase de la construcción, ajustándola al espacio habilitado a tal efecto. Al proceder al acomodo sobran varios estalos que, previa petición, se donan al colegio de San Cayetano.³⁰

²⁸ Nótese que con la expresión “traslado del coro” se refiere en este caso a un traslado físico de los estalos del antiguo coro de la catedral vieja reubicado en el tramo de la nave central del templo nuevo al espacio físico del templo antiguo. En otras ocasiones sólo se refiere no ya al sentido precitado de los muebles sino al desplazamiento de las personas del cabildo reunidos para el rezo de la liturgia de las horas.

²⁹ *Este dia el s(eño)r raz(ione)ro d(o)n Pedro de la Puente m(aest)ro de zeremonias y comisario de la fabrica nueva, propuso al Cav(il)do que respecto de haverse de mantener su señor todo el tiempo, que restaba hasta la colocacion tan deseada; para la zelebracion de las horas en la Yglesia antigua, le parecia conveniente para el maior abrigo, y menos descomodidad por la yntemperie, el que se hiciesen taviques alrededor de el choro, y q(ue) este se quedase puesto para siempre, serviria, para todas las ocasiones, que el Cav(il)do necesitase de bajarse, por qualquiera obra que ocurriere, sin ser necesario hacerlo o colocarle de nuevo, siendo mas dezente, que formado de bancos, como antes de ahora ha sido necesario; y que aviendose puesto a la Imagen del Ss(antisi)mo Christo en el Altar maior y estar sin la devocion ni (a)Vio que antes su capilla le parecia conveniente para cortar en parte el paso del pueblo, por delante del choro el que se abriese por d(ic)ha capilla quitando las rexa de los costados q(ue) le tenían zerrado, y asimismo las lamparas mediante no servir; y que asimismo parecia conveniente, y necesario a d(ic)ho s(eño)r por lo mismo que tenia expresado de la yntemperie de la Yglesia antigua seguridad de las alaxas de ella, y descomodidad del Cav(il)do que mientras se mantenga en ella, se digan los maytines por la tarde; Y el Cav(il)do aprovo estas proposiciones, excepto la ultima, y para su efecto dio comision a d(ic)ho s(eño)r y por lo tocante a mudar la hora de maytines se paso a votar por hava y altramuz con significacion de que el hava en el seno del hava aprobaba el que se mudase d(ic)ha hora y altramuz en hava, lo negava; y asi executado y regulados y contados los votos según estilo, salio confirmado el que se mudase la hora de maytines y el Cav(il)do lo acordo asi, y q(ue) desde oy hasta el med(io) de sep(tiem)bre se digesen a las quatro de la tarde, y desde el mes de octubre a las tres, y asi en adelante hasta que se subiese arriba el Cav(il)do: Con lo qual se fenecio y lebanto de que doy fe y lo firme. Ante mi, D Joseph Calamon De la Matta ss(ecretari)o. Cabildo ordinario de 4 de junio de 1731. ACSA AC 52, ff. 76v.-77.*

³⁰ *Que se digan los maytines a las 3 de la tarde, y se den las sillas bajas, que avian sobrado al Collegio de S(a)n Cay(e)tano.*

Este dia d(ic)ho s(eño)r dean propuso al Cav(il)do que respecto de estar ya en el mes de Octubre principio de y(n)bierno se digesen los maytines a las tres de la tarde, según estaba acordado al tiempo q(ue) el Cav(il)do se avia bajado a la Yglesia antigua: Y asimismo, que respecto de que despues de colocado el coro en d(ic)ha Yglesia antigua, avian sobrado algunas sillas bajas, que no servian mas que de estorvo y embarazo, y que la solicitaba el Colegio de S(a)n Cayetano, le parecia se le hiziese esta lim(osn)a si gustase al Cav(il)do quien aviendo aprobado dichas dos proposicion(e)s acordo se digesen los maytines a la referida hora de las tres, y que se diesen al referido Collegio de

Comienza, pues, a ejecutarse la construcción de la caja pétreo que ocupa dos tramos centrales de la nave mayor. Una vez levantados, se comienza a asentar la sillería y se esculpen los lienzos externos. A la par, el tabernáculo se iba elevando, participando en su construcción los mismos artífices que el coro. El esfuerzo era ingente y se libraba por semanas, a través de salarios diarios y obra realizada, remunerándose generosamente los destajos.

El 6 de octubre de 1732, el cabildo veía más cercana la ceremonia de colocación del Santísimo en el nuevo templo. Una vez consultados Alberto Churriguera (*el Maestro principal*) y José de Lara (*el a cuió cargo corria la escultura*), sobre el plazo restante para la culminación de los trabajos, el deán y los comisarios comunicaron a la comunidad que estaría todo listo para el mes de julio del año siguiente, dando lugar a los prolegómenos de la preparación del acontecimiento en el mes de agosto de 1733.

Primera proposicion hecha y providencia dada sobre la colocazion del Ss(antisi)mo Sacram(en)to en el nuevo templo de la s(an)ta Ygl(esi)a.

Este dia d(ic)ho s(eño)r dean propuso al Cav(il)do que con las vivas anxias de ver colocado el Ss(antisi)mo Sacram(en)to en el famoso tabernaculo del nuevo y maximo templo de su S(an)ta Yglesia d(ic)ho s(eñ)or y los señores comisarios de la obra se avian estrechado con el m(aes)tro principal de ella, y el a cuió cargo corria la escultura, deseosos de apurar el tiempo que necesitarian para darla concluida de suerte, que pudiese tener efecto la colocacion, y que convenian y avian declarado la tendrian fenecida toda ella por el mes de julio del año que viene de mil set(e)c(iento)s y treinta y tres; en cuió supuesto avia llegado el tan deseado dia de poder determinar el Cav(il)do el tiempo en que se ubiese de hacer d(ic)ha collocacion, y que parecia conveniente resolverla con

S(a)n Cayetano las sillas que no sirviesen: Con lo qual se fenecio y levanto el Cav(il)do de que doy fee y lo firme. Ante mi, d(o)n Joseph Calamon de la Mata. Ss(ecretari)o. Cabildo de 3 de octubre de 1731. ACSA AC 52, ff. 117-117v.

anticipacion para tomar las providencias necesarias para su efecto participando esta noticia al Ill(ustrisi)mo s(eño)r Obispo Prelado de d(ic)ha S(an)ta Yglesia, y a la Çiudad cuios yndividuos avian insinuado a d(ic)ho s(eño)r Dean deseaban saverlo con tiempo para prevenir los festejos con que hera razon zelebrar el logro de tan grande assumpto: Y el Cav(il)do acordo y resolvio que se haga d(ic)ha colocacion en el mes de Ag(os)to del referido año que viene de treinta y tres, y que se participe a su ill(ustrisi)ma y a la Ciud(ad) y para ello nombró por sus comisarios a los s(eño)res d(octo)res d(o)n Fran(cis)co dean Santos Bullon can(onig)o penitenciario, y d(o)n Joseph Larumbe canonigo lectoral que presentes lo aceptaron y para regular las funciones, y discurrir las que conviniesen hacer, y todo lo concerniente al assumpto se formase una junta compuesta de d(ic)ho s(eño)r dean y los señores d(o)n Juan Marcos arcediano de Salam(an)ca y canonigo, d(o)n Gregorio Tineo Hevia m(aest)re escuela y canonigo, d(o)n Geronimo de Añasco y Mora prior y canonigo, d(octo)r d(o)n Pedro Fern(ande)z de Velarde canonigo magistral, d(o)n Juan Antonio de Oruña Calderon canonigo doctoral, d(o)n Fran(cis)co Diaz Santos Bullon canonigo penitenciario, d(octo)r d(o)n Joseph Larumbe canonigo lectoral todos quatro como canonigos de oficio, s(eñ)or d(o)n Diego de Ascarg(or)ta canonigo y yo el vicesecretario como comisario de d(ic)ha obra, los s(eño)res maestros de zerem(oni)as y d(o)n Antonio de Paz racionero para q(ue) hagan un arreglam(en)to de lo que reconociesen y hallasen conveniente y le presenten al Cav(il)do para en su vista resolver ultimam(en)te sobre todo, como asimismo la cant(ida)d con que el Cavildo ha de contribuir a los gastos destas fiestas. Y con este motivo yo el d(ic)ho vicesecretario como tal comisario de la obra manifeste un extracto de lo que se avia gastado en ella desde el dia tres de Junio del año proximo pasado, hasta oy d(ic)ho dia que importaba doscientos y seis mil r(eale)s y que restaban a cumplim(ien)to de los trecientos mil

r(eale)s en que entonces se avia regulado el coste de todo, noventa y quatro mil r(eale)s. Con los quales no solo se podia acabar lo que faltaba sino tambien dorar el tabernaculo sobre que se avian de colocar las andas de plata y estofar las estatuas de N(uest)ra S(eño)ra de la Asump(cion) titular de d(ic)ha s(an)ta Yglesia u los Apostoles: Y el cavildo aprovo d(ic)ha proposicion y acuerdo se execute todo lo en ella expresado, y que ademas se pinten y estofen todas las demas estatuas de la fachada del tabernaculo que mira hacia el choro con lo qual se feneçio y lebanto el Cavildo a que asisti yo d(o)n Pedro de la Puente r(acioner)o entero m(aest)ro de zerem(onia)s de d(ic)ha s(an)ta Yglesia notario apostolico vicesecretario por ausencia de d(o)n Joseph Calamon ss(ecretari)o capitular de d(ic)ha s(an)ta Yglesia de que doy fee y lo firme. Ante mi D Pedro de la Puente s(ecretari)o.³¹

El estado de las cuentas anima al cabildo a ordenar el estofado de las imágenes principales del tabernáculo, poniendo especial cuidado en señalar que todas las que forman parte de la fachada que mira hacia el coro se policromen. De esta manera, y al no afrontar el gasto inmenso de un dorado y policromado íntegro, se cuida de manera especial la parte que va a tener mayor importancia de las cuatro caras, otorgándole un tratamiento visual que le dará el protagonismo sobre las restantes. La pieza que reclamará mayor atención será el espacio dedicado a la exposición del Santísimo, cuya cubierta se dorará por completo.

La siguiente intervención la encontramos en 1734, concretamente el 28 de julio, día en el que se decide terminar con la incomodidad, y evitar el consiguiente deterioro que suponía la obligación de subir a las gradas las andas del Corpus para poder realizar la exposición en el tabernáculo.³²

³¹ ACSA AC 52, ff. 248-249v.

³² *Este dia el s(eñor) r(acione)ro d(o)n Pedro de la Puente uno de los com(isari)os de fabrica manifesto al Cav(il)do que aviendo considerado con los s(eño)res d(o)n Diego de Ascargorta can(onig)o su compañero en d(ic)ha comision, y d(o)n Geronimo de Añasco y Mora Prior y Canonigo obrero Mayor, lo desamparado que se hallaba el hueco del segundo cuerpo del tabernaculo, y que siempre que hera preciso subir las andas de plata para exponer a N(uest)ro S(eñor) se destruian lo avian conferenciado con el m(aest)ro d(o)n Alverto de Churriguera, y el modo que abria para cubrirle con algun adorno, que quedase vistoso, y escusase la subida de las andas, y que para ello*

Se realiza entonces el adorno preciso en el lugar de la exposición y no se volverá a tratar en la sala capitular sobre el tabernáculo hasta el momento en el que se desea su desmonte.

Las preocupaciones en lo referente a la escultura, una vez finalizadas las obras del coro y tabernáculo, se centran en el cancel del crucero,³³ y el adorno de las capillas. La de san Antonio, con la capilla de música, y la de san Francisco de Paula, bajo patrocinio del arcediano de Salamanca, d(on) Antonio Giverto Ximenez,³⁴ se adornan con efigies de sus titulares y los altares correspondientes. Pero la que llama nuestra atención en este momento, al encontrarse dentro del eje axial de significación como remate y horizonte de comprensión en la cabecera, es la del Cristo de las Batallas. Se decide trasladar la imagen del venerado crucificado desde el lugar especialísimo que ocupaba en la catedral vieja a otro también particularmente destacado en la nueva. Para ello un devoto encarga un retablo.

avia executado la traza de que hizo manifestacion al Cav(il)do y que aviendo hecho abanze de su coste se discurria seria de quatro a cinco mil r(eale)s sirviendo y acomodando algunas piezas, que avian sobrado del tavernaculo que si el Cav(il)do hera gustoso se executaria, y el Cav(il)do aviendo reconocido la traza, ser de su agrado, y atendiendo a que no se destruyesen las andas: acordo se hiciese d(ic)ha obra y adorno y lo cometio al cuidado y direccion de d(ic)hos s(eño)res obrero mayor y com(isario)s de fabrica. Cabildo ordinario de 28 de julio de 1734. ACSA AC 52, ff. 518v.-519.

³³ *El s(eño)r P(edro) de la Puente expreso al cav(ild)o como la madera se abia cortado y comprado para azer el canzel q(ue) estava ideado en la puerta nu(e)ba de el cruzero, le parecia estava ya bien seca y q(ue) el tiempo era oportuno para empezarle azer a fin de q(ue) estubiese puesto para el o(c)tubre q(ue) biene y se remedias(e) el gran frio q(ue) padezian todos y en particular los q(ue) zelebravan los ofizios en el altar, y abien-dose conferenciado se determino el q(ue) se hiziese y q(ue) d(ic)ho s(eño)r procurase fuese correspondiente asi en el ensamblaje como en fallenas y adorno a lo magnifico de el templo no reparando en ell r(eale)s mas o menos. Cabildo ordinario de 27 de marzo de 1735, ACSA AC 52, f. 621v.*

³⁴ *Este dia el s(eño)r d(o)n Antonio Gilverto Ximenez de Robles arzediano de Salam(an)ca dignidad y can(onig)o de d(ic)ha S(an)ta Yglesia manifesto al Cav(il)do tener suma devocion con el glorioso S(a)n Fran(cis)co de Paula, y suplico al Cav(il)do le concediese su lizencia, para adornar a sus expensas la capilla del lado del evangelio corresp(ondien)te a la que en el de la epistola cuidaba el s(eño)r can(onig)o d(on)n Joseph de Conique, poner su retablo y en el una ymagen de d(ic)ho glorioso santo. Y el Cav(il)do se la concedio. Cabildo ordinario de 7 de enero de 1735. AC 52, ff. 591-591v. El s(eño)r d(o)n Antt(oni)o Xillero propuso al cav(ild)o como el maestro q(ue) havia echo el retablo para la capilla en donde havia suplicado al cav(ild)o queria colocar a s(a)n Fran(cis)co de Paula, le havia concluido, y q(ue) asi si el cav(ild)o lo permitia lo empezaria asentar a que respondió que desde luego podria, con cuyo motivo dijo se allava empeñado de co(mo) m(erce)d poder para q(ue) se quitara el q(ue) estava en d(ic)ha capilla y no nezesitandolo el cav(ild)o le quisiese vender lo compraria o daria de limosna a la fabrica aquello q(ue) el cav(ild)o gustare lo que se conferio y reconozido havia otros altares el q(ue) no se bendiese dando a d(ic)hos s(eñores) grazias por el buen zelo en servizio de la fabrica. ACSA AC 52, f. 625.*

Este dia el s(eñ)or racionero d(o)n Pedro de la Puente participo al Cav(il)do como havia un devoto que queria hacer a sus expensas el retablo de la capilla de el Ss(an)ti)mo Christo de las Batallas significando tenia m(aest)ro que lo executaria con todo primor, y aun parecia a d(ic)ho s(eñ)or que dexandolo al arbitrio del devoto, asimismo le donaria y el Cav(il)do manifestando su agradecim(ien)to y dexando al arbitrio de d(ic)ho devoto, el que fabricase d(ic)ho retablo por medio de el m(aest)ro que fuese servido, encargo a d(ic)ho s(eñ)or diese en su nombre a aquel las gra(cia)s por su celo; y para que tubiese prompto efecto el Cav(il)do dio com(isi)on al s(eñ)or can(onig)o d(o)n Diego de Ascargta y d(ic)ho s(eño)r r(acione)ro Puente para que asistan a ver tomar las medidas para la disposicion de d(ic)ho retablo, y lo demas que ocurriese: Y aviendose escusado d(ic)ho s(eño)r r(acione)ro Puente de d(ic)ha com(isi)on significando al cavildo tener determinado pasar a Valladolid a ciertas dependencias, lo que ponía en su noticia por si tubiese que mandarle alguna cosa p(ar)a aquella ciud(ad) acordo el Cav(il)do que d(ic)ho s(eño)r dean asistiese con d(ic)ho devoto para el referido efecto.³⁵

Poco más adelante, se advierte que el obispo Jerónimo debe descansar en un lugar vecino al altar del Cristo. El cabildo lo comprende como cosa loable e indispensable para con aquel que restituyó de nuevo la sede salmantina. Las conferencias entre los capitulares son largas debido a la intención de realizarlo todo lo mejor y más lucido posible.³⁶

³⁵ Cabildo ordinario de 16 abril de 1734. ACSA AC 52, f. 475.

³⁶ *El s(eño)r Dean expreso q(ue) en vista de lo acordado por el cav(ild)o se reconozciese el entierro del s(eño)r obispo d(o)n Ger(oni)mo Visque por las noticias q(ue) traia Gil G(onzale)ss de Abela lo q(ue) no se abia ejecutado asta ahora por algunas dudas q(ue) se abian ofrezido pero q(ue) abiendose enpezado a ejecutar se allaron las primeras señales según lo d(ic)ho pero q(ue) no se abia querido proseguir por tenerse por zierto el cuerpo esttava en aquel sitio pues conbenian en el todo las señas pues la caja de oja de lata se abia encontrado pero q(ue) con el transcurso del tiempo y la umedad los papeles q(ue) contenia dentro estavan echos polvos pues la mayor parte no seria como una uña y la escripzion de d(ic)ha caja que estava gravada con diferentes caracteres no se podia leer si bien el q(ue) componia el archivo dezia se podria sacar alguna notizia, todo lo*

En 1741 el cabildo recibe una oferta magnífica en la que un devoto desea regalar un órgano nuevo a la fábrica. La donación se admite, y ante la gran dádiva no es posible mantener por mucho tiempo el secreto del magnánimo promotor, saliendo así a la luz la identidad del obispo diocesano José Sancho Granada, quien fue correspondido con cortesías por parte de la mesa capitular.³⁷ El coro se va configurando tal como hoy lo conocemos, integrando el magnífico órgano construido en el lado del Evangelio. Su origen se encuentra en este momento; la finalización el 5 de abril de 1745.³⁸

Muy pronto comienzan a surgir voces que bajo la coartada de un posible incendio que pusiera en peligro la integridad de la catedral, se debía proceder al desmonte del tabernáculo. El arcediano de Alba, secundado por al menos, el arcediano de Monleón, cumplió las funciones de portavoz en la locución de la propuesta, en la que, a fin de hacer fuerza, se ofrecen una serie de ayudas económicas por parte de determinados señores capitulares que se harán efectivas si el tabernáculo se desmontase antes del mes de octubre de dicho año.

El s(eñ)or arz(edia)no de Alba dijo, tener infinitas contingencias de destruirse la Ygl(esi)a con el tavernaculo por su suntuosidad, y mucha madera, pues podia encenderse, o ya con alguna vela, por descuido de algun muchacho, o ya por caer una centella en la Ygl(esi)a como sucedió haria dos años, y con el yncendio abrirse las naves, y arruinarse la Ygl(esi)a

q(ua)l ponia en la del cav(ild)o para q(ue) si le parecia se prosiguiese i el ejecutaria pero q(ue) era nezario se determinase en donde se abia de poner la caja donde estubiese el cuerpo de tan venerable varon, conferenziose y se determino se prosiguiese con la autoridad correspondiente para q(ue) siempre constare y q(ue) la caja se pusiese en el sitio donde estan las arcas interin se colocase en lugar correspondiente en la capilla donde oy se alla colocada la sacratisima ymagen del Xp(is)to de las Vatallas. Cabildo espiritual de 6 de noviembre de 1737. ACSA AC 52, p. 679.

Y aviendose tratado sobre dar sitio a los huessos del Ill(ustrisi)mo s(eñ)or ob(is)po d(o)n Geronimo Visqui, que con orden y asistencia del s(eñ)or obispo se depositaron en el Archivo; Y que estos se coloquen en el lugar, que pareciere mas conven(ien)te. Se cometio a junta de s(eñ)ores seyses con asistencia de los s(eñ)ores m(aest)re-escuela Salvanes, y m(aest)ro de cerem(onia)s para que deliberen sobre el, y de su resolución den cuenta al cav(il)do. Cabildo espiritual del 5 de junio de 1743. ACSA AC 53, f. 86.

³⁷ En el Cabildo ordinario de 10 de septiembre de 1741 se da la noticia de la intención de un generoso donante. Cf. ACSA AC 53, f. 66. Cf. Montero García, *Los órganos de la Catedral Nueva*, en Sánchez Vaquero, J., o.c., pp. 79-84.

³⁸ Cf. ACSA AC 53, ff. 365-365v.

por lo que se hazia precisso quitarle y dar providencia de hazer otro corresp(ondien)te a la Ygl(esi)a. Y oyda esta propos(ici)on por el cav(il)do se trato y conferencio largam(en)te sobre ella; y aviendose pasado a votar in voze; se reconocio ser la mayor parte de votos se quitase por ahora, dejando un genero de adorno de Altar para celebrar; Y en vista de ello, se nombro una junta de s(eño)res que son los s(eño)res quatro de oficio, s(eñ)or arz(edia)no de Salam(an)ca, s(eñ)or Medina, s(eñ)or Armenteros, s(eñ)or Mazias, s(eñ)or Monrreal y s(eño)res Prior y Milano, comis(ari)os de fab(ri)ca, para que traten en esta materia y con precision de su cuenta en el ccav(il)do de su determinacion estado de las rentas de fab(ri)ca, inconvenientes y dificultades, que hallaren, para que el cav(il)do resuelva; y que se escriba al s(eñ)or obispo esta determinacion, para que dé su sentir y cometio la carta a los se(ño)r(es) lectoral, y Salvanes. Y d(ic)ho s(eñ)or arz(edia)no de Alva dijo: que desde luego, estando quitado el tabernaculo para todo el mes de octubre, daba ocho mill r(eale)s de limosna en ocho años, a razon de mill r(eale)s en cada año viviendo, y ganando, de los que haria cession en la mesa capitular pero no estando para d(ic)ho tiempo quitado, nno daria una cant(ida)d: Y el s(eñ)or arz(edia)no de Monleon dijo: que quitandose d(ic)ho tabernaculo, daria tambien de limosna veinte doblones.³⁹

Como puede observarse, había verdadero interés en que se procediese a la eliminación del tabernáculo. Las cantidades propuestas como ayudas intentaban presionar por una parte al cabildo en tomar pronta decisión, y son dirigidas a disolver cualquier duda que pudiera surgir en el mismo, desautorizando a la par la decisión contraria a la propuesta apoyada en motivos económicos. Un dato más de la celeridad con que se deseaba tratar el tema lo encontramos en la petición que ponía fecha a la reunión de la junta designada al efecto.

³⁹ Cabildo ordinario del 26 de junio de 1743. ACSA AC53, f. 87v.

El s(eñ)or dean dijo: que respecto, que el cav(il)do tenia determinada una junta de distintos s(eño)res para tratar sobre si se avia de quitar, o no el tabernaculo, que hallava mui dificultoso se pudiesen juntar todos, a causa de las pocas misas de ob(is)po, que avia, y que los mas s(eño)res tenian guardad(a) la gracia para este tiempo, y no asistian, y que asi viesse el cav(il)do que providencia se avia de tomar, o que señalase dias, para que todos asistiesen; y acordó, que presisam(en)te se juntasen todos los dias de cav(il)do ord(ina)rio despues de este.⁴⁰

Conocemos que la resolución del asunto supuso largos debates en el seno del cabildo. En la reunión mantenida el 29 de marzo de 1745, constituyó uno de los puntos principales del día, permitiendo observar que su desmantelamiento es un argumento que va tomando cada vez más fuerza.

... Y oydo y conferenciado latam(en)te sobre ella; fueron varios los dictámenes de los s(eño)res capitulares, siendo el de unos la necesidad de hazerse la sachristia, el de otros, el peligro del tabernaculo, si se pegara fuego...⁴¹

El proceso, lejos de resolverse con la celeridad deseada por parte de los señores capitulares, se extiende a lo largo de varios meses, hasta que el 23 de mayo de 1746, quizás asustados por el accidente sufrido en la cúpula de la iglesia de la Purísima, tomaron la determinación de desmontarlo. Los términos son los siguientes:

D(ic)ho s(eñ)or dean dijo: bien publica era al cav(il)do la desgracia sucedida en la media naranja del conv(en)to de las Agustinas, lo que acaso podria acaescer tambien en el tabernaculo desta S(an)ta Ygl(esi)a el que estaba expuesto a un incendio, no solo por la contigencia de un rayo, si(no) tambien po(r) el descuido de alguna bela

⁴⁰ Cabildo ordinario de 5 de julio de 1743. ACSA AC 53, f. 88.

⁴¹ ACSA AC 53, f. 363v.

mal apagada, o de algun muchacho, que dejase caher una pavesa, cuyo estrago podia ocasionar una lastimosa ruina de la Yglesia, cuya fabrica, siendo tan primorosa, devia de s(e)r mirada con la mayor atencion; y asi lo hazia presente al Cav(il)do para que en su vista tomase la providencia, que gustase; Y oyda esta proposicion, aviendose tratado, y conferenciado dilatadam(en)te sobre ella; se pasó a votar in voce, salio determinado por la mayor parte de los vocales, se desmontase, y quitase d(ic)ho tabernaculo, lo que se pusiese en execucion, luego que pasase la octava de Corpus; y que de esta determinacion se diese parte al Ill(ustrisi)mo s(eñ)or obispo de esta ciud(ad) y para ello nombró por comisarios a los s(eño)res d(o)ctor d(o)n Manuel Salvanes, canonigo, y l(icencia)do d(o)n Joseph Julian Arredondo Carmona canonigo doctoral, que presentes lo aceptaron; con lo qual se fenecio, y levantó el Cavildo a que asisti yo d(o)n Juan Carrazedo, rac(ione)ro en d(ic)ha S(an)ta Yglesia notario app(ostoli)co por indisposicion de d(o)n Juan Ysidro Romero de Salazar, secretario capitular de ella; de que doy fee, y lo firme. Ante mi, d(o)n Juan Carrazedo.⁴²

La comisión realizó el trabajo encomendado de una manera muy efectiva y cuatro días después retornaba con la respuesta del obispo José Sancho Granado, quien se daba por enterado del asunto y asentía sobre el parecer del cabildo.⁴³ Seguidamente se encargó al maestro de la fábrica el reconocimiento del estado del tabernáculo, el cálculo del coste del des-

⁴² Cabildo ordinario de 23 de mayo de 1746. ACSA AC 54, f. 85v.

⁴³ *Los s(eño)res d(o)ctor d(o)n Manuel Salvanes canonigo, y l(icencia)do d(o)n Joseph Julian Arredondo Carmona, canonigo doctoral digeron; que en cumplim(ien)to de su comision, avian pasado a noticiar al Ill(ustrisi)mo s(eñ)or d(o)n Joseph Sancho Granado, obispo de esta ciudad, como el cav(il)do rezelandose de los evidentes peligros a que estaba expuesto el tabernaculo, y por consiguiente la Yglesia; avia determinado se desmontase, y quitase d(ic)ho tabernaculo, luego, que pasase la octava de Corpus; de lo que enterado d(ic)ho s(eñ)or Ill(ustisi)mo avia respondido: se conformava en todo, y por todo, según, y como el cav(il)do lo avia dispuesto, por quien oydo, dio a d(ic)hos s(eño)res las gracias. Cabildo ordinario de 27 de mayo de 1746. ACSA AC 54, f. 88.*

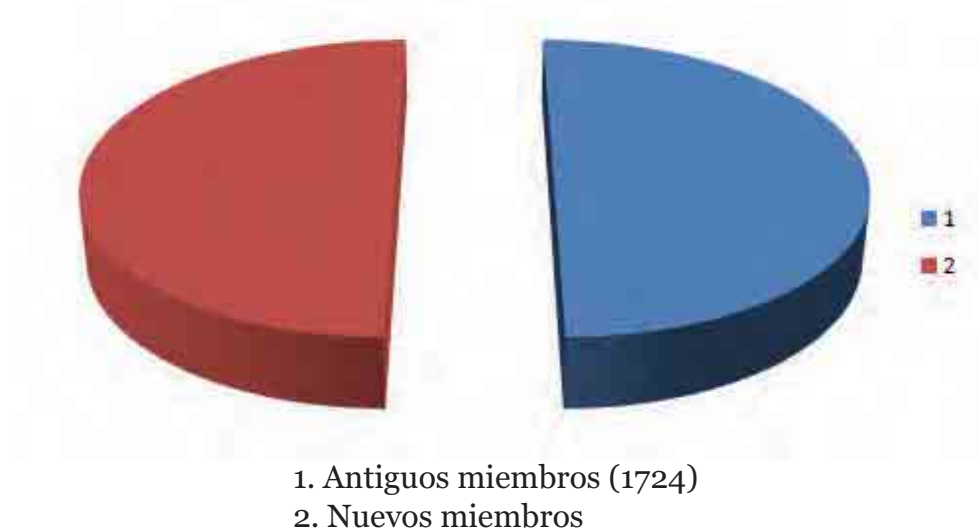
monte, y lo que, en su opinión, se podía conservar del mismo. El estudio fue presentado el 17 de junio.

D(ic)ho s(eñ)or dijo: como el cav(il)do tenia resuelto, que se quitase el tabernaculo, reservando el como, y lo que avia de quedar, para tratarlo despues de la octava de Corpus; que esta estava ya pasad(a); en cuyo supuesto participava como el s(eñ)or prior en presencia suya, avia tratado con d(o)n Manuel de Lara, maestro de la fab(ri)ca de esta S(an)ta Ygl(esi)a asi por su comision de d(ic)ha fabrica, en que se hallava con el s(eñ)or can(onig)o d(o)n Joseph Milano; como por el encargo que se le avia hecho de estar con el citado maestro; el que dezia: Se podía quitar todo el maderage, excepto el cascaron, que oy tenia dorado recortando los angulos, que sobresalian a las puertas; y colocar en el trhono (sic) decente en que exponer a Su Mag(esta)d y la ymagen de la Asumpcion pues avia cavimiento para cuyo fin avia subido a reconocerlo y hallado poderse executar, poniendole algunos adornos de los mismos, de suerte, que pudiese servir interin que el Cav(il)do resolviese otra cosa; y que le parecia, que el coste total podria ser en el todo como de dos mill r(eale)s cuya proposicion oyda, se pasó a tratar y conferenciar, en que hubo variedad de dictámenes, y entre ellos el del s(eñ)or can(onig)o d(o)n Manuel de Benavente en que expresó no tener dada el cav(il)do comision a d(ic)ho s(eñ)or prior, para lo que hiva expresado, que si por si lo avia executado, era digno de agradecim(ien)to, y que para resolver sobre ello, pedia haba y altramuz; a lo que el citado s(eñ)or Dean insi(s)tió, exponiendo que para el fin de lo que estava señalado en aquel cav(il)do no era de esencia la proposicion, porque siendo el don del Cav(il)do disponer se bajase el tabernaculo, y ver como avia de quedar; Estando junto podia resolver sobre ello en la forma que gustase; y sin embargo de esta proposicion, se comenzó a votar in voce; y d(ic)ho s(eñ)or Dean propuso, que siguiendo el parecer del maestro; se bajase todo el taberna-

culo, a excepcion del cascaron que quedase con algun adorno, para que así sirviese interin que el cav(il)do determinase otra cosa, lo que proseguido votandose en d(ic)ha conformidad, salio asi determinado por m(ay)or parte de votos, en cuya vista, y sin embargo de ello, se pidio hava y altramuz, y executado, salió confirmado por v(ein)te y tres havas, y en contra siete altramuzes en cuyo supuesto, se mando que pasado el solemne de s(a)n Pedro se empezase a vajar el tabernaculo; y para ello se dio comision, a los s(eño)res comisarios de fabrica nueva; y que las piezas se pusiesen con distincion donde pareciese conveniente, de suerte, que se pudiesen registrar, si hubiese comprador para el todo o parte: con lo qual se fenecio, y levantó el cav(il)do de que doy fee, y lo firme. Ante mi Juan Ysidro Romero de Salazar s(ecreta)rio.⁴⁴

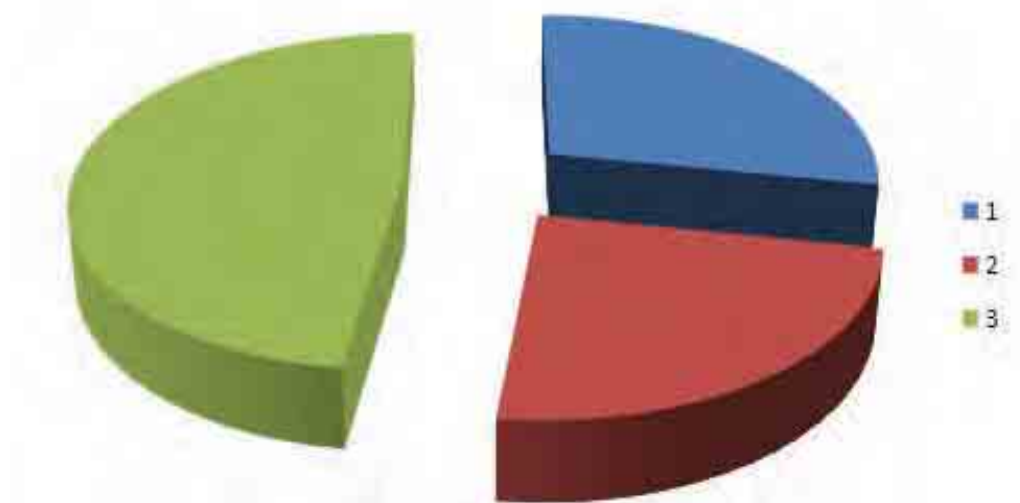
Se puede observar de manera sencilla cómo no existía un consenso firme en la determinación capitular, puesto que aún se alzaban voces que pretendían retrasar el desmonte impugnando la falta de permisos para la realización de determinados movimientos necesarios. Sin embargo se recuerda que el fin del tabernáculo está ya consensuado y que el cabildo estando junto podía resolver sobre ello en la forma que gustase.

Composición del cabildo en 1733



⁴⁴ Cabildo ordinario de 17 de junio de 1746. ACSA AC 54, ff. 96v.-97.

Composición del cabildo en 1746



1. Antiguos miembros (1733)
2. Antiguos miembros (1724)
3. Nuevos miembros

Según los gráficos adjuntos, el cabildo se había renovado notablemente a lo largo de los años. No quedaban apenas miembros del que en un principio encargara el proyecto. En 1733, restaban el 50% de los capitulares de 1724, pero en 1746 apenas suponían el 24%. El cambio que se estaba produciendo en las mentalidades de los nuevos se hace patente en una mudanza en los gustos estéticos, entendidos como manifestaciones externas de planteamientos teóricos, con respecto a todo lo que de una manera u otra remitiera a la “decadencia” de los tiempos de los últimos Austrias, sobre todo de Carlos II. Las “luces” que buscan el replanteamiento reformista de la universidad llevarían de la mano también las que lo hacen en el seno de la institución eclesiástica.⁴⁵

⁴⁵ Los siguientes miembros del cabildo de 1746 formaron parte del claustro de la Universidad: Pedro Fernández Velarde (proceso a cátedra AUS 1005 ff. 192-203; 290-305; AUS 1007 ff. 260-276; 529-545); Francisco Díaz Santos Bullón (proceso a cátedra AUS 1008 ff.56-73; 154-174; 364-379; AUS 1007 ff. 469-491); Manuel Salvanés (licenciado y doctorado en cánones AUS 794 f. 120; 170); José Julian Arredondo Carmona (proceso a cátedra AUS 1010 ff. 57-80; 134-150; 460-486), Francisco Macias (proceso a cátedra AUS 1007 ff. 1-18); Antonio Yanguas (proceso a cátedra AUS 791 f. 317). Cf. Rodríguez San Pedro Bezares, Luis Enrique, “ El Corpus normativo, siglos XV-XVIII” en Rodríguez San Pedro Bezares, Luis Enrique (Ed.), *Historia de la Universidad de Salamanca. Volumen II: Estructuras y flujos*, Universidad de Salamanca (Salamanca 2002), pp. 109-130, especialmente pp. 129ss. Véase la composición de las bibliotecas del clero y el reformismo de corte filojansenista hacia finales del siglo XVIII en Enciso Recio, Luis Miguel, *Barroco e ilustración en las bibliotecas privadas del siglo XVIII* , Discurso leído

En la sesión de 20 de junio se da lectura a una carta de Manuel de Larra, en la que ofrece una solución sobre lo que debía quedar, dejando asimismo una pequeña muestra de lo que un día fue.

D(ic)ho s(eñ)or dean expreso: aver formado d(o)n Manuel de Lara m(aest)ro architecto del cav(il)do una minuta, por la que manifestava el coste, que podia tener vajar el tabernaculo, el adorno, que se avia de dejar, y el methodo de este, lo que estava en mi poder lo que si el cav(il)do gustava se podría leer; y aviendola leydo por su mandado, se reducía su contexto, a que aviendo con el s(eñ)or prior al pie del tabernaculo, y conferenciado del modo, que podia quedar parte de el, para el uso de los oficios divinos, siendo lo mas reducido, y de menos madera, le avia parecido se quedase tan solamente la pieza principal de Arcos, con las ocho columnas pequeñas, que la recibian, y cerramiento que oy tenia; guarneciendo sus quatro angulos, donde estaban las puertas, con los propios arcos, y pedestales, que se hallavan delante, y formavan frente detrás de las columnas grandes, poniendo en ellos los quatro Santos Doctores; todo lo que se remataria con ppezas del tabernaculo; y las puertas quedarian de frente, y ceñidas a las escaleras; haziendo el zocalo que faltase de tablon a los lados de d(ic)has puertas, El que se pintaria, imitando a lo demas; y para colocar la ymagen de N(uest)ra S(eño)ra seria dentro de d(ic)ha pieza de arcos, revajando la urna cinco gradas de las seis que tenia y quitando su remate, se podria colocar sobre d(ic)ha urna, sin la nube, aunq(u) e fuese un poco apretada, pues no tenia otro remedio, como no se pusiese por fuera, encima de todo; Y que el coste, que tendria desarmar todo el resto del tabernaculo, y hazer la obra, como llevaba dicho, seria de dos mill r(eale)s poco mas o

en 17 de marzo de 2002 en la recepción pública del autor en la Real Academia de la Historia, (Madrid 2002), especialmente pp. 98ss. Cf. también Belda Plans, Juan, *Historia de la teología*, Ediciones Palabra (Madrid 2010), pp. 212ss.; Álvarez de Morales, Antonio, “La Universidad en la España de la Ilustración” en *Revista de Educación*, N^o extraordinario (1988), pp. 467-478, especialmente pp. 455ss.; Azofra Agustín, Eduardo, *La obra del arquitecto Juan de Sagarbinaga*, p. 103.

*menos lo que oydo, quedó enterado el cav(il)do con lo qual se feneció, y levanto este, de que doy fee, y lo firme. Antte mi Juan Ysidro Romero de Salazar s(ecreta)rio.*⁴⁶

No satisfaría mucho a algunos señores capitulares la anterior explicación, puesto que a sus ojos no resultaba suficiente la carta de Lara, resultándoles un tanto difusa la explicación. Se pide, por parte de uno de los comisarios de la fábrica, que se hiciese una traza del aspecto en el que quedaría el altar mayor, a fin de clarificar con mayor precisión el resultado de la intervención. Semejante petición no sale adelante, al considerarse por la mayoría de los señores capitulares que no era necesaria.⁴⁷ La obra comienza,⁴⁸ y para evitar estorbos en el desarrollo de las horas canónicas,

⁴⁶ Cabildo ordinario de 20 de junio de 1746. ACSA AC 54, ff. 98-98v.

⁴⁷ *El s(eñ)or canonigo d(o)n Joseph Milano, uno de los comisarios de fabrica, dijo: Que respecto, a que pasado el solemne de s(a)n Pedro, se avia de dar principio a bajar el tabernaculo le parecia mui conducente, que antes se hiziese por el maestro un diseño del adorno, que avia de quedar, para venir en el pleno conocimiento de lo que era, y su traza; y oydo por el cav(il)do aviendose expresado: que respecto, a que cuando se vaxase d(ic)ho tabernaculo, y se pusiese el adorno, se avia de ver por todos o los mas s(eño)res capitulares, parecia no era necesario formarse diseño, se determinó no se hiziese.* Cabildo ordinario de 22 de junio de 1746. ACSA AC 54, ff. 99-99v.

⁴⁸ En la nota 48 del trabajo de Rupérez Almajano, Nieves – Ibañez Fernández, Javier, “Las trazas de la catedral nueva de Salamanca...” o.c., p. 371, se han señalado una serie de problemas en el croquis del desmonte que realizábamos en nuestro trabajo académico de 2008 (Casas Hernández, Mariano, “Un proyecto de los Churriguera...” o.c., pp. 60-61) donde únicamente pretendíamos indicar la reducción en altura (puesto que en caso contrario de lo que sucede con el precitado artículo, no disponíamos del dibujo correspondiente de la planta), y la presencia de los elementos que persisten tras el desmonte del tabernáculo. Efectivamente, en el documento ACSA Cj. 66 lg. 2 n^o 44, ff. 2v.-3 Larra señala que se habría de mantener el cascarón dorado, el cual podría ser considerado la pieza que cierra no todo el espacio del primer cuerpo, tal como señalan Rupérez e Ibañez, sino la cubierta del lugar de exposición del Santísimo a tenor de las siguientes palabras: *... con los quales (dineros) no solo se podía acabar lo que faltaba (del tabernáculo) sino tambien dorar el tabernaculo sobre que se avian de colocar las andas de plata..* (ACSA AC 52, ff. 249-249v.). Semejante opción se torna más factible si recurrimos en este sentido a las palabras de Calamón: *Los quatro arcos principales, que ocupan dignamente, como se dixo, el espacio centrico, forman una Capilla esquilfada en lo interior de el Tabernaculo,* (Calamón de la Mata, o.c., p. 24), Es decir, a tenor de las razones expuestas hemos de colegir que la bóveda esquilfada y dorada era la que servía de pabellón para cobijar las andas en las que se exponía el Santísimo, no la que cubría por entero el primer cuerpo del tabernáculo. En ACSA AC 54, f.f. 98-98v. se indica que se mantenga *tan solamente la pieza principal de arcos, con las ocho columnas pequeñas, que la recibian, y cerramiento que oy tenia,* razones que conducían a considerar la posibilidad de que se retirara finalmente la cubierta. Efectivamente, el recorte de los ángulos que sobresalían también daría pie a suponer que si dichos elementos servían de apoyo a las columnas gigantes que sostenían el primer cuerpo, al desaparecer el soporte donde apeaban, también se podría razonar que desaparece todo lo que sustentaban además de si mismas, por lo que el “cascarón dorado” entendido como la cubierta del primer cuerpo provoca ciertos problemas de pervivencia en el proyecto resultante. En el caso de que el “cascarón

el coro se muda a la zona del trascoro, donde, presidiendo el altar, se encuentra la antigua imagen de la Asunción.⁴⁹

Una vez desmontado el tabernáculo, las piezas que lo componían se venden o se donan, como si se tratase de limosnas, previa petición de las diversas comunidades. Así, la primera en llegar a la mesa capitular es la realizada por el Hospicio de San Antonio, el 19 de enero de 1748, otorgando el cabildo la limosna de 500 r(eale)s en dichas piezas.⁵⁰ El monumento de semana santa de la misma catedral recibió también parte de los

dorado” se mantuviera, opinión manifestada por Ruperez e Ibáñez (*d(ic)ho s(eñ)or dean propuso que siendo el parecer del maestro, se bajase todo el tabernaculo a escepcion del cascaron que quedase con algun adorno... ACSA Cj. 66 lg. 2 n^o 44, f. 3*), nos crearía diferentes problemas, sobresaliendo el hecho de reubicar el apoyo de las columnas gigantes y el género de “adorno” de los ángulos que sobresalían en planta, además de ser necesario desplazar las columnas grandes a los ángulos del rectángulo resultante. En cuanto a la ubicación de la imagen de la Asunción baste recordar las siguientes palabras: *para colocar la ymagen de N(uest)ra S(eño)ra seria dentro de d(ic)ha pieza de arcos, revajando la urna cinco gradas de las seis que tenia y quitando su remate, se podria colocar sobre d(ic)ha urna, sin la nube, aunq(u)e fuese un poco apretada, pues no tenia otro remedio, como no se pusiese por fuera, encima de todo*. Podemos entender el “dentro de la dicha pieza de arcos” como una referencia al epicentro de la composición en planta y no necesariamente a su situación debajo de los arcos. A pesar de todo ello, no queda muy clara la situación final de los elementos en el desmonte efectuado por Manuel de Larra.

⁴⁹ *D(ic)ho s(eñ)or dean dijo: que aviendose de empezar a desmontar el tabernaculo el el (sic) siguiente dia al de s(a)n Pedro (como el cav(il)do lo tenia acordado) y ser preciso mudar el choro; parecia a d(ic)ho s(eñ)or que adornando lo mejor que se pudiese el traschoro, se pusiese en este sitio, mediante a estar bastante distante de la capilla mayor, por lo que no embarazarian las horas los golpes de la obra, y ruido, que estos ocasionasen; y por hallarse en d(ic)ho traschoro collocada la ymagen de N(uest)ra S(eño)ra. Y oydo por el cav(il)do mandó asi se executase*. Cabildo ordinario de 27 de junio de 1746. ACSA AC 52, f. 100v.

⁵⁰ *Leyose peticion del r(everendisi)mo p(adr)e fr(ay) Antonio de Rivas, presid(en)te del R(ea)l Hospicio de S(a)n Antonio desta ciud(ad) de la provincia de s(a)n Miguel, del orden, y regular observancia de s(a)n Fran(cis)co exponiendo: que vivia aplicado con el maior descelo a poner la nueva Yglesia, que se estava favricando, en estado, que en brebe pudiese trasladarse a ella el ss(antisi)mo Sacramento, y sagradas ymagenes; y que asi pudiese el copioso consurso de fieles, que ahora concurrían a lograr el beneficio de los s(an)tos Sacramentos de Penitencia, y Eucharistia, sin la estrechez, y penuria, frequentarlos, lo que a muchos fieles entibiaba la devocion; y que deseando poner d(ic)ha Yglesia con la decencia, que correspondia; y que asi mismo la mas generosa piedad del Cav(il)do tubiese parte en esta tan devida decencia, a que avia concurrido, haziendo el retablo mayor el yll(ustrisi)mo s(eñ)or obispo de esta ciud(ad) no teniendo retablo, en que colocar la devota, y sagrada ymagen de la Concepcion Purisima, que por fundadora constituo fr(ay) Juan Tamayo; suplicava, y pedia al cav(il)do una limosna, para darle principio; o si fuese del mayor agrado del cav(il)do reducirla a mandar dar parte de los despojos, que se avian desmontado del tabernaculo de d(ic)ha S(an)ta Yglesia, los que pudiesen convenir, y acomodarse al fin expresado; y leyda d(ic)ha peticion por el citado s(eñ)or dean dijo: que mediante a que avia tres años, que los religiosos de d(ic)ho Hospicio predicavan los sermones en d(ic)ha S(an)ta Ygl(esi)a sin estipendio alguno, parecia eran acreedores, a que el cav(il)do les concediese alguna limosna; y oydo todo por el cavildo, y tratadose, y conferenciadose largam(en)te y expuestose, que mediante a que la peticion contenia se diese de los despojos del taberna-*

culo, y que esto correspondia a la fabrica; por lo que siempre, que se les diesen los despojos, el cav(il)do quedava responsable a la fabrica; se paso a votar in voze; y executado se le concedieron quinientos r(eale)s de limosna distribuidos en d(ic)hos despojos; y para ello dio comision a los s(eño)res comisarios de fabrica, para que llamando a d(ic)ho p(adr)e presidente este escoja lo que necesite, y le parezca conducente; y executado, se tasse por el m(aest)ro Lara; y si resultase excesso de d(ic)hos quinientos r(eale)s el que hubiese le aya de satisfacer d(ic)ho religioso a la fabrica, y el cav(il)do a esta d(ic)hos quinientos r(eale)s. Cabildo ordinario de 19 de enero de 1748. ACSA AC 52, ff. 309-311.

El 15 de marzo se vuelve a recibir carta del Hospicio de San Antonio el Real en la que insta al cabildo a darle los 500 reales en metálico y no en madera o piezas del tabernáculo, puesto que después de haber sido examinado todo por un maestro, no se encontró lo apropiado para poder construir el retablo querido de la Concepción. El cabildo le da 1.000 maravedíes.

El Presid(en)te del R(ea)l Hospicio de S(a)n Ant(oni)o pide se le libren los 500 r(eale)s que se le avian conceddo en piezas del taver(nacu)lo.

Leyose peticion del r(everendísi)mo P(adr)e fr(ay) Antonio de Ruias Presidente de S(a)n Antonio el R(ea)l de esta ciudad del orden de s(a)n Fran(cis)co exponiendo: que aviendose inclinado la generosa piedad del cavido al primer memorial, que presentó en el, que pedía una limosna, para principiar el retablo, en que colocar la sagrada ymagen de la Concepción Purissima; o si fuese del maior agrado del cav(il)do mandar que se diesen de las piezas desmontadas de el tabernaculo, si algunas se pudiesen acomodar, para d(ic)ho retablo; sobre que avia determinado el Cav(il)do señalando la limosna de quinientos r(eale)s v(ello)n o en propia especie, o en piezas desmontadas de d(ic)ho tabernaculo, lo que pudiese caver en la limosna de los quinientos r(eale)s y que aviendo pasado maestros facultativos a reconocer las piezas, no encontraron alguna, que se pudiese acomodar ni al sitio, ni al retablo; por lo que suplicava con todo su maior rendim(ien)to al Cav(il)do se dignase piadoso, para dar principio a d(ic)ho retablo, mandar librar los quinientos r(eale)s que se empleasen al fin, para que los destinava, y concedía; Y oyda por el Cav(il)do aviendose tratado y conferenciado sobre ella, ma(n)do se tragese para el ordinario del lunes diez y ocho de este presente mes, la primera peticion presentada por d(ic)ho P(adr)e Presid(en)te lo a ella decretado, y el acta capitular correspondiente, para en su vista determinar. ACSA AC 52, ff. 339v.-340.

Los quin(ien)tos r(eale)s concedidos al R(ea)l Hospicio de S(a)n Ant(oni)o se entienda ser en ymporte de la madera del tabernaculo; y se le acuda con los 1000 m(a)r(avedíe)s que se daban a s(a)n Franc(isc)o por los sermones.

Yo el secretario hize pres(en)te al cav(il)do que en cumplim(ien)to de lo mandado en el ordinario inmediato antecedente, tenia pres(en)te la primera peticion del r(everendísi)mo P(adr)e fr(ay) Antonio de Rivas, Presidente del R(ea)l Hospicio de S(a)n Antonio de esta Ciud(ad) presentada en el ordinario de diez y nueve de Henero de este año, y el acto capitular correspondiente, con el decreto a ella dado, y enterado el cav(il)do me mandó leer todo, y executado, y hallando, que por d(ic)ha peticion pedía una limosna, para hazer un retablo, o que el cav(il)do la redugese a mandarle dar parte de los despojos, que se avian desmontado del tabernaculo, los que pudiesen convenir, y acomodarse al fin expresado; y que lo resuelto era, averle concedido quinientos r(eale)s de limosna, distribuidos en d(ic)hos despojos; En vista de todo, se pasó a tratar, y conferenciar larguissimam(en)te y ultimam(en)te resolvió el Cav(il)do que atendidas las circunstancias de esta comunidad, y las de la fabrica de esta s(an)ta Yglesia, los quinientos r(eale)s concedidos sean, y se entiendan en los despojos, y madera del tabernaculo; Y aviendose expresado con este motivo que al R(ea)l Conv(en)to de S(a)n Fran(cis)co de esta ciud(ad) se le davan en cada un año por los sermones, que sus religiosos predicavan en d(ic)ha S(an)ta Ygl(esi)a mill m(a)r(avedíe)s de v(ello)n me-

despojos.⁵¹ La cofradía de la Orden Tercera de la Virgen del Carmen del mismo modo implora se le conceda limosna de los restos⁵². También los particulares vieron un momento propicio para poderse hacer con elemen-

diante a que oy no los predicavan, y si los del citado R(ea)l Hospicio, se podian dar a este; enterado el cav(il)do mandó, que d(ic)hos mill m(a)r(avedie)s se diesen por ahora a d(ic)ho Hospicio; dandose libram(ien)to por la secretaria capitular de los años, que le corresponda, desde que sus religiosos empezaron a predicar en la referida S(an)ta Yglesia. Cabildo ordinario de 18 de marzo de 1748. ACSA AC 52, ff. 340v-341.

⁵¹ *Este día el s(eñ)or d(o)n Juan Marcos, arz(edia)no de Medina, y canonigo, manifestó al cav(il)do una traza, o diseño, hecho por d(o)n Manuel de Larra, maestro maior de d(ic)ha s(an)ta Yglesia, para el gradage del nuevo monum(en)to que estava mandado hazer; y vista por el cavildo, la tubo por mui bastante, y lucida, y mandó, que según ella, se executase; pintando de blanco todos sus claros, y dorando la talla; y para que a la fabrica fuese menos costoso, que se aprovechase toda la madera, que se pudiese, de los despojos del tabernaculo; y que el s(eñ)or prev(enda)do maestro de ceremonias asistiese a su formación, para que en el Presbiterio, quedase capacidad para los Prestes; y aviendo expresado d(ic)ho S(eñ)or Mae(s)tro de ceremonias averse hallado pres(en)te cuando se tomaron las medidas, para la traza, y quedar bastante lugar para los Prestes, el cav(il)do quedó enterado; con lo qual se fenecio, y levantó el Cav(il)do de que doy fee, y lo firme. Cabildo ordinario de 16 de febrero de 1748. ACSA AC 52, ff. 320v.-321.*

⁵² *La orden tercera de N(uest)ra S(eño)ra del Carmen pide algunos despojos del tabernaculo.*

Leiose peticion de d(o)n Joseph de Zaragoza y Parada.

...y el L(icencia)do d(o)n Joachín Garzia del Huerta, abogado de los R(eale)s Consejos, vecinos de esta ciud(ad) como comisarios de la Venerable Orden Tercera carmelitana, extramuros de esta ciud(ad) diziendo: ser llegado a noticia de d(ic)ha Venerable Orden, hallarse el cav(il)do en animo de beneficiar, para fines piadosos, lo mucho que avia sobrado (hecha la nueba moderazion) del tabernaculo, o altar maior de d(ic)ha S(an)ta Yglesia; y que teniendo tambien entendido la misma Orden Tercera que de ello, y sus piezas, se podia acomodar, y ajustar un retablo, para el altar maior de la capilla, que a sus expensas, y de la devocion, estava fabricando, para el maior culto de Maria Ss(an)ti)ma del Carmen, avia acordado la junta de d(ic)ha orden exponerlo al cav(il)do para que si fuese de su agrado, se dignase nombrar persona de su satisfacion, que con la que d(ic)hos comisarios eligiesen, concurra a ver, y reconocer las piezas necesarias, y oportunas, para armar d(ic)ho retablo, y darles el aprecio correspondiente a el aprecio, y generosidad del cav(il)do tan notoria, com(o) experimentada de particulares congregaciones, y comunidades pobres: Y para la satisfacion del precio, en que se ajustase con la esperada equidad, se dignase tambien el cav(il)do concederla el termino, y plazos correspond(ien)tes a los cortos medios con que de presente se halla d(ic)ha venerable Orden Tercera; y que necesitava antes, para completar la fabrica comenzada; Así lo esperaba esta de la clemencia, y magnanimidad del cav(il)do quien enterado del contexto de d(ic)ha peticion, mandó pasase a los s(eño)res comisarios de fabrica, para que con los de la citada orden tercera, y asistencia de los maestros vean las piezas que necesitan, y ajusten; y hecho esto buelba al cav(il)do para en su vista tratar, que plazos se ayan de dar, para la satisfacion de ellas. Cabildo de 15 de marzo de 1748. ACSA AC 52, ff. 339-339v.

En el cabildo del 29 de marzo se informa de la tasa realizada a lo escogido por la venerable Orden Tercera, y ascendiendo a 6.070 r(eale)s se pidieron a la mesa capitular limosnas y facilidades de pago.

Tassa de los despojos del tabernaculo para la Tercera Orden del Carmen y plazos, para sus pagas.

tos que les pudieran facilitar las construcciones de empeños personales, como el caso del chantre Ignacio Ordóñez, que pide se le vendan algunos fragmentos.⁵³

El s(eñ)or can(onig)o d(o)n Jazinto de Azcona, dijo: que en consecuencia del encargo, que a d(ic)ho s(eñ)or y s(eñ)or rac(ione)ro d(o)n Juan Martin de Victoria, como comis(ari)os de fabrica, se les avia hecho por el cav(il)do para la escogencia, reconomim(ien)to y tassa de la madera, y piezas de los despojos del tabernaculo, que avia pedido la Orden Tercera de N(uest)ra S(eño)ra del Carmen, avian nombrado al maestro Lara, y aviendo concurrido con d(ic)hos s(eño)res asi este, como los comisarios de d(ic)ha orden; se avian escogido las piezas, que constavan de la mem(ori)a que d(ic)ho s(eñ)or manifestava, y en ella estava su tassa hecha por d(ic)ho M(aest)ro Lara; la que aviendo leydo; y enterado el cav(il)do de las que eran, y de que su valor, y tassa era de seis mill y sesenta r(eale)s v(ell)on y que en d(ic)ha mem(ori)a ponian los comis(ari)os de d(ic)ha orden; esperavan de la piedad del cav(il)do hiziese alguna remision, y limosna de la cant(ida)d en ella espuesta; y que lo que quedase liquido se satisfaria por la citada orden en doze años; aviendose tratado y conferenciado, dispuso; que por la referida Orden Tercera se pagasen por d(ic)hos despojos los seis mil r(eale)s haziendola la limosna, y revajos de la tassa hecha de los sesenta r(eale)s del pico; y que los hubiese de satisfacer en seis años proximos al respecto de mill r(eale)s en cada uno, y para ello hiziese la obligacion correspondiente. ACSA AC 52, ff. 347v.-348.

Finalmente el Cabildo aprueba que se paguen 1.000 r(eale)s al año o los 6.000 r(eale)s al término del sexto año.

La Orden Tercera de N(uest)ra S(eño)ra del Carmen pague en los seis años señalados los 6.000 r(eañe)s de los despojos del tabernaculo.

El s(eñ)or rac(ione)ro; D(o)n Juan Martin de Victoria, uno de los s(eño)res comisarios de fabrica, dijo: que en virtud de lo resuelto por el Cav(il)do sobre la tassa, y cantidad de seis mill r(eale)s de los despojos del tabernaculo, que se (a)vian escogido para la Orden Tercera de N(uest)ra S(eño)ra del Carmen, y que esta los hubiese de pagar en los seis años primeros sig(uien)tes hecho pres(en)te todo a los comisarios de d(ic)ha Tercera Orden; Estos insistian en suplicar al Cav(il)do que para la paga de d(ic)hos seis mill r(eale)s en que estavan convenidos se le concediese el plazo de los doze años, que pedían. Y esto sin asignacion de cantidad en cada uno, pues la pagarían como pudiese, o yntegros los seis mill r(eale)s en el duodezimo años; y oydo por el Cav(il)do aviendose tratado, y conferenciado largam(en)te sobre ello; resolvió: existiese el plazo concedido de los seis años primeros siguientes, bien al respecto de mill r(eale)s en cada uno; o todos los seis mill r(eale)s en el sexto año; y siempre afianzando para el seguro mui a satisfacion de su contaduria mayor. Cabildo ordinario de 5 de abril de 1748. ACSA AC 52, ff. 352-352v.

⁵³ *Pidiose madera del tabernaculo para un retablo.*

Este día el s(eñ)or d(o)n Lorenzo Fagundo de Anaya, arz(edia)no de Ledesma, dijo: que por el s(eñ)or d(o)n Yg(naci)o Ordoñez, chan(tr)e y can(onig)o coadj(ut)or se le avia encargado hiziese pres(en)te al cav(il)do necesitava de alguna madera de los despojos del tabernaculo, para un retablo, en cuyo supuesto el cav(il)do determinase lo que gustase; por quien oydo resolvió: se executase lo mismo, que con los demas que avian pedido semejantes despojos; haziendo los s(eño)res comis(ari)os de fabrica se reconociese la que necesitase por los maestros, y se tasase, y hecho, pasase al Cav(il)do para su determinacion. Cabildo ordinario de 22 de marzo de 1748. ACSA AC 52, f. 343. Ajuste de los despojos Del tabernaculo pedidos por el S(eñ)or chantre.

El s(eñ)or can(onig)o d(o)n Jazinto de Azcona, comisario de fabrica, dijo: Averse escogido los despojos del tabernaculo, que avia pedido el s(eñ)or d(o)n Ignacio ordoñez, dign(ida)d de chantre, y can(onig)o coadjutor, y hechose por el maestro tassa de ellos en mill r(eale)s v(ello)n los que avia entregado d(ic)ho s(eñ)or chantre, y se avian puesto en poder de la may(ord)oma de la fabrica; y oydo por el cavildo, quedó enterado. Cabildo ordinario de 26 de abril de 1748. ACSA AC 52, f. 360v.

La acuciante necesidad de reparo del cimborrio⁵⁴ tras los daños sufridos en el terremoto de 1755, supuso una oportunidad más de pérdida de la integridad del tabernáculo. En la construcción del andamiaje se utilizó la madera necesaria procedente de aquel que se encontraba almacenada en la catedral vieja. Por una parte, se debía desocupar para poder desarrollar en ella el culto, y por otra, los costes de la obra que se debía acometer inmediatamente tenían que ser los menos posibles. Esas constituyeron las dos poderosas razones que impulsaron al cabildo a utilizar aquellos restos.

Respecto a haverse de desocupar la citada Yglesia antigua, estando en ella reservada muchas partes de la madera q(ue) se havia quitado del tabernaculo quando se mando desmontar, y no se havia acomodado ninguna de las piezas q(ue) se havian quitado de el, antes bien consideraba se irian perdiendo o las quitarian, le parecia q(ue) respecto a haverse de remover ahora todo lo que estaba reservado de el dispusiese el Cavildo que todo lo q(ue) pudiesse servir de d(ic)ho despojo se aplique para la obra. Y el Cavildo enterado de ello condescendio con la sobred(ic)ha proposicion dando facultad a los citados s(eño)res comissarios para q(ue) aplique a la obra toda la madera q(ue) pueda servir en ella, y si hallasen ocasión de acomodar la talla, o parte de ella lo executen a beneficio de la fabrica.⁵⁵

El adorno de los altares del oratorio, de la antesacristía, y de la capilla de los Dolores, se construyó con parte de los restos. Del mismo modo, fue concedida de nuevo limosna a San Antonio el Real para *armar un altar en su iglesia*.⁵⁶ Un lote se destina al retablo mayor de la iglesia de

⁵⁴ Cf. Azofra Agustín, Eduardo, *El arquitecto Juan de Sagarbinaga (1710-1797)*, Tesis Doctoral inédita, (Salamanca 2003), pp. 279-297; Azofra Agustín, Eduardo, *La obra del arquitecto Juan de Sagarbinaga en la ciudad de Salamanca*, Centro de Estudios Salmantinos (Salamanca 2010), pp. 178-213.

⁵⁵ ACSA AC 56, ff. 57-58.

⁵⁶ *El s(eñ)or canonigo d(o)n Fran(cis)co Estanislao Montero comissario de la fabrica expuso, q(ue) estando ia apeado el tabernaculo como el Cav(il)do avia mandado, le hacia presente aver ocurrido los religiosos de s(a)n Antonio el Real a solicitar, q(ue) de los despojos de el, se les diesse para armar un altar en su Iglesia; I q(ue) aunq(ue)*

San Pablo⁵⁷ y otros dos, mucho más modestos, a socorrer las necesidades de las iglesias de Avililla y San Cristóbal del Monte.⁵⁸

se procurarian armar con ellos los altares de oratorio, ante sacristia, y capilla en donde el s(eñ)or r(acioner)o d(o)n Juan Man(ue)ll Garcia Serrano avia pedido colocar a Nuestra S(eño)ra de los Dolores, quedarian muchissimos sin q(ue) de ello resultasse utilidad a la fabrica, pues aun a peso de madera no lo pagarian como se avia experimentado en el desmonto q(ue) antes se avia hecho; Por lo q(ue) contemplaba, q(ue) el Cav(il)do respecto a no seguirse perjuicio a la fabrica podria conzederles alguna cosa. Y enterado de ello el Cavildo, y de q(ue) no se podria acomodar mucha parte del tabernaculo en el adorno de las capillas q(ue) se avian nombrado, y mandado adornar, como el ningun provecho q(ue) resultaria a d(ic)ha fabrica por lo demas q(ue) quedasse, se resolvió, el q(ue) adornadas las referidas capillas, y lo demas q(ue) a d(ic)hos s(eño)res comissarios pareciesse, diessen a los citados religiosos lo q(ue) su p(r)udencia y justificacion les dictasse, procurando acomodar como se pudiesse lo demas q(ue) sobrasse. Cabildo ordinario de 15 de marzo de 1762. ACSA AC 57, f. 260.

⁵⁷ *Que los s(eño)res comisarios de fabrica den al beneficiado de S(a)n Pablo lo q(ue) pide de los despojos del tabernaculo por lo q(ue) por ellos diere.*

D(o)n Juan de S(a)n Martin Pedraza y Maldonado, beneficiado proprio (sic) de la parrochial de S(a)n Pablo de esta Ciud(ad); por su peticion dixo: hallarse su Yglesia mui pobre y necesitada para su decencia en el altar maior de algunas piezas doradas, q(ue) el Cav(il)do tenia en su taller del tabernaculo de su S(an)ta Yglesia, y si no servian, y por lo mismo suplicaba al Cav(il)do se sirviesse darsselas por lo q(ue) fuesse de su agrado. Y oida por este, habiendose tratado sobre ella, en atencion a gozar el prestamo en d(ic)ha parroquial, y q(ue) esta, y las demas contribuien quando se ofreze a la fabrica, se determino, q(ue) los s(eño)res comisarios de ella diessen al citado beneficiado las piezas q(ue) pedia, por aquello q(ue) ofreciesse y diesse. Cabildo ordinario de 28 de marzo de 1764. ACSA AC 57, ff. 647v.-648.

⁵⁸ Se trata de dos lugares construidos en medio de fincas de renteros. Las iglesias apenas servían para uso del montaraz y de los criados. Su construcción es muy sencilla y simple. La de Avililla conserva un retablo mayor realizado bastamente, con formas neoclásicas de marmoleado poco afortunado. Lo componen una calle única con una pequeña hornacina a la que dos pilastrillas groseras hacen de límite. Un sencillo frontón culmina la obra, y el guardapolvo se resuelve con formas recortadas a modo de aletones. No posee interés alguno, sino el meramente documental.

Que los s(eño)res comissarios de fabrica de los despojos del tabernaculo, y de los ornamentos usados de la sacristia dispongan lo q(ue) sea nezesario para la Yglesia de Avililla y de San Christoval del Monte.

El s(eñ)or canonigo d(o)n Juan Martin de Victoria dixo q(ue) habiendo visitado las Yglesias del territorio de Baldobla en esta vacante por pertenecer en este año la visita a la dignidad episcopal, avia hallado estar sumam(en)te indecente el altar de la Yglesia de Avililla anexo del Puerto de la Calderilla, de q(ue) el Cav(il)do era dueño, y gozaba todos los diezmos de beneficio y prestamo, como el que aunq(ue) alguna casulla estaba bastante, no habia una capa, ni encarnada ni blanca, q(ue) pudiesse servir para la decencia; Por lo q(ue) se lo hacia presente al Cavildo, para que si gustaba de los despojos del tabernaculo se le dispudiesse alguna cosa para hacer el Altar con alguna decencia, y algunos ornamentos y capa, q(ue) aca no estubiesse para servir. A este tiempo el sobred(ic)ho s(eñ)or dean dixo, q(ue) habiendo estado de visita en S(a)n Christoval del Monte lugar propio del Cavildo sucedia lo mismo q(ue) en el de Avililla, y assi podria si fuesse de su agrado providenciar acerca de su asseo; si bien q(ue) avia sido su animo fenecida la visita del obispado dar parte de todo lo q(ue) en las Yglesias de el se nezesitaba, para q(ue) se atendiesse a las Yglesias pobres, noticiosos los s(eño)res testamentarios atendiessen a las de maior nezesidad, pero q(ue) con el motivo de ser la referida de lugar propio del Cavildo lo avia hecho presente ahora con la ocassion de la relacion anteze-

El 31 de mayo de 1765 se ordena desocupar dos casas propiedad del cabildo, repletas de restos, trasladándolos a las bodegas de la sacristía nueva.⁵⁹ Una noticia de 1768 informa de la venta de la imagen de la Asunción a la colegiata de Toro.⁶⁰

La retirada definitiva de lo poco que había quedado en la cabecera se llevó a cabo a partir del 6 de marzo de 1761. Se pretendía eliminar ya no sólo el tabernáculo, sino la configuración que desde el principio había tenido la cabecera de la catedral, elevando paredes de piedra que cerraran la capilla mayor. La reforma es bien explícita: *quitar el pavimento, gradage, y tabernaculo del altar maior de la yglesia nueva, zerrando el testero, y los dos lados para hacer capilla maior, y colocar en ella la ymagen antigua que estaba en el trascoro, en su dosel grande.*⁶¹ Cierta-

*dente. Y enterado el Cavildo de uno, y otro, y de que era mui justo se atendiesse a la dezencia y culto de d(ic)has Yglesias, se dio facultad a los s(eño)res comissarios de fabrica para q(ue) de los despojos del tabernaculo, y de los de sacristia se les aplicasse a una y otra Yglesia lo q(ue) d(ic)hos s(eño)res avian expuesto nezesitaban para su decencia pagando la mesa capitular a la fabrica su importe; Y q(ue) los s(eño)res visitadores del obispado hagan presentes a los s(eño)res testamentarios del s(eñ)or obispo difunto las nezesidades q(ue) hallassen en las Yglesias, para q(ue) según las facultades q(ue) tubieren, las socorran. Cabildo ordinario de 19 de octubre de 1762. ACSA AC 57, ff. 387v.-388.*⁵⁹ *Que los s(eño)res comisarios de fabrica y cassas diessen las providencias correspond(ien)tes assi para el recogimiento de la madera q(ue) hubiesse en los vodegones de la sacristia nueva, y acomodar la q(ue) se pudiesse de los despojos de el tabernaculo, como estaba determinado, dexando desocupadas las dos casas q(ue) pagaba la fabrica, y usuales para arrendarlas al tiempo oportuno.*

El citado s(eñ)or dean dixo: q(ue) respecto a aver tomado la fabrica la casa q(ue) el Cavildo goza al juego q(ue) llaman de raqueta para recoger madera i los despojos de el tabernaculo, y para taller; y assimismo otra al mercado para custodiar tambien la madera grande; le parecia, q(ue) recogiendo en los vodegones, q(ue) se avian hecho vajo la sacristia nueva, la madera q(ue) huviessse en d(ic)ha casa del juego de raqueta, y arrendando la otra con la revaja correspondiente a la tenada, en q(ue) estaba la madera gruesa, por el cuidado q(ue) de ella debia tener el morador de ella, debia el Cav(il)do arrendar una y otra, y aliviar a la fabrica de los alquileres q(ue) estaba pagando por ellas. Y enterado este de la sobred(ic)ha proposicion, y de q(ue) los vodegones hechos vajo de la sacristia nueva eran a proposito para el fin propuesto, y q(ue) en los de adentro estarian con seguridad y conveniencia d(ic)ha madera, y despojos, dexando el primero desocupado por los inconvenientes q(ue) podian ocurrir; se determino se mudassen a ellos, y quedasse la citada casa libre y usual a costa de la fabrica, como se avia resuelto, quando se le arrendo para taller, y q(ue) los s(eño)res comisarios de fabrica, y casas diessen las providencias correspondientes a fin de mudar d(ic)ha madera, y despojos acomodar de estos los q(ue) pudiesen, como tambien estaba acordado, y reparando d(ic)has casas a costa de d(ic)ha fabrica como debia de modo q(ue) quedassen usuales, se arrendassen al tiempo oportuno; con lo qual se fenecio, y levantó el Cavildo de q(ue) doy fee, y firme. Ante mi d(on) Feliz Saez secr(etar)io. Cabildo ordinario de 31 de mayo de 1765. ACSA AC 57, ff. 852v.-853.

⁶⁰ Cf. ACSA AC 58, f. 438.

⁶¹ Cabildo ordinario de 6 de marzo de 1761. ACSA AC 57, f. 58v.

mente la situación que estaba viviendo la catedral no era la más indicada para emprender semejante proyecto. Los arreglos que eran necesarios en el crucero y la obra de la torre ocupaban los caudales y los esfuerzos de los capitulares. Una obra más de tal envergadura no era bien recibida si con ella llegaban más gastos que no eran fáciles de solventar. No es de extrañar, por tanto, las reticencias que se suscitaron y las sesiones que fueron oportunas para conferenciar sobre el asunto.⁶² Como fruto de ello,

⁶² *El s(eñ)or raz(ione)ro d(o)n Juan Martin de Vitoria, uno de los s(eño)res comissarios de la fabrica dixo: Que en consecuencia del orden q(ue) el cav(il)do avia dado en el espiritual de siete de enero passado del presente año, a representacion del s(eñ)or raz(ione)ro d(o)n Blas Garcia de Coca, m(aest)ro de zeremonias s(o)bre la utilidad, decencia, y conveniencia q(ue) tendria el quitar el pavim(en)to gradage, y tabernaculo del altar maior de la Yglesia nueva, zerrando el testero, y los dos lados para hacer capilla maior, y colocar en ella la ymagen antigua q(ue) estaba en el trascoro en su dosel grande avia formado el maestro la traza y diseño de lo que se avia de hacer en el caso de convenir en ello el Cavildo, y q(ue) todo ello a excepcion de abrir las medallas tendria de coste ochenta mil r(eale)s: Que el Cavildo lo viesse, y deliberasse lo q(ue) tubiesse por conducente. Y enterado este de la traza y coste q(ue) el Maestro decia, y de q(ue) este siempre ascenderia a mucho mas como en todas las obras se experimentaba, y de q(ue) emprehendiendose esta, seria mas prolongada la incomodidad en q(ue) el Cav(il)do estaba en la Iglesia antigua, aunq(ue) se facilitasse la brevedad en su conclusion como se avia experimentado en la obra del Cruzero, como de que acaso no havia fondos para la agregacion de esta nueva obra; despues de aver tratado, y conferido largam(en)te sobre ella, siendo mui diversos los pareceres en pro, y en contra, y de si se podria hacer o no al mismo tiempo, q se zerrase el cruzero, para prozeder en ello con mas conocim(ien)to; y en si seria, o no disonante la altura, q(ue) el Maestro decia nezesitaban las paredes del cierro, se acordo se le llamasse, y en su consecuencia hecha señal con la campanilla se dio orden a d(o)n Manuel de la Mota pertiguero para q(ue) citasse a d(o)n Juan de Sagarvinaga, para q(ue) viniessse, como de hecho avia concurrido, y entrado en la Sala Capitular y sentado a la mesa de la sacristia a mi siniestra, el s(eñ)or dean dixo, q(ue) le llamaba el Cav(il)do para q(ue) informasse de si la obra del cierro de la Capilla maior podria hacerse al mismo tiempo q(ue) la del cruzero, de q(ue) coste podrian tener las medallas, como de q(ue) parecia grande la altura q(ue) la traza daba a las paredes q(ue) avian de hacerse; a q(ue) el referido Maestro avia respondido, q(ue) aumentando oficiales se podria hacer la d(ic)ha obra al mismo tiempo que la del cruzero; q(ue) el coste de abrir las medallas no podia decirlo por la diferencia q(ue) se hallaba en los escultores; y q(ue) en quanto al reparo de lo q(ue) avian de subir las paredes assi del testero como de el lado debia decir, q(ue) la executaria del modo q(ue) el Cavildo quisiesse; pero q(ue) siempre q(ue) fuesse menor la altura como por vajo del chorrillo avia de ir la cornissa, quedaria mui chata, y disonante la colgadura; Y haviendosele preguntado por otros algunos s(eño)res varias cosas concernientes a d(ic)ha obra y al modo de zimentarla, como el q(ue) las paredes de los lados, podrian hacerse del mismo modo q(ue) las del choro, y respondido a todo ello, salio de la sala capitular; Y en vista de todo siendo assumpto de tanta entidad, y los empeños de la fabrica tan crecidos, para resolver con maior reflexion, se acordo dexarla para el ordinario del lunes siguiente en q(ue) podrian los s(eño)res instruirse, e informarse, y sacarse razon de los caudales en q(ue) estaba empeñada la fabrica. Cabildo ordinario de 6 de marzo de 1761. ACSA AC 57, ff. 58v.-59.*

Que se haga el cierro de la Capilla maior proiectado en la forma q(ue) los s(eño)res comissarios y maestro viessen por mas conven(ien)te al mismo tiempo que la del cruzero y sacristia concurriendo d(ic)hos s(eño)res comissarios a la junta de s(eño)res seisses los sabados de cada semana a dar razon de su estado, y de qualquiera novedad que huviesse.

El sobred(ic)ho s(eñ)or dean dixo: haver quedado pendiente en el Cav(il)do del viernes el tratar y resolver sobre si se avia de hacer o no la obra del cierra de la capilla maior de la Yglesia nueva, y poner en ella la ymagen del traschoro en su dosel grande, y respecto a q(ue) en orden a la referida obra estarian ia informados todos los s(eño)res como de q(ue) podia executarse al mismo tiempo q(ue) la de el cruzero, y sacristia, para que al presente se enterassen del estado, y empeño q(ue) tenia la fabrica, ademas de sus rentas, y de los demas agregados q(ue) se avian aplicado, y disfrutaba para el reparo q(ue) se estaba haciendo, avia hecho sacar una razon puntual de los Caudales q(ue) estaban consumidos, y se avian gastado de los niños expositos hasta el dia de si, y eran 291.233 r(eale)s y 24 m(a)r(avedíes)s, sin incluir el capital de los reditos q(ue) oi pagaba la fabrica a d(ic)ha hosppitalidad, para q(ue) en su inteligencia tratasse, y resolviesse el Cav(il)do si se avia de hacer o no la obra, teniendo igualmente a la vista lo q(ue) todavia se consumira en el cierra del cruzero, y conclusion de la sacristia, y solar la Yglesia. Y enterado de todo el Cavildo, despues de averse tratado largamente sobre ello, y sobre q(ue) según el empeño de la fabrica, y de q(ue) este ascenderia a 50.000 r(eale)s si acaso, y lo dificil q(ue) seria el desempeño en muchissimos años, y mucho mas si no se lograba la prorrogacion del privilegio de vacante, en q(ue) se estaba entendiendo, y por ello aver sido mui diversos los dictámenes de los s(eño)res vocales en pro, y en contra, por decirse tambien q(ue) los cimientos para las paredes avian de ser mui profundos, por ser el terraplen de aquel sitio el despojo de la obra de la Yglesia, y por ello movedizo, se resolvió el q(ue) se pasasse a votar por aba y altramuz si se avia de hacer o no la d(ic)ha obra, declarando q(ue) aba en aba era q(ue) se hiciesse y altramuz en aba que no; Y haviendose pasado a votar en la forma sobred(ic)ha regulados los votos a la mesilla conforme a estilo por maior numero de aba se determino el q(ue) se hiciesse el cierra proyectado, declarando el Cav(il)do, q(ue) este se hiciesse al mismo tiempo q(ue) la obra del cruzero; conclusion de la sacristia y solar la Yglesia, quedando al cuidado de los s(eño)res comissarios de fabrica el aumentar la gente nezesaria para d(ic)ha obra, como el que se aprovechassen los materiales del despojo, y al menor coste q(ue) pudiesse ser no padeciendolo la obra, ni enprehendiendo la labra de la medalla del testero, ni menos las de los costados respecto a q(ue) estos se podrian labrar a correspondencia de los del choro; Y q(ue) para ello concurrissen todos los sabados a la junta de s(eño)res seisses los referidos s(eño)res comisarios de fabrica a dar razon del estado de la obra, y de qualquiera novedad q(ue) ocurriessse para q(ue) siendo particular se tragese al cavildo; Con lo qual se fenecio y levantó este de q(ue) doy fee y firme= Ante mi d(on) Felix Saez secr(etar)io. Cabildo ordinario de 9 de marzo de 1761. ACSA AC 57, ff. 60v.-61v.

Que el cierra de la capilla maior de la Yglesia nueva se haga de una pared sola; Que no se llegue a los ovalos de la sacristia por dentro, y se valdese: Que no se hagan las medallas del ochavo, sino una talla abultada y crespas dorados los perfiles, y con algun color, que resalte, y se abran solo las medallas por lo exterior de las paredes del cierra de dicha capilla maior y que desde luego traten de ello, y lo ajusten los señores comiss(ari)os de la obra.

El mismo s(eñ)or canonigo d(o)n Fran(cis)co Estanislao Montero, uno de los s(eño)res comissarios de la fabrica dixo: Que enterado de la resolucion q(ue) el Cavildo avia tratado y conferido con el sobre la execucion de d(ic)ha obra, y enterado de la construccion de ella, se avia reconocido, que hecho el cierra de dos paredes, y la de los lados con puertas y escaleras para los corredores, avia la imperfeccion de quedar d(ic)has puertas con tres o quatro pasos de escalones, y la colgadura expuesta a quemarse y mancharse por las entradas y salidas de los muchachos con ziriales, e incensarios, y demas q(ue) fuesse menesster en el altar por las referidas puertas, y q(ue) ademas de esso según el s(eñ)or maestro de zeremonias avia significado no podian servir nunca para la musica los corredores por estar sobre el altar, les avia parecido, y tambien a d(ic)ho maestro q(ue) siendo del agrado del Cavildo se podria hacer el cierra con una pared sola al haz de los pilares con su remate de corredor sin puertas; y q(ue) assi se haria

surgió una desabrida capilla mayor, de altos muros, lisa en el interior, y con lugares para tres grandes relieves centrales, que no se llegaron a realizar, en las caras que miran al deambulatorio.⁶³ El lenguaje de los estilemas, propio de la arquitectura del tiempo de la Ilustración,⁶⁴ del conjunto, con su sobriedad imponente y su fuerte dicción arquitectónica, irrumpe en el armonioso aspecto total de la cabecera configurando un espacio cerrado, desnudo y frío, que a pesar de estar revestido de terciopelo granadino, más tiene de insulsa pared que de digno fondo de capilla mayor. A ello contribuye el aspecto puramente provisional del dosel, elemento efí-

mas en breve, y menos coste de la fabrica. Que en virtud de averse concluido el rompimiento de las ventanas de la sacristia por fuera, le avia dicho el maestro q(ue) sin corromper la cornisa por fuera podrian tambien rasgar por dentro los ovalos sin perjuicio de la fabrica, y no por mucho coste, y q(ue) alguna luz mas se podria adquirir con ello. Que tambien hacia presente, q(ue) solicitando de el hijo de Fran(cis)co Alvarez viniesse promptamente a hacer las medallas del ochavo, le avia escrito diciendo q(ue) por el motivo de una flexion mui fuerte q(ue) padecia en la vista no podia ponerse en camino ni trabajar en su exercicio, que lo executaria quando estubiesse para ello; Que todo esto lo hacia presente al Cav(il)do; para q(ue) deliberasse lo que tubiesse por mas conveniente, y q(ue) solo se haria lo q(ue) dispusiesse. A este tiempo el s(eñ)or canonigo d(o)n Athilano de Ovalle Prieto dixo, q(ue): aunq(ue) avia contemplado, y contemplaba mui arreglada la disposizon del Cav(il)do en q(ue) se abriessen las medallas del ochavo con el primor correspondiente al de toda la Yglesia, no podia dexar de exponer que estando en tanta elevacion el ochavo poco podria luzir el primor de su escultura, y q(ue) podia excusarse semejante gasto a la fabrica, abriendo con algun color, y dorando los perfiles, y se perceviria mucho mejor q(ue) qualquiera escultura por primorosa q(ue) fuesse, y que si el maestro por ser hijo de aquí queria dexar cosa sobresaliente de su mano en esta Yglesia, lo conseguiria mejor y mas perceptible para todos en las tres medallas del exterior de las paredes de el cierro q(ue) se hiciesse. Y enterado el Cav(il)do de los puntos propuestos por el s(eñ)or comissario de la fabrica y proposicion expuesta por d(ic)ho s(eñ)or canonigo, despues de averlo tratado, y conferido largamente, uniformemente se resolvió, el q(ue) el cierro se hiciesse sin puertas, y con una pared sola como se avia expressado lisa por dentro para el asiento de la colgadura, y como se avia significado; Que no se tocasse en los ovalos de la sacristia por la parte de adentro, y q(ue) promptamte se valdossasse respecto a ser suficiente la luz q(ue) tenia, y lo poco q(ue) se avia de adelantar con el rompimiento: Que los s(eño)res comissarios desde luego tratassen y ajustasen con los tallistas el abrir la talla abultada y crespada en las medallas del ochavo en atención a q(ue) luciria mas respecto a la distancia q(ue) no la escultura, q(ue) avia de hacerse; Y q(ue) d(ic)ho s(eñ)or comissario de la fabrica escribiesse al hijo de Fran(cis)co Alvarez, q(ue) para q(ue) consiguiesse el fin de dexar en esta Yglesia memoria y lucida de su habilidad y primor, queria el Cavildo q(ue) la dexasse en las medallas q(ue) avia de abrir en las tres paredes del cierro de la capilla maior; con lo qual se fenecio y levanto el Cavildo ordinario de este dia. Cabildo ordinario de 17 de abril de 1761. ACSA AC 57, ff. 78-79.

⁶³ Véase Azofra Agustín, Eduardo, *La obra del arquitecto Juan de Sagarbinaga en la ciudad de Salamanca*, Centro de Estudios Salmantinos (Salamanca 2010), pp. 214-217.

⁶⁴ Cf. Kaufmann, Emil – G. Beramendi, Justo, *La Arquitectura de la Ilustración: barroco y postbarroco en Inglaterra, Italia y Francia*, Gustavo Gili Editorial S.A. (Barcelona 1974); Vigo Trasancos, Alfredo, *La Arquitectura de la Ilustración: clasicismo y neoclasicismo, 1700-1834*, Via Láctea (Madrid 1995); Sambricio, Carlos, *La Arquitectura española de la Ilustración*, Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España (Madrid 1986).

mero por excelencia. No insistimos mucho en el resultado al haber llegado a nuestros días dicha capilla, siendo el conjunto que tristemente hoy observamos, si bien con los añadidos del espléndido tabernáculo de jaspes y mármol de la iglesia de san Sebastián y las magníficas urnas de plata depositarias de los restos de san Juan de Sahagún y santo Tomás de Villanueva, y, recientemente reubicadas, las imágenes de los santos Padres orientales y occidentales.

A finales del siglo XVIII, el cabildo intentó la realización de un nuevo proyecto, en el que la sillería del coro sería trasladada a la cabecera, y un pequeño tabernáculo de mármol se alzaría en medio de la “U” formada por los estalos, ubicándolo no bajo la media naranja, como comúnmente se piensa, sino en el tramo inmediato a ésta.⁶⁵ El proyecto se quedó sin realizar por falta de fondos. De aquel nos ha llegado una espléndida maqueta, conservada en el museo de la catedral cuyo reciente estudio ha sido realizado por Lorenzo Martín y Jesús Ángel Jiménez.⁶⁶

Hemos llevado a cabo un completo recorrido a través de la documentación existente en un intento de alcanzar a reconstruir, si no el discurrir completo, sí los hitos más relevantes. Así, aún y pese a la sorpresa del aspecto actual, quedará constancia no de un vacío, sino de una huella, expresión de una presencia de lo que un día fue...

Monumento es este que respira grandeza en lo atrevido de su pensamiento, monumento que debe tenerse como gloriosa página de nuestra Arquitectura y que conmueve al viagero tanto más, cuanto al hablarse de los celebrados de Burgos, Leon, Toledo y Sevilla, nunca se cita el de

⁶⁵ Cf. Azofra Agustín, Eduardo, *La obra del arquitecto Juan de Sagarbinaga... o.c.*, pp. 100-103.

⁶⁶ Martín Sánchez, L.- Jiménez García, J.A., *El tabernáculo de la catedral nueva de Salamanca*, en *Memoria ecclesiae XVI*, (Oviedo 2000), 25-43. Consideramos el inicio de la confusión existente sobre la disposición del tabernáculo el dato que se ofrece en la pag. 28 del citado artículo, en el que se propone como la mejor ubicación del proyecto de Martín Rodríguez la media naranja del crucero. Ciertamente en la misma página se expone la decisión del cabildo de instalarlo en el crucero. Todo parece indicar que se dispondría bajo el inmenso espacio del tramo central pero dicha opinión no tiene en cuenta un dato documental, o bien resulta de una lectura apresurada de la planta que se conserva en el archivo catedral, en la que se ve claramente su disposición en el tramo inmediato a la cúpula y no bajo ésta.

Salamanca, aventajando tal vez, a aquellos en algunos detalles, en nuestra humildísima opinión. Y sin embargo no hay modo de ocultar una grave falta que en él se nota, falta que si bien no se roza con la grandiosa construcción del Templo, hasta el más profano la hecha de ver en el momento que recorre sus anchurosas naves. La Basílica de que nos ocupamos carece de retablo mayor. Acaso por falta absoluta de recursos o por que el Ylmo Cabildo pensara siempre en no hacer nada indigno del valioso edificio, en el hecho, que el retablo no se ha construido y tal vez pasen muchos años sin este complemento, digamoslo así, que tanto había de realzar la insigne Catedral.⁶⁷

El Coro

La presencia del coro en mitad del espacio adquiere unas connotaciones peculiares en la catedral de Salamanca. Su ubicación en los tramos centrales de la nave principal indica que se ha colocado siguiendo el modo hispánico, a la zaga de lo resuelto por Santiago y Toledo. Sin embargo, la configuración de la cabecera responde en un primer momento a planteamientos derivados del novedoso trazado vallisoletano. El influjo, además de resultar más sencillo de resolver técnicamente, y por tanto más económico, tal como apuntó en su momento el profesor Fernando Chueca,⁶⁸ patentiza el cambio de óptica, auspiciando el acercamiento a los postulados tridentinos.

⁶⁷ *Copia de la memoria descriptiva concerniente a las obras ejecutadas y que faltan ejecutar en la Torre de la Santa Basílica Catedral de Salamanca, ADSA, Caja 62.*

⁶⁸ *No se sabe a ciencia cierta cuándo se optó por cerrar en línea recta la cabecera de la iglesia con sus tres capillas rectangulares y fundamentos para torres de ángulo, inspiradas posiblemente en el proyecto de Juan de Herrera para la catedral de Valladolid. Sin duda tal decisión se debió a varias razones, no siendo la menos importante la economía que suponía para la obra tamaña simplificación de estructura. Otra causa fue, como acabamos de decir, el influjo de la escuela herreriana, entonces en toda su pujanza, y de la que Ribero Rada, al menos en sus últimos años, era un seguidor ferviente. Estos dos motivos no dejan de tener conexión, porque en la parquedad ornamental herreriana no entró por poco el deseo de economizar, llegado un tiempo en que se sentían estrecheces antes no conocidas. Chueca, F., La Catedral nueva de Salamanca, Universidad de Salamanca (Salamanca 1951), p. 184.*

Una vez más, la presencia del coro forzará la forma y distribución de la catedral, de tal manera que la extensión de la cabecera del templo vallisoletano está condicionada por la del coro, con sus ciento dieciocho asientos. No es que se hiciera la planta de la catedral y después Herrera buscara un lugar para colocar el coro, como se da a entender cuando se habla de los coros en general y de éste en particular, como si se tratase de una ocurrencia genial del arquitecto que situó allí la sillería como la hubiera podido poner en otro lugar cualquiera. Rotundamente, no. Herrera no tiene, digámoslo así, libertad para organizar el espacio a su antojo, como no la tenía cuando colocó el coro de la iglesia del monasterio de El Escorial a los pies y en alto, sino que fueron los usos y costumbres de la orden jerónima los que impusieron aquella exigencia. Del mismo modo y en un momento especialmente delicado como es el clima reformista de Trento, no puede pensarse que esta organización se deba a una simple idea feliz del arquitecto, sino que éste resuelve de modo magistral un programa de catedral propio de la Contrarreforma que alguien, conocedor de los nuevos aires litúrgicos posconciliares, le dictó o aconsejó.⁶⁹

La seo salmantina parece compartir la renovación conciliar al modo de las reformas llevadas a cabo por Carlos Borromeo en su sede de Milán, conocidos por Herrera a través de Tibaldi, llamado a trabajar en el Escorial,⁷⁰ y acomodados a la planta de la magna salmanticense por Juan de Ribero Rada.⁷¹ Probablemente el inicial impulso de acomodar la secuencia *coro-altar-fieles* se vio interrumpido por el peso de la tradición, la cual encontró apoyo en las disposiciones de la Sagrada Congregación de Ritos del 11 de junio de 1605.⁷² Haciendo uso del privilegio, se resolvió disponiéndose conforme a los usos tradicionales, que marcaban profun-

⁶⁹ Navascués Palacio, P., *Teoría del coro en las catedrales españolas*, Real Academia de BB.AA (Madrid 1998), pp. 72-73.

⁷⁰ Cf. Id., pp. 75-77.

⁷¹ Casaseca Casaseca, A., *Las catedrales de Salamanca*, Edilesa (León 2006), p. 86. Juan de Ribero Rada se hace cargo de los trabajos el 13 de mayo de 1589, y muere en 1600.

⁷² *Quia in ecclesiis Regnorum Hispaniae, ex antiqua et immemoriali concessione, partim ex ministrorum varietate, partim ex diverso ecclesiarum, altarium, et chori situa-*

damente la comunión con la iglesia apostólica de Santiago, como origen de la evangelización hispana, y con la iglesia primada de Toledo, como la principal que vincula el presente con la historia previa a la dominación musulmana. Sin embargo, dispuso que se construyera un tabernáculo de enorme envergadura, para que la proclamación de la doctrina fundamental brillara esclarecida a la vista de todos, apoyada en la estética de la convicción por el deslumbramiento ante la magnificencia de lo aparente, convirtiendo la cabecera en un espacio de carácter centralizado.

Artífices

La nómina de los trabajadores implicados en la elaboración del proyecto es numerosa. Ya se ha señalado la falta del libro de coro y tabernáculo, consultado por García Bellido en los años 30 del pasado siglo, documento clave que hubiera arrojado luz sobre las incógnitas que se plantean. El equipo necesario para poder desarrollar convenientemente la tarea de construir el coro y tabernáculo lo constituyeron cerca de un centenar de personas, teniendo en cuenta únicamente los profesionales relacionados con la escultura.

Por las noticias que hemos recibido a través de García y Bellido,⁷³ conocemos que José de Lara trabaja en la obra de la sillería hasta el 25

tionem, ideo ad instantiam, et pro parte omnium ecclesiarum in Hispaniae Regnis, Sacrae Rituum Congregationi supplicatum fuit delarari, librum praedictum Caeremoniale nuper editum. Congregatio ut alias saepe ad instantiam omnium ecclesiarum in Hispaniae Regnis immemorales et laudabiles consuetudines non tollere declaravit, die 11 Junii anno 1605. Recogido por F. Gómez Salazar y V. de la Fuente, en sus Lecciones de disciplina eclesiástica, t. I, Madrid, Imp. Fuentenebro, 1887, p.384. Los autores indican que al final del primer párrafo deben faltar las palabras "ipsis non obligare" o "adimpleri non teneri", añadiendo que el texto está tomado de un Memorial de las Iglesias de Castilla sobre la Bula Apostolici Ministerii, refiriéndose al "liber Brevium ecclesiarum" del año 1664, fol. 413. Navascués Palacio, P., Teoría del coro en las catedrales españolas, Real Academia de BB.AA de San Fernando, (Madrid, 1998), p. 80.

Los coros de las catedrales que permanecían en la cabecera, Ávila, Burgos y Cuenca, se sumaron desde el XVI al XVIII al modo hispano. Cf. Navascués Palacio, P., *Los coros catedralicios españoles*, en Yzquierdo Perrín, R. (dir.), *Los coros de catedrales y monasterios: arte y liturgia*; Fundación Pedro Barrié de la Maza (La Coruña 1999), p. 38. Independientemente de su origen, véase Carrero Santamaría, Eduardo, "Presbiterio y coro en la catedral de Toledo, en busca de unas circunstancias", en *Hortus Artium Medievalium*, 15/2 (2009), pp. 159-171.

⁷³ Cf. García Bellido, A., *Estudios del barroco español, Avances para una monografía de los Churriguera*, en *Archivo Español de Arte y Arqueología*, vol. VI (Madrid 1930), pp. 183ss.

de noviembre de 1731, momento en el que se le abona la retribución por el trabajo desempeñado en dicho lugar, y se centra en el desarrollo de la escultura del tabernáculo, en la que trabaja especialmente hasta un mes después. Se registran pagos el 21 de agosto de 1734 por diversas obras, entre las que se debe señalar el relieve de Cristo y la Magdalena para el confesionario del penitenciario, que sigue esquemas parejos a cualquier estalo superior de la sillería. Los expedientes de fábrica nos muestran que la labor de Lara va a ser una constante todos los años que ocupa la ejecución del proyecto, ora trabajando en la sillería, ora en el tabernáculo. De Alejandro Carnicero, el profesor García y Bellido escoge una nota en la que se notifica el comienzo de su trabajo en la obra del coro el 16 de septiembre de 1726, pero aún no ha ajustado el precio de su labor hasta que no acabe el relieve de san Lucas. Los expedientes de cuentas no lo mentan más allá de la semana del 19 al 26 de octubre de 1726. Otro de los escasos nombres que nos ofrece la documentación del *Libro de quantas* perdido es el de Francisco Martínez, que nosotros hemos identificado con el Francisco Martínez de la Fuente de los expedientes de fábrica, haciendo su entrada el 21 de septiembre de 1726, y no teniendo noticia más allá de la semana del 18 de septiembre de 1729. Si continuamos con los datos perdidos, cuatro nombres asoman como sujetos de las últimas noticias: Gaspar Enríquez, Miguel Martínez, Julián García y Miguel García. Todos ellos tallistas. Los tres primeros contratan la talla del trascoro, de las paredes exteriores del coro, de las repisas y pedestal del trono del tabernáculo tallando 25 caras de serafines, del facistol grande y de varios atriles. Gaspar Enríquez y Miguel García trabajarán juntos en 1735 al hacerse cargo de la ejecución del cancel de la puerta sur del crucero. Sus nombres comienzan a aparecer en los expedientes desde 1725 (Gaspar Enríquez), 1726 (Julián García), y 1732 (Miguel García). No se hace referencia alguna al nombre de Miguel Martínez en ellos, cosa que no significa su exclusión en la denominación “y compañeros” que tan habitualmente se prodiga en dichos documentos.

Plantilla de trabajadores		
Escultores	Tallistas	Resto profesionales
Antonio Carrera	Antonio Pinto	Antonio Pinto
Alexandro Hernández	Antonio Puente	Agustín Barela
Antonio Magariños	Carlos Trebejo	Andrés García
Antonio Monrroy	Diego Sánchez	Andrés Muertes
Antonio Ferrer	Francisco Martín	Antonio de Prada
Francisco de Tordesillas	Francisco Núñez	Antonio Fuentes
Juan Móxica	José Javier	Antonio Goyen
	José Santos	Antonio Pérez
	José Sisi	Antonio Rodríguez
	Juan García de Arévalo	Bernardo Magarinos
	Juán Sánchez	Cayetano Membrilla
	Julián García	Cayetano Vidal
	Manuel de Santiago	Cristóbal Hernández
	Manuel Fructuoso	Domingo Fernández
	Manuel García Camargo	Domingo García
	Martín de Ornoz	Domingo González
	Nicolás Hernández	Domingo Herrero
	Nicolás Ortega	Domingo Ortíz
	Francisco Andrés	Francisco Andrés
	Francisco Núñez	Felipe Pérez
		Francisco Álvarez Martín
		Francisco Bustamante
	Francisco Garcia el Toledano	
Prosigue la columna del resto de profesionales		Froilán de Valladolid
Francisco Enríquez	Gregorio Espino	Francisco Galindo
Francisco García	José Ignacio	Gaspar Camiña
Gerónimo Membrillo	José Jatua	Gregorio Hernández
José García	Juan Antonio Pinto	José López
José Melgar	Juan Martín	Juán Álvarez
Juan Antonio García	Lucas de Agándara	Juan Cordovilla
Juan Gamito	Manuel Cano	Lorenzo Hernández
Lucas Carrera	Manuel Martín	Lucas de Parada
Manuel Álvarez	Mateo Magariños	Manuel Durán
Manuel Esteban	Sebastián García	Manuel Sánchez
Marcos Crespo	Sebastián Martínez	Santiago García
Santiago Rebollo	Sebastián Trigo	Sebastián Hernández



Institución de la Eucaristía. Relieve del estalo episcopal.

De Antonio de Prada, José Sisi, José Xatua, Juan Álvarez, Juan Gamito, Manuel de Valladolid y Manuel Reyndos tenemos noticias de su labor como limpiadores de talla. Ya sea preparando *a grosso modo* las piezas que otros deben de terminar con una calidad más fina o aproximándose en gran medida al acabado final dando ocasión de un mero repaso del tallista. El resto debemos distribuirlos teniendo en cuenta el salario que cobran y realizando hipótesis sobre su posible papel en el gran equipo. Algunos de los trabajadores comienzan cobrando un sueldo más modesto, el cual va incrementándose a medida que se van experimentando. Ello hace pensar en aprendices que pasan a oficiales, en definitiva a mano de obra que se va haciendo más cualificada.

El salario del maestro viene dado conforme a la valía del mismo y a la consideración que de su obra y oficio tiene el cliente. Por ello es posible observar en Lara cuando cobra por semana, que su monte asciende a 15 reales diarios. Quien le sigue es Antonio Jacinto Carrera, que cobra 9 reales y medio diarios. Gaspar Enríquez 8 reales; Manuel de Santiago, Juan Sánchez y Manuel de Santiago 7 reales y medio; Manuel de Valladolid, Julián García, Diego Sánchez, Antonio Pinto, Manuel Martín, Sebastián García y Sebastián Hernández 7 reales. Así sucesivamente conforme al listado que adjuntamos en la tabla.

Tabla de los artífices ordenados por salario semanal			
Nombre	Reales	Nombre	Reales
José de Larra	15	Manuel Alvarez	4,5
Antonio Jazinto C.	9,5	Sebastián Trigo	4,5
Gaspar Enríquez	8	Agustín Barela	4
Antonio Ferrer	7,5	Andrés García	4
Juan Sánchez	7,5	Andrés Muertes	4
Manuel de Santiago	7,5	Cristóbal Hernández	4
Antonio Pinto	7	Domingo Herrero	4
Diego Sánchez	7	Gerónimo Membrillo	4
Julián García	7	Gregorio Hernández	4
Manuel de Valladolid	7	José Xatua	4
Manuel Martín	7	Juan Gamito	4
Sebastián García	7	Lorenzo Hernández	4
Sebastián Hernández	7	Lucas de Agándara	4
Antonio Monrroy	6,5	Gregorio Espino	3,5
Lucas Carrera	6,5	José García	3,5
Antonio Goyen	6	José Ignacio	3,5
Antonio Pinto	6	Juan Antonio Pinto	3
Antonio Puente	5,5	Santiago Rebollo	3
Antonio Rodríguez	5,5	Francisco Enriquez	2,5
Domingo Ortiz	5,5	José López	2,5
Francisco Álvarez	5,5	Marcos Crespo	2,5
Francisco Martín	5,5	José Santos	1,5
Francisco Núñez	5,5	Cayetano Vidal	1
Froilán de Valladolid	5,5	Gaspar Camiña	1
José Sisi/Sesi	5,5	Francisco Andrés	0,5
Manuel Durán	5,5	Francisco B.	0,5
Manuel Sánchez	5,5	Cobran por obra realizada	
Mateo Magarinos	5,5	Alexandro Carnicero	Escultor
Antonio Fuentes	5	Sebastián Martínez	
Bernardo Magarinos	5	Santiago García	
Carlos Trebejo	5	Nicolás Ortega	Tallista
Felipe Pérez	5	Nicolás Hernández	Tallista
Francisco Galindo	5	Miguel Martínez	
Francisco García	5	Miguel García	
José Xavier	5	Martín de Ornoz	Tallista
Juan García de A.	5	Manuel Reyndos	
Juan Antonio García	5	Manuel García C.	Tallista
Agustín Fernández	4,5	Manuel Fructuoso	Tallista
Calletano Membrilla	4,5	Manuel Esteban	
Domingo Fernández	4,5	Manuel Cano	
Domingo García	4,5	Juan Moxica	Escultor
Domingo González	4,5	Juan Martín	
José Melgar	4,5	Juan Cordovilla	
Juan Álvares	4,5	Francisco Martínez	Escultor
Lucas de Parada	4,5	Francisco de Tord.	Escultor
		Antonio Magariños	Escultor
		Antonio de Prada	
		Alejandro Hdez.	Escultor

Según Martín González, conforme a los datos recogidos en el Archivo General de Simancas, a partir del catastro del Marqués de la Ensenada, ordenado hacia 1750, en la Dirección General del Sello, una referencia puede ser la siguiente:

*Salamanca- Cuatro ensambladores, a seis reales diarios; 16 oficiales ensambladores a cuatro reales. Ocho escultores, a nueve reales diarios. Entre ellos se mencionan Simón Gavilán Tomé, Gregorio Carnicero y Mateo Larra. Como oficiales se citan a Santiago Sierra, Manuel Larra y Fernando Gavilán Tomé. Diez tallistas, a seis reales.*⁷⁴

El oficial ganaba una media de dos terceras partes del sueldo del maestro, y en proceso lógico, el aprendiz una cuarta parte. De nuevo recurrimos al trabajo de Martín González para determinar lo siguiente:

*Aunque hay mucha desigualdad entre ellos, según el mérito de cada cual, tomando por base los mejor pagados, diremos que un escultor ganaba diez reales diarios, un tallista seis; un ensamblador, entre cinco y seis, y un entallador, entre cuatro y cinco, lo cual puede servir para expresar no sólo la jerarquía económica, sino también la social de los artistas.*⁷⁵

A la hora de inteligir y comprender lo que suponía un sueldo de tales montes, es necesario realizar la comparación con los precios de los alimentos en aquellos mismos tiempos. El mismo profesor Martín González ofrece los siguientes, correspondientes a la década de 1750:

La libra de manzanas, 27; la fanega de cebada, 306; la libra de carne de vaca, 28; la arroba de carbón, 51; un pollo, 67; la arroba de garbanzos, 519; la docena de huevos, 67; una gallina, 173; el azumbre de leche, 32; la arroba

⁷⁴ Martín González, J.J., *Escultura...*, o.c., vol. 1, p. 47.

⁷⁵ Martín González, J.J., *Escultura...*, o.c., vol.1, p. 48.

*de aceite de oliva, 1088; la libra de tocino, 59; la fanega de trigo, 952, y el azumbre de vino, 91.*⁷⁶

Primer proyecto

El dibujo presentado en la sesión capitular de 1724 se ha conservado en el archivo de la catedral hasta el día de hoy y fue dado a conocer a la comunidad científica por Antonio Casaseca. Comprende una vista de la crujía principal de la sillería, ocupando el centro el estalo episcopal a partir del cual se distribuye y ordena el resto. Se observan seis estalos a los que hay que añadir dos accesos tras el grupo de cuatro que jalonan la sede principal. La existencia de las dos entradas obliga al desplazamiento del apostolado hasta culminar en los remates curvilíneos que unen las diferentes crujías del coro. Aprovecha el lugar para desarrollar en él las imágenes correspondientes y completar así el ciclo iconográfico. Debajo de estas existen unos tableros que reproducen escenas de los diferentes martirios de los apóstoles a quienes acompañan. Los estípites van a ser utilizados como elementos configuradores del espacio en altura, delimitando la autonomía de cada estalo. Dichos soportes flanquean el tablero correspondiente donde se representa el relieve del santo, y sostienen su respectivo tramo de entablamento.

Respecto a la sillería inferior, en el estalo central se sitúa un busto de santo, y a su lado en tableros más alargados se disponen dos escenas que reproducen pasajes de la Escritura, el holocausto de Isaac⁷⁷ y la ofrenda de Abel,⁷⁸ como prefiguraciones del sacrificio de Cristo.⁷⁹ Tras

⁷⁶ Martín González, J.J., *Escultura...*, vol.1, p. 49. Las cantidades vienen expresadas en maravedís. En nota a pie: *La libra tiene 460 gramos; un azumbre, 1,77 litros; la fanega, 55 litros, y la arroba, 12,55 litros. Un ducado cuenta 11 reales ó 375 marevedís; el real tiene 34 maravedís.*

⁷⁷ Gn 22,1-18.

⁷⁸ Gn 4,4.

⁷⁹ Virginia Albarrán, siguiendo la opinión de Rodríguez G. Ceballos, repite sus mismas identificaciones iconográficas: *Lo mismo sucedió con dos relieves apaisados situados a ambos lados de la silla principal del siguiente nivel, uno de ellos con la representación de Moisés ante la zarza ardiendo, que se cambiaron por sendos tableros en los que aparece, en pequeño tamaño y dentro de un tondo, el retrato de San Juan de Sahagún, acompañamiento de la efigie del santo figurada igualmente en el tablero central de esta parte.* Albarrán Martín, V., *Proceso constructivo y artífices*, en Sánchez Vaquero, J., *El coro de la Catedral Nueva de Salamanca: Historia, Arte e Iconografía*, Publicaciones del Cabildo Catedral de Salamanca 6, (Salamanca 2008), p. 38. De la misma manera en Albarrán Martín, Virginia, *El escultor Alejandro Carnicero. Entre Valladolid y la Corte (1693-1756)*, Diputación de Valladolid (Valladolid 2012), p. 195. En nuestra opi-



Proyecto de la sillería. ACSA.



Ofrenda del justo Abel.



Sacrificio de Isaac.

estos, dos escaleras permiten el acceso a la parte superior. Un único estalo es ubicado en el espacio que resta para culminar con un relieve historiado en la esquina correspondiente. Por la parte superior de la sillería corre una balaustrada sobre la que se turnan escudos sujetos por puttis y remates encima de los cuales montan ángeles. Entre unos y otros, a plomo sobre los estípites, ángeles niños tañen instrumentos. El cuerpo que más llama la atención, por su proyección en altura, es el pabellón colocado directamente como remate de la silla episcopal.

El templete desarrolla en los extremos dos volutas sobre las que en arriesgados equilibrios dos *puttis* alzan los símbolos de la palma y la fuente. En su centro una talla de la Asunción, por ser la titular del templo. El remate juega con las formas curvas, con eses y *contraeses*, las cuales se unen en la parte superior para servir de pedestal a una alegoría.

El conjunto muestra una riqueza escultórica apabullante, abundando en figuraciones historiadas. Cabe señalarse la introducción del estípite como elemento sustentante y la utilización de una serie de grabados de Wierix que comentamos brevemente.

nión (ya señalada en Casas Hernández, Mariano, *Un proyecto de los Churriguera... o.c.*, pp. 184-195; Id., *Memoria de la Cena de Jesús... o.c.*, pp. 149-152; Jesús Payo, René – Casas Hernández, Mariano “Nuevas imágenes para Nuevos Tiempos. La escultura y la pintura en la Catedral en los siglos XVI al XVIII” en Payo Hernanz, René Jesús – Berriochoa Sánchez-Moreno, Valentín, *La Catedral de Salamanca, nueve siglos de historia y arte*, Promecal (Burgos 2012), pp. 426.628), el dibujo no presenta la escena de Moisés ante la zarza ardiendo, sino la de la ofrenda del justo Abel. Debido a la dificultad de percibir correctamente los trazos del dibujo, la identificación del tema no es sencilla. Se observa un hombre joven arrodillado, vestido con una túnica corta, ante un altar levantado a ras de suelo, del que surge una columna de humo. Sobre ella, simula aparecer un rompimiento de cielo. Detrás, unos trazos bien pueden conformar un personaje retirándose cabizbajo de otro altar, -cuyo humo no alcanza la misma altura que su gemelo, prueba de no haber sido aceptado por la divinidad-. La citada autora tampoco alude a la iconografía del relieve compañero del anterior, cuyo tema, según nuestro parecer, corresponde al del sacrificio de Isaac. Sólo de este modo, la lectura de ambos paneles ofrecen prefiguraciones del sacrificio de Cristo, la una como ofrenda del justo, la otra como oblata del primogénito, constituyendo ambas obligadas referencias veterotestamentarias a la escena que desarrolla la espalda del estalo episcopal: la Institución de la Eucaristía. Desconocemos la razón que ha llevado a la antedicha autora a la identificación de la imagen del proyecto del sillón del hebdomadario con la efigie de san Juan de Sahagún, cuando la iconografía lo ha representado habitualmente no barbado y con la tonsura propia de su condición de religioso agustino. Tampoco existe razón para aceptar la opinión de la misma de una pretendida representación de las efigies del santo agustino en los tondos que se dispusieron finalmente en la obra terminada de la sillería, repitiéndolo de este modo en la iconografía en icuatro ocasiones!. Remitimos al apartado correspondiente del presente trabajo.

Hemos logrado localizar entre los fondos de la Biblioteca Nacional de España una pequeña colección de catorce grabados realizados por Antoine Wierix (1555-1604) dedicados a Cristo y a los apóstoles, comprendiendo entre estos últimos también a san Pablo, con la signatura ER/1571 que son los que utiliza Churriguera.

Cada uno de los grabados está diseñado con el predominio del protagonista ocupando el primer plano en toda la extensión de la figura humana con el correspondiente atributo identificativo, mientras que en los paisajes de los fondos se desarrolla el martirio respectivo. En la traza atribuida a Churriguera podemos concretar la utilización de este repertorio como modelo de los tableros de los respaldos en el coro alto, reservando cada estalo a la representación de las efigies reproducidas fielmente de cada uno de los grabados de Wierix, desplazando las escenas de los martirios a los tableros inferiores de la espalda de los estalos, extraídos a su vez de los mismos fondos de la serie.

La constatación del uso de los citados diseños nos reafirma en lo que la historiografía ha venido considerando de forma habitual, afirmando la existencia de los referentes gráficos que se extendían por la geografía y popularizaban unas determinadas figuraciones, las cuales encontrarán en el grabado el vehículo idóneo para su difusión y el mismo grabado encontró en esta razón un fundamento importantísimo para ser demandado y formar parte de las colecciones que los escultores y pintores atesoraban en sus talleres.⁸⁰

⁸⁰ Cf. Alvin, L., *Catalogue raisonné de l'œuvre des trois frères Jean, Jérôme & Antoine Wierix*, Arnold (Bruxelles 1866), pp. XXIIss.



Cristo Salvador. BNE. ER/1571.



San Felipe. Detalle de la traza.



San Felipe. BNE. ER/1571.



San Matías. Detalle de la traza.



San Matías. BNE. ER/1571. Sólo se reproduce el martirio en el estalo.



San Andrés. Detalle de la traza.



San Andrés. BNE. ER/1571.



San Bartolomé. Detalle de la traza.



San Bartolomé. BNE. ER/1571.



Santiago el menor. Detalle de la traza.



Santiago el menor. BNE. ER/1571.



San Pedro. Detalle de la traza.



San Pedro. BNE. ER/1571.



San Pablo. Detalle de la traza.



San Pablo. BNE. ER/1571.



San Simón. Detalle de la traza.



San Simón. BNE. ER/1571.



Santiago el mayor. Detalle de la traza.



Santiago el mayor. BNE. ER/1571.



Santo Tomás. Detalle de la traza.



Santo Tomás. BNE. ER/1571.



San Juan. Detalle de la traza.



San Juan. BNE. ER/1571.



San Mateo. Detalle de la traza.



San Mateo. BNE. ER/1571. Sólo se reproduce el martirio en el estalo.



Cristo Salvador. Detalle de la traza.

El programa iconográfico

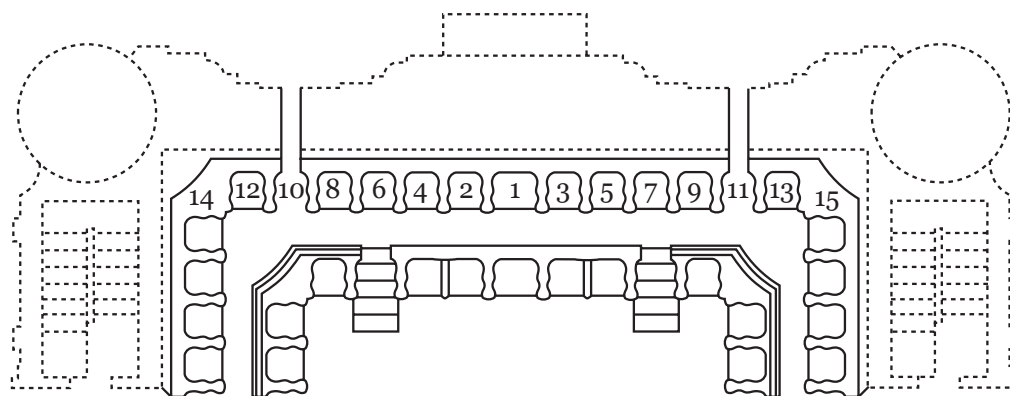
El coro forma un todo en sí mismo, espacio diferenciado que no tiene el deber de responder a la preeminencia tradicional del lado del Evangelio sobre el de la Epístola. El poder episcopal se encuentra en un momento de gran esplendor y su preponderancia sobre el cabildo no arroja sombra alguna de duda. El impulso recibido por la autoridad episcopal en el concilio de Trento se hace evidente en las disposiciones y localizaciones que adoptarán los estalos reservados a los obispos en las sillerías catedralicias. El asiento se alzarán en medio de los demás en un plano superior, alcanzando un mayor desarrollo, sometiendo bajo sí a todos los demás. De igual modo, el dominio sobre los dos coros se conseguirá ubicándolo en el medio del lado principal, presidiendo todo el conjunto. De esta manera lo encontramos en Salamanca, en un proyecto concebido *ex novo*. La iconografía se ordenará a partir de la jerarquización del espacio, en virtud de la ubicación de la sede episcopal y de ninguna otra cosa más.

En el centro de la sillería se alza el relieve de Cristo Salvador. La elección de la iconografía de Cristo Salvador para el estalo episcopal redundante en el mandato misionero encomendado a los apóstoles por el propio Cristo que fundamenta la labor de la propia Iglesia, tal como lo afirman los versículos reproducidos como leyenda del propio grabado que sirvió como modelo: *Data est mihi omnis potestas in caelo et in terra. Ite in universum mundum, et docete omnes gentes, baptizantes eos, in nomine Patris et Filii et Spiritus Sancti.* (Mt 28, 18-19).

A su diestra y por el mismo orden, Pedro, Santiago el Menor, Bartolomé, Andrés, Matías y Felipe. A su siniestra: Pablo, Simón, Santiago el Mayor, Tomás, Juan y Mateo. Su ordenamiento no responde al criterio del Símbolo Apostólico,⁸¹ ni a la tradicional jerarquización de los mismos respecto a las fuentes evangélicas y a las fiestas litúrgicas.⁸² La inclusión de Pablo en el apostolado, y al lado de Cristo, formando pareja con Pedro,

⁸¹ Cf. Ferrando Roig, J., *Iconografía de los santos*, Ediciones Omega (Barcelona 1991), pp. 48-49.

⁸² Cf. Réau, *o.c.*, vol. 3, p. 136.



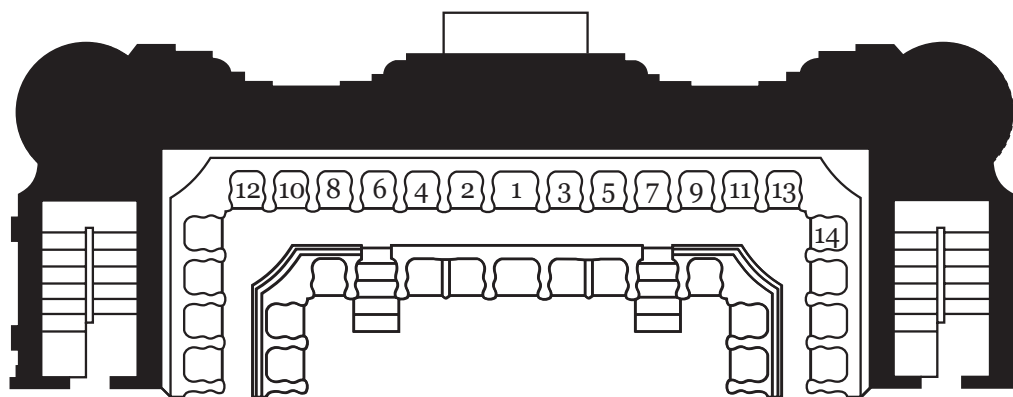
- | | |
|----------------------|----------------|
| 1- Cristo Salvador | 9- Santo Tomás |
| 2- San Pedro | 10- Entrada |
| 3- San Pablo | 11- Entrada |
| 4- Santiago el menor | 12- San Matías |
| 5- San Simón | 13- San Juan |
| 6- San Bartolomé | 14- San Felipe |
| 7- Santiago el mayor | 15- San Mateo |
| 8- San Andrés | |

Esquema iconográfico del primer proyecto (1724).

habla de la importancia que como fundamento de la misma Iglesia posee. Repitiéndose la disposición que se había considerado oportuna para la fachada principal en el siglo anterior. Su presencia constante remite a la absoluta comunión con la sede apostólica, *junto a San Pedro y San Pablo*. Se ha evitado figurar la imagen de san Judas Tadeo en el proyecto por la homonimia con el Iscariote, aunque se terminará representando en la obra final.

Hemos de señalar que la serie de los grabados de Antoine Wierix a los cuales nos hemos referido más arriba no va a ser copiada literamente en cuanto a los apóstoles, sino que se van a introducir ciertas modificaciones en el caso de san Simón y únicamente van a servir de referente los martirios de las estampas en el caso de los santos Mateo y Matías, usando de otra fuente gráfica en el caso de la representación gráfica de ambos.

Respecto a la sillería baja, llamamos la atención sobre la elección de disponer bustos de santos, tanto en el estalo del capitulario como en el resto de sitiales, excepción hecha de los cuatro que jalonan el central,



- | | |
|----------------------|---------------------|
| 1- Cristo Salvador | 9- San Simón |
| 2- San Pedro | 10- San Judas Tadeo |
| 3- San Pablo | 11- San Bartolomé |
| 4- San Andrés | 12- San Matías |
| 5- Santiago el mayor | 13- San Felipe |
| 6- San Juan | 14- San Mateo |
| 7- Santo Tomás | |
| 8- Santiago el menor | |

Esquema iconográfico efectuado en el testero del coro.

donde discurren las escenas de la escritura dichas más arriba. La importancia de la llamada radica en la diferencia que encontramos de lo proyectado con lo construido. A ello nos dedicamos a continuación.

La obra efectuada: El coro alto

Los primeros sillones que se terminaron fueron los correspondientes al obispo y las dignidades próximas a él.⁸³ En ellos se introducen diversas novedades que no habían sido contempladas en el proyecto anterior. Así, el estalo episcopal es ocupado por un relieve de Cristo Salvador, pero lejos de presentarlo con el atributo de la cruz, mostrando las llagas y caminando sobre tierra firme, lo descubre manifestándose en gloria, entre nubes y coros angélicos, con ropas vaporosas ondeando al viento, que dejan percibir a su través la potente anatomía. Cristo sostiene

⁸³ Cf. Cabildo ordinario del 19 de julio de 1726, ACSA AC 51, ff. 121v.-123.



Detalle de Cristo Salvador en el estalo episcopal.



Detalle de Cristo en *Il perdono di Assisi*.

el orbe con la mano izquierda, mientras que con la derecha bendice. Se constata un gran giro que ha dado el modelo primigenio de los Churriguera en la mano de Larra, reposando ya no en los grabados de los Wierix, sino en los procedentes de la península italiana, concretamente del grabado de la obra titulada *Il perdono di Assisi* de Federico Barocci, cuya figura de Cristo se encuentra claramente emparentada con la finalmente realizada en el estalo del coro salmantino.⁸⁴ En el citado grabado, la figura de Cristo es la que domina el foco de atención, resolviéndose a través de una imagen realmente imponente. La obra de Barocci está repleta de la idea de movimiento, que la vincula estrechamente con una gran vitalidad plena de puro dinamismo formal y resuelta de una manera nítida.⁸⁵ Conocemos que José de Larra disponía de ciento setenta estampas en su taller en el momento de su óbito,⁸⁶ entre las que estaba también la señalada como indica su utilización como fuente. No obstante hay que señalar la libertad del escultor que termina finalmente no sometiéndose a la repetición del modelo, sino a su reinterpretación incorporando diversos cambios en la obra final.

Bajo este el relieve de la Última Cena se mantiene. El tabernáculo que se eleva sobre el estalo episcopal ha recibido un mayor desarrollo en la versión terminada, al añadirse ángeles mancebos en lugar de los seráficos niños. En su interior se ha cambiado la imagen de la Asunción por

⁸⁴ El lienzo fue realizado para la iglesia de San Francisco de Urbino y reproducida por el propio Barocci en un grabado en 1581. Éste alcanzó una gran difusión en Europa, al haber sido acompañado por un privilegio otorgado por el papa Gregorio XIII. En 1588 el grabado fue reproducido por Villamena y en 1594 Barocci realizó de nuevo otro ejemplar.

⁸⁵ *Il fatto che la diffusione avvenga principalmente attraverso la stampa, esalta indubbiamente il livello inventivo e la qualità strutturale dell'opera, autorizza così a sottolineare, principalmente, certa dinamica di movimenti, soprattutto di panneggio; un certo lezio cattolico che l'incisore in genere degrada rispetto a quella prima felicità intuitiva; ed infine quella innegabile quantità di riferimenti culturali che il Barocci, sospeso fra natura e storia riservata principalmente a quest'ultima.* Emiliani, Andrea, *Federico Barocci (Urbino 1535-1612)*, vol. 1 Nuova Alfa (Bologna 1985), p. XXI.

In questo "lezio", che dal sorriso evolve rapidamente verso la grazia del corpo, la scorticata venustà della positura, investendo poi la stessa stabilità della figura, creando l'improbabilità fisica dei gruppi, la composizione in tralice, la deformazione ottica di indole scenografica, sta una buona parte di ciò che fu chiamato alternativamente presentimento barocco dell'artista o sentimento riassuntivo del manierismo storico; e che invece è soltanto la individuale, inimitabile condizione poetica di Federico Barocci. Emiliani, Andrea, *Federico Barocci... o.c.*, p. XLIX.

⁸⁶ AHPSA, 3431, ff. 679-687v.; Albarrán Martín Virginia, *El escultor Alejandro Carnicero... o.c.*, p. 151.



Sillería coral. Cabeceira.

la Inmaculada, y del mismo modo se ha sustituido la alegoría final⁸⁷ por una gloria con el Espíritu Santo.⁸⁸

El programa iconográfico también ha sido modificado. La desaparición de los accesos en la crujía presidencial y su ubicación en los otros dos flancos ha permitido poder ubicar el colegio apostólico en la panda, si bien el mantenimiento de san Pablo junto a los Doce es el responsable del desplazamiento al primer panel inmediato de la crujía del evangelio, de san Mateo. En las esquinas no se disponen sino adornos de rocalla y hojarasca, eliminándose cualquier decoración historiada. En esta ocasión se ha respetado el orden jerárquico hasta el puesto nº 9, a partir del cual se altera la disposición establecida, (Felipe, Bartolomé, Mateo, Simón, Judas Tadeo y Matías), por la reflejada en el esquema. Dichos cambios manifiestan una acomodación de los relieves hechos a los espacios, a fin de que todos los apóstoles estuvieran orientados hacia el relieve central de Cristo. Felipe, Bartolomé y Simón miran hacia la izquierda, Judas

⁸⁷ Pudiera tratarse de la Fe o de la Religión.

⁸⁸ Contrariamente a lo dicho por Virginia Albarrán, en el culmen que corona el templete, resplandece una gloria con el Espíritu Santo rodeado de querubines y ráfagas, no encontrándose “rayo dorado de metal” alguno. Cf. Albarrán, V., “Proceso constructivo...” *o.c.*, p. 36.

Tadeo y Matías hacia la derecha. De haberlos situado conforme al ordenamiento tradicional del apostolado, hubieran interrumpido bruscamente la orientación de su correspondiente coro.

De las espaldas de los estalos desaparecen las escenas de martirio, sustituyéndose por cartelas abundantemente adornadas, todas ellas diferentes, en las que van a aparecer cogollos, flores, jarrones, rocallas, acantos, frutas, hojarasca, *puttis*, telas, espejos... El espejo central porta el nombre del correspondiente santo al que acompaña. Las de mayor calidad se montan en la crujía presidencial.

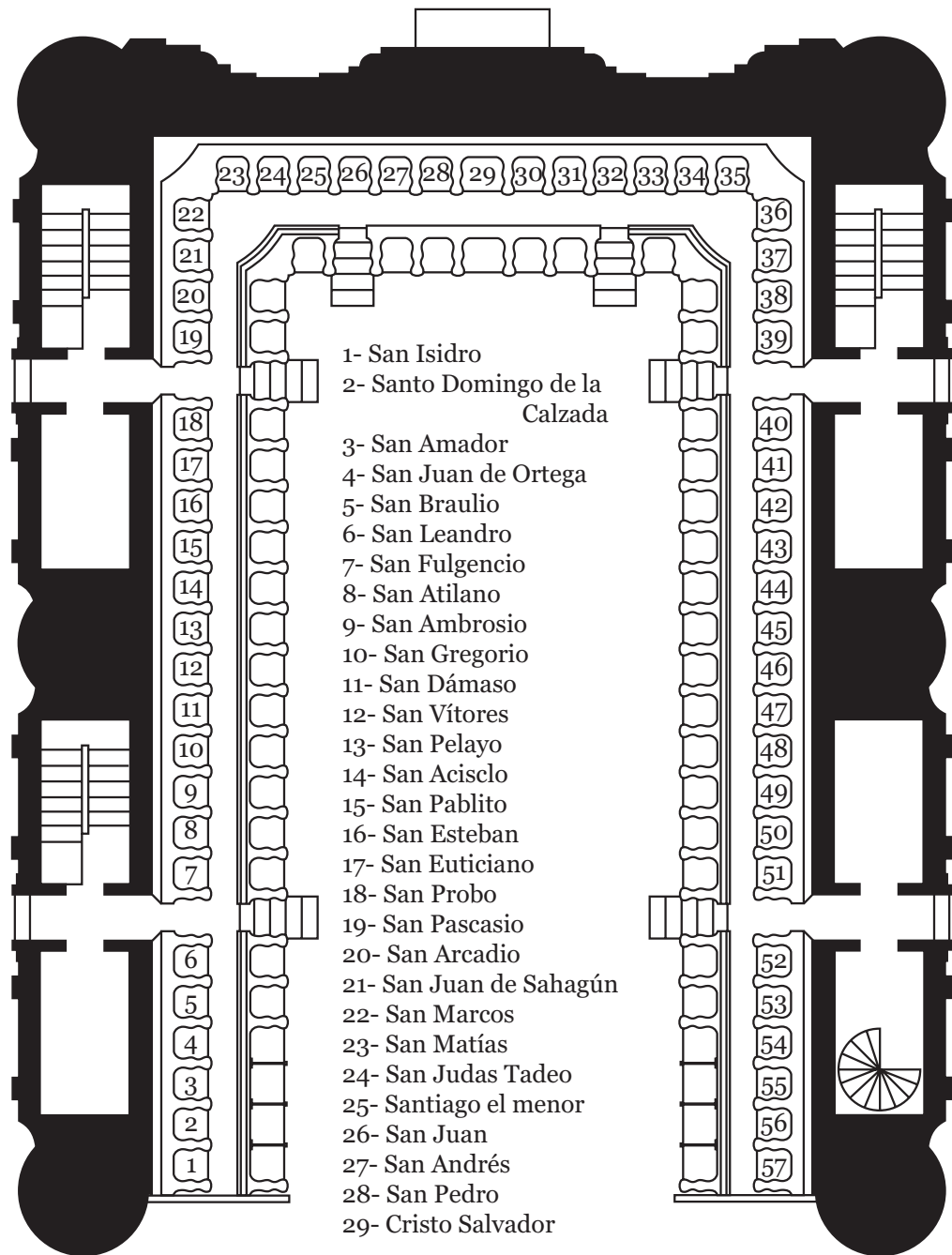
Se distingue otra novedad en los tableros de la espalda. En el proyecto, todos repiten el mismo sencillo esquema, pero en los realizados, se forman diseños geométricos de mayor y menor complejidad, que van a adornar la zona existente entre el término de la cartela y la línea del asiento.

Si se observa el plano adjunto, en el que viene reflejado el estado actual del programa iconográfico, llama nuestra atención un párrafo de la descripción de la obra realizada por Calamón de la Mata, con el cual concuerda, excepto en lo referente a la disposición de los santos tras el apostolado:

Se ven gravadas exquisitas medallas de medio relieve de cinco pies en alto, que simbolizan a muchos inclitos Martires, e ilustres Confesores de nuestra feliz España, reservandose el frontis para los doze Apostoles, y los quatro primeros sitios de ambos costados para digna estancia de los quatro esclarecidos Doctores de la Iglesia Latina.⁸⁹

Los doctores máximos se colocan inmediatamente tras los apóstoles donde hoy por el contrario, encontramos a los evangelistas. No hemos hallado la documentación necesaria que podría esclarecer lo sucedido, indicando los pormenores de la intervención. En principio debemos creer el testimonio de Calamón, que no erraría en semejante asunto, y a la vez intentar encontrar una respuesta que haga plausible la explicación del

⁸⁹ Calamón de la Mata, o.c.,. p. 23.



30- San Pablo
 31- Santiago el mayor
 32- Santo Tomás
 33- San Simón
 34- San Bartolomé
 35- San Felipe
 36- San Mateo
 37- San Lucas
 38- San Lorenzo

39- San Hermenegildo
 40- San Eulogio
 41- San Torcuato
 42- San Marcelo
 43- San Lamberto
 44- San Vicente
 45- San Zoilo
 46- San Lesmes
 47- Santos Justo y Pastor

48- San Jerónimo
 49- San Agustín
 50- San Ildefonso
 51- Santo Toribio de Mogrovejo
 52- San Isidoro
 53- San Fermín
 54- San Frutos
 55- San Segundo
 56- San Pedro Arbues
 57- San Fernando

Croquis iconográfico del coro.



Detalle de estalos pertenecientes al coro del señor Deán.



Detalle de estalos pertenecientes al coro del señor Arcediano.

cambio, aún desconociendo la fecha concreta en que se llevó a cabo, si ello hubiere sido realizado.

De ser tal y como el secretario del Cabildo nos cuenta, la secuencia “*confesores – mártires – evangelistas – apóstoles – Cristo*” se vería alterada al colocar a los padres delante de los evangelistas, visibilizando de ese modo la importancia de la doctrina que a través de sus obras alcanza el magisterio eclesiástico, elevando el desarrollo teológico dogmático al mismo nivel de la tradición apostólica. La colocación actual, con los evangelistas como transmisores de la palabra que da a conocer a Jesucristo, suponen la fuente primordial, junto a la Tradición (con mayúscula), que permite el acceso a Cristo Jesús. Los coros se encuentran perfectamente ordenados: confesores, a la cabeza de los cuales se hallan los Doctores máximos, como guardianes de la fe, encabezados ellos por las figuras papales de Gregorio y Dámaso; mártires, que confesaron con la propia vida la verdad evangélica comienzan a discurrir, ocupando especial lugar los vinculados a la sede salmantina; evangelistas, quienes reunieron las palabras y dichos de Jesús y las transmitieron a las comunidades para su conocimiento; apóstoles, en medio de los cuales, entre Pedro y Pablo surge Cristo Salvador.

Los bienaventurados que tienen una especial vinculación con el cabildo y con Salamanca se han situado inmediatamente después de los evangelistas. Es el caso de san Juan de Sahagún y de los cinco “mártires salmantinos”, como eran conocidos. Los mártires gozaron de gran prédica en su momento, explotando la ciudad en una serie de celebraciones, que fueron enfriándose con el paso del tiempo. La parroquia de San Martín levantó un altar y mandó realizar un retablo, que desde entonces permanece en capilla propia.⁹⁰

⁹⁰ Cf. Jacobo Sanz Hermida, *Prácticas religiosas salmantinas en el Seiscientos: La devoción de los Cinco Santos Mártires*, Centro de Estudios Salmantinos (Salamanca 2001), pp. 96ss. 145ss. *Es, al menos, dudoso que estos mártires, a quienes Genserico mandó dar muerte en 439, fueran naturales de Salamanca. El único fundamento, nada fiable, es el falso y desautorizado “Cronicón de Dextro”. La concesión del rezo de estos mártires santos para la diócesis, conseguida en 1665 por el obispo don Gabriel Esparza, no da fuerza mayor al argumento de sus orígenes. Su memoria es el 13 de noviembre. Ver también el testimonio que el Padre Florez, da de la falsedad de la fundamentación de la oriundez salmantina de los mártires en su obra España Sagrada vol. XIV publicado en Madrid en 1758, 295: Y como lo que mira a ser naturales de Salamanca carece totalmente de autoridad, del mismo modo que cuanto estriba en el preciso falso testimonio del Chronicon atribuido a Dextro; no es razón gastar tiempo en lo que tantas veces se ha convencido de falso, temerario y ridículo.* Martín Hernández, F., *Iglesia de Salamanca*, en Egido, T. (coord), *Hª de las Diócesis españolas*, vol. XVIII, BAC (Madrid 2005), pp. 318-319.

Hemos detectado algunas anomalías en el programa iconográfico, de las cuales conviene dejar constancia. En primer lugar, algunos de los relieves se hallan cortados en su parte inferior en forma distinta a la proyectada, habiendo sido acomodados después a un tramo de corte triangular en el caso de los semicirculares, y viceversa. Así, los santos Pascasio, Juan, Isidro, Judas Tadeo, Bartolomé y Lesmes en el primer caso; y en el segundo san Pelayo, san Pablito, san Lamberto, san Arcadio y san Leandro. Ignoramos si se tratan de simples confusiones, pues nos consta que muchas de ellas se labraron con bastante anterioridad al ensamblaje de la sillería, pudiendo darse fácilmente la desorientación respecto al lugar que ocuparían finalmente.

No tenemos noticias documentales de una intervención posterior que hubiera alterado el programa iconográfico, pero no conviene desestimar la posibilidad, en cuanto tal, dado que es viable dicha intervención en un tiempo determinado y, o bien no hubiera quedado registrada, o bien los documentos no han llegado a nuestros días.

Constatamos a la vez que de no ser por la información que ofrecen las cartelas, sería ardua la tarea de la identificación de la serie de obispos, la mayoría sin atributos personales que pudieran facilitar aquella. Ocurriría lo que en estos momentos sucede con gran parte de los paneles bajos: no sería posible su identificación, e impotentes, nos limitaríamos a señalar las variaciones de los modelos precisos.

Es llamativo el hecho de hacer pasar por la iconografía de san Mateo a una figura de apóstol que claramente porta una escuadra en la mano, atri-

Concesión del rezo doble de los cinco mártires:

Breve de Benedicto XIV

Cum Episcopus, Clerus, ac Universitas Salmanticensis Sanctissimo Domino nostro Benedicto XIV humillitas preces porrexerint pro concessione et approbatione Missae, Comuni Martyrum, Officii supra scripti oratione Hymnis ac Lectionibus propriis secundi Nocturni in honorem Sanctorum Martyrum Salmanticensium Arcadii, Probi, Paschasii, Euthiquiani, Paulilli, idem Sanctissimus benigne etiam annuens enixis instantiis Eminentissimi, et Reverendissimi Cardinalis Aldrovandi audito R.P. Ludovico de Valentibus S. fidei promotore praedictam Missam, atque Officium proprium concessit, et approbavit, eaque in Civitate, et Diocesi Salmanticensi ab omnibus Christi fidelibus utriusque sexus, tam Saecularibus, quam Regularibus, qui ad horas Canonicas tenentur, sub ritu duplici maiori in posterum quotannis die 13 Novembris celebrari, ac respective recitari mandavit, hac die 15. Maii 1743. Cabildo ordinario de 19 julio de 1743. ACSA Cj. 43, Leg 2 N^o 33.

buto de santo Tomás.⁹¹ ¿Estaríamos ante un relieve reaprovechado, “rebautizando” al representado? Probablemente su ubicación permitió maquillar mejor el cambio, pasando desapercibida. Ello obliga al planteamiento de la falta de una llamada de atención del docto cabildo. ¿No percibió la errata? ¿La pasaría por alto tras desear durante tanto tiempo la conclusión de la catedral? Con las actuales coordenadas no disponemos de los datos suficientes para emitir juicio académico alguno al respecto.

La imagen de santo Tomás, en lugar de portar su signo elocuente tradicional: la escuadra, lanza, o la alabarda, abraza una cruz, atributo personal de san Felipe.⁹² Lo mismo le ocurre a san Matías, a quien le han cambiado el hacha, la alabarda o la lanza por una cruz de gajos.⁹³ Estas vicisitudes no implican necesariamente que la iconografía no hable del apóstol correspondiente, pero plantean interrogantes respecto a la no utilización de imágenes de referencia oportunas.

Se ha informado por parte de los estudiosos que la iconografía del coro es muy probable que se base en el *Flos Sanctorum* de Alonso de Villegas, libro recurridísimo en el periodo de años que tratamos. Sin embargo, no hemos logrado encontrar ninguna edición ilustrada. La mayor parte de los santos aparecen en las ediciones posteriores que realiza Ribadeneira, a excepción de san Juan de Sahagún, san Arcadio y compañeros mártires, san Atilano, san Amador, san Pedro de Arbues, san Lesmes, san Lamberto y san Marcelo. Probablemente el origen de la iconografía debamos buscarlo en la colección de grabados y estampas que José de Lara poseía en su taller, de la cual nos da noticias R. G. de Ceballos.⁹⁴

⁹¹ Cf. Réau, L., o.c., vol. 3, Ediciones del Serbal (Barcelona 1997), p. 139.

⁹² Id.; Cf. Carmona Muela, J., *Iconografía cristiana*, Istmo (Madrid 1998), p. 64.

⁹³ Cf. Réau, L., o.c., vol. 3, Ediciones del Serbal (Barcelona 1997), 139; Carmona Muela, J., o.c., p. 65.

⁹⁴ *Allí estaban una mesa larga de pino sostenida por dos burrillos y un banco de tijereta que utilizaba para trabajar en la escultura, además de todas las herramientas propias del oficio: un torno, una prensa, una escalera de mano, sierras, azuelas, garlopas, escuadras, cartabones, compases, juegos de formones, de gubias y de escofinas de diferentes tamaños. Seguían los modelos de barro: treinta y seis cabezas de diversas figuras, quince modelos de piernas y pies, dieciséis de manos y brazos, dos figuras enteras de María y de San Juan, siete modelos de yeso de medio relieve de diferentes historias, doce cuerpos de figuras de niños. En los cajones de una mesa de castaño estaban guardadas ciento setenta estampas de papel de distintas figuras y santos. Sobre una repisa descansaban unos cuantos libros que el escultor leería mientras descansaba del trabajo, alternando los piadosos con los de entretenimiento: uno de Patriarcas y Profetas, Destierro de Ignorancias, Aviso de Penitentes, Destreza de Armas y la primera y segunda parte del Quijote. Rodríguez G. de Ceballos, *El escultor José de Larra Do-**

Estilos de los relieves

De forma habitual, entre los estudiosos que se han ocupado del coro, se hace referencia a la existencia de una desemejanza notable de factura y tratamiento en las efigies, que incita a conducir la reflexión sobre la labor de varias manos,⁹⁵ expresión del quehacer de diversos artífices. Del mismo

mínguez, cuñado de los Churriguera, en Id., Estudios sobre arquitectura y arte en Salamanca y su provincia, Edifsa (Salamanca 2005), p. 364.

⁹⁵ Resulta muy curiosa la ascendencia de las diferentes opiniones, obsérvense a este respecto las siguientes prestando especial atención a las fechas de las respectivas publicaciones: Brasas Egido habla en los siguientes términos: *Obra de gran empeño fue la notable sillería de coro, en madera de nogal. Proyectada por Joaquín de Churriguera, a su muerte, en 1725, se hizo cargo de la obra su hermano Alberto. Los relieves de más calidad – los de los tableros de la sillería alta- fueron tallados por su cuñado José de Larra y Alejandro Carnicero, escultor éste nacido en Iscar (provincia de Valladolid)... La sillería inferior ofrece en los respaldares relieves de medio cuerpo, obra de Juan de Múgica y de inferior calidad. Simultáneamente se hizo el monumental y primoroso facistol, diseñado asimismo por Alberto Churriguera, y en el que destaca la escultura del rey David.* Brasas Egido, J.C., *Catedral de Salamanca*, en VV.AA., *Las Catedrales de Castilla y León*, Edilesa (León 1992), pp. 161,162. Martín González por su parte afirma que *está decorada con tableros esculpidos por Alejandro Carnicero, José de Lara y Francisco Martínez.* Martín González. J.J., *Escultura en VV.AA., Historia del Arte en Castilla y León: El Barroco, Ámbito (Valladolid 1994)*, p. 304. En su gran obra sobre la escultura barroca castellana, el mismo autor sostiene que colaboraron en la obra una notable cantidad de escultores y entalladores. *En 1726 estaba empeñado en la tarea Alejandro Carnicero, escultor nacido en Iscar (provincia de Valladolid). Trabajó en los tableros altos, ayudándole su discípulo Francisco Martínez... También está documentada la obra de Antonio Carrera, Antonio Ferrer y Juan Múgica... Es ésta una de las grandes sillerías barrocas españolas. Está compuesta por tableros con figuras de plano relieve. La sillería alta nos ofrece tablero con figuras de tamaño completo, separados por medio de estípites y adornados con cabezas de serafines. Sobre el guardapolvo hay un coronamiento, formado por balaustrada, con figuras de niños retozones, algunos tocando instrumentos musicales. La sillería inferior presenta en los respaldares relieves de media figura, de inferior calidad. Los mismos autores serán los responsables del monumental facistol, en el que destaca la escultura del rey David.* Martín González, J.J., *Escultura barroca castellana*, Ed. Fundación Lázaro Galdiano (Madrid 1971), pp. 54-55. El profesor Casaseca aclara: *Poco sabemos de sus autores pero hay que suponer que una obra de esta envergadura concitaría a una pléyade de artistas trabajando en la misma. En los tableros de la sillería alta se aprecian dos estilos bien distintos y definidos: uno emplea pliegues abultados y redondeados, figuras inmóviles y reposadas, generalmente vistas de frente; un segundo escultor se decanta por pliegues aristados, a veces paralelos, de profundo clarooscuro, “a cuchillo”, sus figuras presentan forzados contrapostos. Es admitida y conocida la intervención de Alejandro Carnicero, que talla las figuras de San Lucas y San Marcos, y José de Larra, a quien se deberá el Cristo, los Apóstoles y los santos Pascasio, Esteban, Lorenzo, Eutiquiano, Esteban y el tablero de San Juan de Sahagún, en tanto que las santas de la sillería baja y las de San Froilán y San Isidoro se adscriben a Juan de Múgica, pero habrá que pensar en una colaboración de taller mucho más amplia, pues conocemos la intervención de Francisco Martín, “el de Valladolid”.* Casaseca Casaseca, A., *Las catedrales de Salamanca*, Edilesa (León 2006), pp. 103-104.

Daniel Sánchez, por su parte, se expresa sobre el asunto en los siguientes términos: *Lara*

modo, se ha afirmado con objetividad la unidad estilística seguida en el desarrollo, lo cual ha conducido a compartir ciertos rasgos. Obsérvense las diferentes cabezas, agrupadas en conjuntos de tipos que se repiten, con pequeñas variaciones, conforme a los grupos de edad: adolescencia, juventud y madurez.⁹⁶ Los estereotipos anteriores se potencian con la elección de los modelos de vestimenta que configuran cada oficio, compartiéndolos quienes tuvieron a su cargo las mismas responsabilidades. Así los obispos, diáconos, soldados, apóstoles... lucen una concepción general compartida. Esto podría indicar la explicación que argulle Ceballos:

talló además a los santos Pascasio, Eutiquiano, Esteban, Lorenzo y Juan de Sahagún. El resto se reparte entre Carnicero, Francisco Martín y Juan de Móxica, quien además de tallar a San Isidoro y San Froilán, esculpió todos los bustos de santas mujeres, que titulan la sillería baja de este coro. Sánchez y Sánchez, D., *La Catedral Nueva de Salamanca*, (Salamanca 1993), p. 135.

Habría que esperar a los trabajos de Virginia Albarrán y al mio propio para encontrarnos con estudios verdaderamente detallados y académicos. Cf. Albarrán Martín, Virginia, "Proceso constructivo y artífices" en Sánchez Vaquero, José (Coord.), *El coro de la Catedral Nueva de Salamanca: Historia, Arte e Iconografía*, Publicaciones del Cabildo Catedral (Salamanca 2008), pp. 31-54; ID., "Descripción formal y análisis estilístico de la sillería del coro" en Sánchez Vaquero, José, o.c., pp. 55-74; ID., *El escultor Alejandro Carnivero entre Valladolid y la Corte (1693-1756)*, Diputación de Valladolid (Valladolid 2012); Casas Hernández, Mariano, *Un proyecto de los Churriguera: el tabernáculo y el coro de la Catedral Nueva de Salamanca*, Tesis de Grado de Salamanca, Universidad de Salamanca (Salamanca 2008).

⁹⁶ Que Lara proporcionara los dibujos y diera las trazas oportunas para la consecución del proyecto parece fuera de duda, debido a la comunión de características que destila el conjunto, evidente si prestamos atención a la serialización de los rostros y la repetición de los gestos, realizando pequeñas variaciones según el rango de la edad. Se pueden encontrar así tres modelos base y tres variantes en el segundo:

Juventud- Imberbe, cara redondeada y lozana. Cabellos abundantes rizados en parte. Siguen este patrón los santos Juan, Lorenzo, Vicente, Esteban, Pelayo, Justo y Pastor, Hermenegildo, Euticiano, Pascasio, Juan de Sahagún, Pablito y Acisclo.

Madurez -

Barba incipiente o corta, pómulos salientes, ojos almendrados, el cabello se trata en mechones. Adoptan el tipo los santos Probo, Zoilo, Dámaso, Frutos, Mateo, Tomás, Pedro, Marcos, Isidro, Arcadio, Fernando, Lamberto, Segundo, y Cristo.

No barbados, con la frente despejada, pómulos muy marcados, y mentón pronunciado. Es el caso de los santos Pedro de Arbúes y Toribio de Mogrovejo.

Rostro alargado, barba de una longitud semejante a la del rostro. Desarrollan el modelo los santos Fermín, Juan de Ortega, Matías, Amador, Vítores, Felipe, Simón, Santiago el Menor, Bartolomé, Andrés, Pablo, Isidoro, Judas Tadeo y Marcelo.

Vejez – Rostro enjuto, cuya característica más sobresaliente es la de lucir una barba de gran longitud, ordenada en mechones semejantes a manojos de serpientes que se entrelazan. Lo conforman los santos Braulio, Agustín, Leandro, Torcuato, Lesmes, Domingo, Eulogio, Ambrosio, Fulgencio y Jerónimo.

José de Larra dirigió la tarea de conjunto, proporcionando dibujos y bocetos y repasando lo realizado por sus ayudantes.⁹⁷

La hipótesis dada merece tenerla en consideración, puesto que supone en nuestra opinión todo un acierto en el intento de armonizar la unidad variada de las historias. Veamos a continuación la impresión más antigua de Gómez Moreno, cuyo trabajo bien puede arrojar luz en nuestras lides.

Ideóla (la sillería) el mismo D. Alberto en 1725; pero su escultura, que consiste en tableros con santos de relieve, no despreciables a los ojos de Ponz, estuvo a cargo de varios artistas. El principal fue D. José de Lara, de quien será lo más estimable, como el Cristo y apóstoles y los santos Pascasio, Eutiquiano, Esteban, Lorenzo y Juan de Sahagún, figuras incorrectas, pero expresivas, sencillas y variadísimas. Dos hizo D. Alejandro Carnicero, que son S. Lucas y S. Marcos (1726 a 1727), nimias, presuntuosas y amaneradas; otras, como las de S. Lesmes y S. Pelayo, se distinguen por su valentía; las de S. Isidoro y S. Froilán y las de la sillería baja se deben a cierto Juan Mogica (1728-1730), poco recomendable, y también esculpió tableros un Francisco Martín, en 1726.⁹⁸

El citado autor establece ya el nexo de unión entre las desemejanzas y sus posibles autorías. Seguramente tuvo acceso a documentación hoy desaparecida, cosa que explicaría la seguridad manifestada en la atribución a Juan de Moxica de las facturas de san Isidoro, san Froilán⁹⁹ y las

⁹⁷ Rodríguez G. de Ceballos, A., *El escultor José de Larra Domínguez, cuñado de los Churriguera*, en Id., *Estudios sobre arquitectura y arte en Salamanca y su provincia*, Edifsa (Salamanca, 2005), p. 374.

⁹⁸ Gómez Moreno, M., *Catálogo Monumental de España: Provincia de Salamanca*, vol. I, Caja Duero (Salamanca, 2003), p. 209.

⁹⁹ Resulta sorprendente que realizara tales atribuciones, puesto que en la sillería no aparece San Froilán, y la imagen de San Isidoro responde a un tipo que destila corrección y lenguaje elegante. Quizás se haya producido una confusión con los nombres por su cercanía lingüística y del que realmente hable sea de San Ildefonso, relieve que reúne como características propias tal rigidez y acartonamiento, que conduce hacia su extrañamiento del estilo común de la sillería. Desconocemos al que denomina como Froilán.

santas de la sillería baja. Hoy día carecemos de la base documental necesaria para poder precisar lo anterior, limitándonos a repetir lo que en su día expresó Gómez Moreno. Sin embargo, conviene observar que si bien se advierte una continuidad en los estilos de las imágenes de las santas, a excepción de santa Teresa y santa Catalina, existen también notables desemejanzas en las variaciones, siendo algunas más proporcionadas y de un acabado más cuidado, y otras con diversas desproporciones que intentan ocultar apoyándose en los atributos. Dichos deméritos se hacen muy evidentes en las disposiciones de los brazos, que obligan a manifestar la mano recta, ya sea mostrando la palma o el reverso. Si Juan de Móxica llevó a cabo dicho programa, debió de hacerlo con ayudantes que le prepararan el material, limpiando los paneles, o incluso, como se pone de relieve en algunas efigies, contó con una mayor colaboración a la que él pondría fin, repasando lo elaborado.

Hemos constatado en nuestro estudio las divergencias que señalan manos diferentes en la elaboración, algunas más claras, otras con menor precisión, pero que dan como resultado la elaboración desemejante de tipos, los cuales pasamos a comentar a continuación.

Tipo 1: José de Larra

El relieve es de poco bulto, asomando con un volumen templado desde el fondo, de donde parecen surgir.

Las imágenes siguen un canon estilizado, con posturas elegantes. El *contrapposto* es el recurso más utilizado en todas ellas, dejando ver claramente la anatomía de la pierna adelantada frente a la otra que recibe todo el peso del cuerpo. Lucen caderas anchas, prácticamente de la misma envergadura que el pecho, que dulcifican la virilidad del cuerpo masculino, y amaneran el conjunto.

Los encuadres son múltiples: frente, perfil y tres cuartos. Los rostros se elaboran con afán minucioso y preciso, dotándolos de potente expresividad. Las manos y los pies desnudos permiten el trabajo meticuloso y detallista, señalando con virtuosismo cada componente corporal, hasta el punto de presentar la fuerza contenida de los músculos en tensión, producida al sujetar los objetos que blanden como atributos elocuentes. Las posturas de los que parecen estar más reposados son inestabilizadas mediante una flexión de diversos grados, según el caso, a la altura de la cintura, que los transforma en imágenes de gran impacto.

En cuanto a la calidad de las texturas de los vestidos, el rasgo característico del tipo que nos ocupa es la suavidad vaporosa de las telas, la finura de la talla que parece deleitarse con la antigua tradición de los paños mojados. Los mantos aparentan perderse en los fondos con un delicado perfilado, trayendo a la memoria el *sfumato* leonardesco, agitados suavemente, sin violencia, por el viento. El recurso permite dotar a la imagen de un protagonismo individualizado, potenciando la figura en sí, atrayendo al que lo contempla en la dulce suavidad del ámbito en el que se enseñoorea el relieve.

El prototipo de factura esmerada lo constituye el relieve de Cristo Salvador,¹⁰⁰ que en alarde de sencillez falaz, por la complejidad real y fáctica de la escena, ocupa el espacio a él reservado en el estalo episcopal. En ligero *contrapposto* y graciosa postura, aparece radiante entre nubes. Ob-

¹⁰⁰ En opinión de Martín González, este relieve, junto con el de san Juan Evangelista es el mejor esculpido de la sillería. Cf. Martín González, *Escultura...o.c.*, p. 55.



Relieve de Cristo Salvador. Detalle.



Relieve de Cristo Salvador. Detalle.



Relieve de La Última Cena. Detalle.

sérvese el escrupuloso trabajo de las ráfagas que orlan su cabeza, trabajadas en realce y dejando partes completamente al aire, casi exentas. En medio de semejante sol, sobresale el rostro de Cristo, con el característico arco superciliar y pómulos salientes tan del gusto de José de Lara. El cabello y la barba están tratados a mechones, que recorren distintas direcciones permitiendo crear un efecto de ordenado despeinado, siguiendo la dirección marcada por el soplo que comunica movimiento a la composición. Sus vestiduras, ajustadas al cuerpo, dejan entrever el físico de una forma esquemática, trazando caprichosas dobleces que acompañan la posición radiante de quien es presentado ejerciendo una teofanía. Los pliegues suaves, sin aristas, se derraman con una abundancia austera en derredor, abriéndose a la altura de los tobillos, mostrando las extremidades inferiores sin rastro alguno de las heridas de la cruz. Lo mismo ocurre en las manos, tanto con la que sujeta el orbe, sobre el que extiende toda la envergadura de la palma, como con la que alza en gesto bendicente. El cuadro se completa con pequeños querubes en dos grupos de tres, uno a los pies, y otro en el extremo opuesto. En la misma línea se debe situar la Última Cena, que goza de un fino acabado, en el que se ha procurado introducir una rica variedad de actitudes y gestos en el apostolado, encuadrando la figura principal de Cristo mediante el recurso de la puerta, enmarcándole cual hornacina. El tratamiento es muy dibujístico, siguiendo la costumbre de Lara, evitando los contrastes violentos de las luces, tendiendo hacia el bajorrelieve.

A este modo de hacer se deben añadir los apóstoles Pedro, Pablo, Andrés y Juan, si bien se hacen patentes algunas diferencias, como el trato más sumario y sencillo, sin las complicaciones de los vestidos de los tableros anteriores. Aquí se encuentran Santiago el Menor, Bartolomé, Simón, Mateo y Felipe. Las analogías con respecto al respaldo de la silla del penitenciario,¹⁰¹ obra documentada y segura de Lara, se hacen obvias.

El bulto se hace con más acusado y la concepción casi pictórica de las telas del fondo se va perdiendo. Desaparece totalmente, a la par que crece el volumen y se plantean pliegues más redondeados, ordenados en paralelas en el grupo de Judas Tadeo, Tomás y Santiago el Mayor. Todo ello indica que el esmero y la labor paciente del maestro se invirtió con más prodigalidad en el caso del estalo episcopal y de sus compañeros, seguramente porque fueron los primeros que debía elaborar como modelo del resto de la obra.¹⁰² La enorme labor y la presión del tiempo, unidos a las intervenciones del cabildo, debieron condicionar la talla en Lara, quien se había labrado una fama empañada por el ocio y la pereza, para ir paulatinamente invirtiendo menos tiempo en la ejecución de cada ejemplar, solucionándolo con corrección, pero sin la genialidad de los primeros.¹⁰³

¹⁰¹ El confesionario del penitenciario se realiza en 1734, siguiendo el mismo estilo que la sillería del coro alto. Junto a él se hacen también dos más prosiguiendo la estética de la sillería del coro bajo. La obra se comienza a ensamblar a partir del 8 de noviembre de 1733.

¹⁰² Cf. Cabildo ordinario del 19 de julio de 1726, ACSA AC 51, pp. 121v.-123.

¹⁰³ Virginia Albarrán con una excesiva asertividad, a nuestro juicio, dice al respecto: *Partiendo de la noticia de que José de Larra ejecutó el tablero central de El Salvador, se puede determinar, mediante el correspondiente análisis estilístico, cuáles fueron trabajados por dicho artista. Se trata de una imagen de gran belleza, de canon muy estilizado, de composición elegante y de modelado algo plano, características que comparten las efigies de San Pablo, San Felipe, San Pedro, San Andrés, San Juan Evangelista y San Tadeo, únicas que pueden asignarse al escultor. A su vez, sólo las tallas enumeradas presentan el mismo tipo de base, esto es, de fragmento de suelo a manera de peana en que apoya cada santo, siendo así que las realizadas por Larra simulan rocas más bien planas en que se dispone algún motivo vegetal o floral, que, sin embargo, y a excepción de la ejecutada por Carnicero, no aparecen en ningún otro tablero del conjunto coral.* Albarrán Martín, V., en *Descripción formal y análisis estilístico de la Sillería de Coro*, en Sánchez Vaquero, J., o.c., p. 65. En cuanto a la planitud a la que se refiere de las superficies en las que apoyan las imágenes, podrían formar parte del conjunto también las de los santos Simón, Mateo, Bartolomé, Tomás, y Santiago el Mayor. Del mismo modo, las aristas y cortes bruscos de las rocas de san Pedro, san Judas Tadeo y san Pablo, tienen más que ver con las de otras imágenes, que con las de los santos Andrés, Juan y Felipe, a pesar de contener todas ellas representaciones vegetales muy esquematizadas. Todo ello nos conduce a desestimar el argumento esgrimido por la autora como razón válida en la que fundamentar el juicio de la atribución.



San Pedro.



San Pablo.



San Andrés.



San Juan.



Santiago el menor.



San Bartolomé.



San Simón.



San Mateo.



San Felipe.



San Judas Tadeo.



Santo Tomás.



Santiago el mayor.



San Lucas.

Tipo 2: Alejandro Carnicero

La multiplicación de los detalles, unida a la prolijidad de los pliegues, la posición más inestable, la ductilidad del efecto de las luces producido por la textura dada a las telas a través de las ramificaciones de las dobleces; una concepción mucho más detallista, fijando mayor número de pormenores del natural; el magistral trabajo sobre el cuerpo, con una representación de la anatomía pasmosa -constituyendo magníficos ejemplares, con entidad suficiente por sí solas- las extremidades que quedan a la vista, cada cual ejerciendo su propio oficio; confieren una identidad propia, única y bien diferenciada del resto de los relieves.

La imagen señera es la correspondiente a San Lucas. De labor única, emerge delicadamente del fondo, con un relieve muy pronunciado. El evangelista se dispone en *contrapposto*, ligeramente inclinado hacia su derecha, obligado por la posición que mantiene con la pierna izquierda apoyada en alto, sirviéndole de superficie en la cual apoya el libro en el que escribe. La concentración en la escritura puede verse reflejada en el rostro, como ausente, con la mirada perdida, ensimismado en los más profundos pensamientos.

Las piezas del atuendo que viste se encuentran enriquecidas y animadas por abundantes ondulaciones, más profundas, para formar pliegues muy contrastados por la luces. La imagen destila movimiento por los cuatro costados, luciendo una plástica muy pictórica. La contraposición de las curvas de las dobleces permite que entre ellas se contrarreste la excesiva tendencia de las diagonales, armonizando el conjunto con paralelas y líneas convergentes en diferente ángulo de inclinación. El resultado transmite gran variedad y animación, que contrasta con la acción reposada del amanuense. El dinamismo de los ropajes bien puede usarse como recurso para exteriorizar la agitada y rica vida interna del evangelista.

El cabello y la barba se ordenan en mechones, colocados de manera regular en abultada disposición, formando un peinado agradablemente ondulado. La barba se organiza de manera simétrica a partir del mentón. Los toques del buril sobre el ceño, a punto de fruncir, potencian el gesto de concentración. Aún recuerda a los modelos de Lara en el desarrollo de

los pómulos, y en la notable diferencia entre estos y los carrillos, pero a diferencia del maestro, Carnicero no marca fuertemente el arco superciliar.

La mano izquierda sujeta el libro y el tintero. La derecha, apoyada sobre la hoja, sostiene la pluma con la que va a comenzar a escribir. La calidad de la obra sobresale en los complicados ejercicios de las tensiones anatómicas, fruto de las diversas actividades. Los calados de la mano que sostiene el tintero, la tirantez de las falanges que ejercen presión, el consiguiente traslucimiento de los conductos sanguíneos, concretan detalles sobresalientes. Lo mismo se puede decir de la diestra, sorprendente por su estudio del natural.

Los pies, perfectamente acabados, no se limitan a ser meros apoyos de la imagen, sino que una vez más, tal y como hicieron las manos, enseñan la actividad que con ellos se realiza, trasluciendo a través del procedimiento llevado a cabo, las tensiones musculares de cada componente. Llama especialmente la atención las venas que riegan el empeine.

El evangelista se encuentra acompañado de su animal simbólico. El buey, tumbado tras las piernas en tres cuartos, levanta la cabeza de frente, llenando el espacio inferior a él reservado. Como el resto, su tratamiento es detallado, prestando especial cuidado a los grupos anatómicos.

En cuanto a la vegetación que salpica el terreno sobre el que se elevan las figuras, también recibe un trato especial. Reflejan un sorprendente estudio del natural, en el que se pudiese, incluso, individuar las especies, tanto en la planta de malva como en la mata de acanto. Ciertamente en otros relieves aparece flora que intenta aliviar la monotonía de los cortes, o disimular las bruscas transiciones de los planos, pero todas ellas son interpretaciones consensuadas, que no pretenden presentar ejemplar determinado alguno, sino la idea de la vegetación de un modo sumario.

El relieve de san Lucas es, desde todos los puntos, un extraordinario ejemplar, muestra del trabajo magnífico de Alejandro Carnicero, y único en el contexto de la sillería.¹⁰⁴

¹⁰⁴ Según Gómez Moreno, habría que atribuirle (a Carnicero) el dedicado a San Marcos, idea que comparte Rodríguez G. de Ceballos, sin embargo, el estilo de éste es muy diferente. Comparando atentamente ambos tableros, se aprecia mayor dinamismo en el correspondiente a San Lucas, con plegados más numerosos y ondulantes y, a su vez, más profundos, frente al tipo más facetado del San Marcos, que he relacionado con



San Lucas. Detalle.



San Marcos.

A la misma tipología pertenece el correspondiente a San Marcos, pero con algunas salvedades. El esquema general de cuerpo, la postura, el relieve medio y los límites en *sfumato* del fondo, siguen muy de cerca la factura de Lara. El santo se halla de frente, en un forzado *contrapposto* que acentúa el quiebro de la parte superior del cuerpo, marcando poderosamente las caderas, que se han reforzado con los pliegues del manto que la rodean. Los paños más pegados al cuerpo recuerdan la manera de hacer de los relieves del testero, pero su factura difiere grandemente de ellos. La abundancia de los pliegues, la prolijidad de los mismos, la multiplicación de líneas y el equilibrio del conjunto por la mezcla de las variadas direcciones de las dobleces, responden a la manera de hacer vista en san Lucas.

De igual manera, llama la atención el rostro, si bien en esta ocasión el cabello es más escaso, igualmente ordenado en pequeños mechones abultados que ondulan el contorno, y la barba sigue los dictados de la vista pero con un trabajo menos detallado y minucioso.

Mención aparte merecen las manos y los pies, cuya pormenorizada anatomía no hay sino que ponderar. La exquisita descripción de las extremidades, con las mismas calidades que las lucanas, hablan un lenguaje no solo de apariencia, sino también de fuerza corporal, de control preciso de la acción que el evangelista desempeña. Conduzcamos la atención hacia la siniestra, ocupada en sostener el libro abierto. Las falanges se abren dejando huecos entre sí, abarcando la mayor superficie posible de las pastas, permitiendo una elaboración precisa, correspondida con la tirantez de los músculos, la tersura de las zonas sobre el hueso y el recorrido de las venas. La palma de la diestra sirve de base a la pluma, sujeta por el pulgar y el

Martínez de la Fuente. Por otra parte, el San Lucas es el único santo de todo el conjunto superior que presenta la pupila marcada, además de una mayor expresividad del rostro. También, la base rocosa en que descansa es distinta a las demás de la sillería, lo que no sucede en otros grupos de imágenes, donde la peana es similar entre ellas. El San Lucas es, de este modo, el único santo del nivel superior atribuible a Carnicero. Siguiendo a García y Bellido, no se haría ajuste con el artista hasta que no finalizase el tablero mencionado, dándose tal vez el caso de que una vez acabado, el escultor solicitase una cantidad demasiado alta por él, motivo por el cual se decidiese prescindir de sus servicios tras abonarle el que había ejecutado. Podía tener alguno más apalabrado que no llegaría a empezar, lo que justificaría la referencia a varios tableros de su mano. Albarrán Martín, V., en Descripción formal y análisis estilístico de la Sillería de Coro, en Sánchez Vaquero, J., o.c., p. 71.; Id., El escultor Alejandro Carnicero... o.c., pp. 208-209.

índice, difuminándose gradualmente en el fondo. Es de una factura correctísima, pero menos espectacular que el dorso comentado, pues la tersura de esta zona del cuerpo no permite la representación de los detalles que la otra contiene.

Bajo la túnica asoman tímidamente los pies, si bien el izquierdo es el que queda a la vista, descollando del otro únicamente dos dedos. En el descubierto se advierten, una vez más, las características del relieve de referencia.

El símbolo del evangelista aparece en la zona inferior, tumbado a los pies, conforme a la iconografía tradicional. El trabajo sobre la fiera parece haber sufrido un ritmo más rápido, implicando menos minuciosidad, lo cual no quiere decir que la calidad disminuya, más bien al contrario, porque con un estilo más ligero consigue insuflar la fiereza propia de la especie, a la par que siendo fiel al natural, consigue mediante dicha argucia colocarlo en un plano secundario con respecto a Marcos.

Marcos habla un lenguaje que es acorde con el maestro Lara, si bien parece que la ejecución última, en virtud de las características formales, puede atribuirse a Carnicero.

Tipo 3: Antonio Jacinto Carrera y José de Larra

En estos ejemplares el bulto va acrecentándose y tomando mayor entidad. La talla es ejecutada como si más de dos tercios de la imagen estuvieran exentos. Los pliegues se van redondeando suavemente, organizándose en composiciones de plegados sencillos, con dobleces anchas y suaves caídas. Las vestiduras se mueven al compás del movimiento de la imagen. La factura es de una calidad espléndida y remite a los tipos de Lara, recordando algunos detalles de su hacer. Los rostros muestran diversidad dentro de las convenciones de la edad y solamente en algún caso parece existir voluntad de retrato. Al apartado que nos ocupa pertenecen los santos Segundo, Isidro, Isidoro, Toribio, Juan de Sahagún, Lamberto, Fernando, Atilano y Arcadio.

Comencemos por la imagen de san Isidro. El santo no innova en cuanto a la posición que mantiene, con un suave *contrapposto*, acentuado por la inclinación de la caña. Viste túnica corta, ceñida por cinturón, gola



San Isidro.



San Segundo.



San Isidoro.



Santo Toribio de Mogrovejo.



San Juan de Sahagún.

y calzas. Porta botas de media pierna, una reja de arado del que surge una corriente de agua y una aguijada que utiliza también como apoyo. La base está adornada con dos grupos de espigas de trigo. La iconografía¹⁰⁵ habla pormenorizadamente de la vida de Isidro. Es un caso único en el docto coro salmantino, no dándose ningún otro ejemplo de santo campesino no eclesiástico ni mártir, tan alejado de la vida intelectual. Las dobleces de las vestiduras se disponen en agrupaciones paralelas en su mayoría, dando lugar a la formación de diversos tipos de superficies no agresivas, que muestran la ductilidad de las telas, sin provocar excesivos contrastes ni movimiento. En cuanto a la anatomía descubierta, de gran corrección, no hace alarde alguno al uso del segundo tipo, lo cual no quiere decir que no muestre cuidado en la formación de las peculiaridades corporales, como la animación de la palma a través de grandes toques de buril, pero ya de una manera más sencilla, más general y menos minuciosa. Véase el excelente trabajo de los meandros alechugados de la gola. El rostro obedece a las convenciones propias de la edad adulta, si bien se ha buscado la apostura a través del orden de los mechones del cabello. Por su parte, la barba no es simétrica, y se organiza en base a pequeñas configuraciones alargadas, conforme a una disposición triangular. Compartiendo prácticamente las mismas características se hallan los santos Arcadio y Lamberto - este último en arriesgada postura de baile con las piernas cruzadas y la túnica movida por la brisa mientras sostiene su cabeza entre las manos-.

Un ejemplo en el que brillan más las calidades de los pliegues, dentro de una sencillez extrema, es el de san Juan de Sahagún. El santo, apoyándose sobre unas gradas, mantiene una postura centrada y estable, en posición frontal. El recurso a los escalones permite otorgarle cierta movilidad, viéndole iniciando un movimiento que bien dice de su piedad. Las manos al pecho, en gesto afectado, y la cara de un hombre en plena juventud, cubierta con el bonete, completan la composición en una visión idealizada del santo. Santo Toribio también disfruta de una composición con bastantes puntos en común, si bien en esta ocasión el eclesiástico está arrodillado, en arrobamiento casi místico, alzando los ojos al cielo, mientras mantiene un libro abierto, en el que ha registrado algunas páginas

¹⁰⁵ Réau, L., *o.c.*, vol.2, pp. 130-132.

con los propios dedos. Sobre este particular deseamos llamar la atención, dado que se trata de un detalle que permite mostrar la calidad excelente de la talla en la sencillez más escueta.

Las facturas de san Segundo, san Isidoro, san Atilano y san Fernando plantean algunos problemas. Parecen compartir los puntos en común del grupo, pero cada una muestra un modo de hacer propio, que permiten individualizarlas en diferentes autorías. Las tallas más cercanas entre sí son las de Segundo e Isidoro, existiendo en el último un mayor abigarramiento, mientras que el primero goza de mayor libertad, véanse especialmente los cuellos. En cuanto a san Atilano, la cercanía con la diócesis zamorana bien puede ser la razón que explique la iconografía empleada, de sobra conocida en las tierras vecinas.¹⁰⁶ Sorprende el trabajo empleado en el remate del roquete, que le otorga un valor individual frente a los del resto de obispos, pero que a la vez le resta ductilidad y movimiento -en el fondo vida- tornándolo excesivamente rígido pese a los intentos de los pliegues que lo recorren. La hechura del rostro y de las manos es lo más notable de la imagen.

El relieve de san Fernando, de bulto medio y suave modelado, se halla dispuesto en una postura de baile muy forzada, denotando cierta impericia por parte del autor en la resolución de las extremidades inferiores. La superficie de la armadura, con su rigidez propia, coadyuva a facilitar la tarea de la talla, que escaparía de las complicaciones vistas en otros ejemplos. Con el fin de disminuir el efecto de la simplificación el autor se esmera en los detalles de la gorguera, corona, penacho de plumas y collar con el vellocino de oro. En este caso conviene resaltar la consecución del musulmán visto desde la parte superior del turbante a través de la insinuación de las formas con trazos rápidos, simples y sugestivos.

Larra se encuentra en gran medida en las imágenes comentadas, aunque su factura no responde completa y totalmente a su mano, cosa más segura en los cuatro últimos casos, advirtiéndose aún una fuerte dependencia de la forma de hacer del maestro. Se puede plantear la posibilidad del hacer de Antonio Jazinto Carrera, autor del relieve del estalo del

¹⁰⁶ Fue el primer obispo de la diócesis de Zamora. Su iconografía puede observarse también en una de las arquivoltas del pórtico occidental realizadas en el siglo XVI.



San Lamberto.



San Fernando.



San Atilano.



San Arcadio.



San Acisclo.

hebdomadario, enriqueciéndose posteriormente con los retoques del maestro.

Tipo 4: Intervención no completa de Larra

El tipo que aquí presentamos puede corresponderse enteramente con el anterior, si bien la diferencia radica en la creciente pormenorización de los detalles, y en concreto de las cualidades dúctiles de las vestiduras, a lo que hay que añadir un proceso hacia la potenciación de las aristas. El grupo que se abre aquí es amplio, formado por los santos Acisclo, Zoilo, Vítores, Pascasio, Amador, Pedro de Arbúes, Dámaso, Fermín, Frutos, Marcelo, Euticiano, Juan de Ortega, Pablito, Probo y Matías.

Llama la atención la excelente calidad de los relieves y la diversidad de posturas adoptadas, en algunos casos muy forzadas, pero magníficamente resueltas.

Pascasio, Probo, Pablito y Acisclo son el ejemplo más elocuente al respecto. Recuperan ese fondo *quasi* pictórico contemplado en el apostolado, que recordaba al *sfumato* leonardesco, posibilitando una transición mucho más fluída con el fondo y permitiendo el modelado total perfecto. Los cuatro se han tratado especialmente con posiciones de considerable complejidad, sobresaliendo el caso de san Acisclo. El mártir se presenta de espaldas, efectuando un giro helicoidal sobre sí mismo. La línea de giro comienza en el pie derecho, continúa en el izquierdo, realiza una curva más brusca a la altura de la cadera, completada por la zona superior del cuerpo, hasta desarrollar tres cuartos del círculo con la posición de la cabeza, que realiza un cambio de dirección siguiendo la retorcedura. Prácticamente lleva a cabo la misma torsión que una columna salomónica trasladándola a la figura humana. El vuelo del manto que lo cubre, con la multiplicación de las ondulaciones, sigue el movimiento de torsión ligeramente retrasado tras el cuerpo. El impacto debido a la resistencia del aire es visible en la túnica adherida a la espalda, marcando los correspondientes grupos musculares a través del tejido. Las manos se elevan paralelas, sujetando con una el signo de la cruz y una palma levemente tallada. El material de las botas permite al escultor tratar las extremidades inferiores como si se hallaren descubiertas, trasluciendo a su través las espe-

cificidades anatómicas de los pies. El resto de la anatomía obedece a los convencionalismos de los tipos juveniles.

San Pascasio se inclina de perfil hacia la palma que sujeta con las manos, de la que cuelgan flores que se derraman por el brazo izquierdo del mártir. Ligeramente agachado, a punto de iniciar una genuflexión, menos espectacular que la posición del anterior, no carece de movimiento. De gran sencillez y corrección general, el único alarde de pericia se halla en la guirnalda floral.

El modelo que presenta San Probo rememora a los tipos hercúleos. Su potencia física se ve realzada por la delicada postura de fuerza, en la que parece hubiera de sujetar un gran peso que se le viniera encima por el flanco izquierdo. El bulto del relieve vuelve a ser de mayor volumen. El santo extiende una pierna en ángulo agudo, ejerciendo presión, a la par que mantiene la otra flexionada, pareciendo apoyarse en ella. Eleva el brazo derecho por encima de la propia cabeza, sujetando una frondosa rama de palma. El efecto de la gravedad ha precipitado parte de la manga, dejando su brazo al descubierto. Del otro nada se sabe, excepto cuatro dedos de la mano que sostienen el comienzo de la palma. El cuerpo musculado se deja ver traslucido por la tela que se adhiere al pecho, realzando el talle con un cinturón, a partir del cual la túnica forma varios frunces siguiendo el contorno del vientre y las piernas. La capa, comulgando con la técnica citada más arriba, se funde en el fondo. El rostro, una vez más, reproduce los prototipos del grupo de edad al que pertenece.

La postura de danza de san Pablito aún elementos de los dos predecesores inmediatos. La inestabilidad de la posición lo lleva a arquearse en forma de "ce" invertida, potenciando el efecto la rigidez de la pierna izquierda y la elevación del respectivo brazo. Destila una enorme sencillez en la factura, conduciendo al ojo a admirar el efecto conseguido en el torso con líneas extensas, leves, ligeras, sutiles y una superficie firme. Las plumas del penacho y la corona de flores reciben un tratamiento más minucioso, contrastante en principio, pero que a la vez no desdice del conjunto.

San Euticiano, san Zoilo y san Marcelo denotan una mayor preocupación por el volumen. El primero y el último en *contrapposto*, el segundo en una antinatural posición de tres cuartos comienza un movimiento de inclinación a la vez que alza la cabeza. San Frutos, san Fer-



San Probo.



San Euticiano. Detalle.



San Euticiano.



San Pascasio.



San Pablito.



San Zoilo.



San Marcelo.



San Pedro de Arbués.



San Dámaso.

mín, san Pedro de Arbués y san Dámaso gozan de un relieve más bajo. Los cuatro son concebidos de perfil, con las piernas flexionadas, y una especial cuidado por el ropaje. El santo pontífice repite, a la inversa, el movimiento helicoidal del que hemos hablado en la imagen de san Acisclo, y multiplica el interés por la indumentaria.

Los relieves de san Matías, san Juan de Ortega, san Vítores y san Amador participan de los mismos tipos, simplificando el atuendo, excepto en el caso de san Matías que parece recrearse, con mesura, en los vuelos del manto y la túnica. Comentario aparte merece san Vítores, único santo representado en un momento de su martirio, con las manos clavadas en la cruz. El cuerpo parece dejarse vencer por el propio peso, no sirviendo para nada el apoyo que le ofrece la superficie sobre la que se disponen los pies. San Amador, por su parte, siguiendo el esquema compositivo de san Juan de Sahagún, sube una grada con los ornamentos sacerdotales, mientras señala el libro del evangelio, enfrascado en la función docente del ministerio ordenado.



San Fermín.



San Frutos.

El desarrollo de los temas, y la magnífica hechura hacen pensar en una intervención directa de José de Lara en la mayor parte de las obras, algunas, como el espectacular san Acisclo probablemente en gran medida fruto legítimo de su propia destreza. La ayuda de los demás profesionales se hace del mismo modo patente, pero sobre ella se impone el hacer de Lara.¹⁰⁷

¹⁰⁷ *Ya se ha comentado la intervención en la sillería de Juan de Múgica y de Antonio Carrera, por lo que dichos relieves (los santos Amador, Arcadio, Eutiquiano, Fernando, Juan de Ortega, Matías, Vítores, Atilano, Juan de Sahagún, Pascasio y Toribio de Mogrovejo) deberían adscribirse a uno de estos artistas. Dado que Carrera está documentado como el artífice del tablero de San Juan de Sahagún del nivel inferior, y éste no se asemeja a la talla del mismo santo presente en la parte superior, se puede suponer que este último conjunto sea obra de Juan de Múgica, encargándose Carrera de aquellas de inferior resultado.* Albarrán Martín, V., *o.c.*, pp. 67-68. Creemos que la calidad de Antonio Carrera no es inferior a la de Juan de Múgica, sino al revés. Carrera cobra un total de 7206 reales, mientras que Múgica sólo 3024 reales. No existen indicios para poner en tela de juicio los datos ofrecidos por Gómez Moreno, quien afirma la autoría de Múgica para el coro bajo sin plantearse duda alguna. Bien pudiera haber consultado algún documento que no ha llegado hasta nosotros. Los rasgos estilísticos del relieve del estalo del capitulario tienen mayor afinidad con sus homólogos del coro superior, que con las santas de la sillería baja. Por todo ello, consideramos más oportuno atribuir mayor calidad a la obra salida de las manos de Antonio Carrera que a la correspondiente de Juan de Múgica.



San Vitores.



San Amador.



San Juan de Ortega.



San Matías.



San Pelayo.

Tipo 5: Francisco Martínez de la Fuente

Llegamos a la última categoría de nuestra clasificación, de la mano de los santos Justo y Pastor, Pelayo y Hermenegildo. Ellos suponen la bisagra que unen el grupo anterior con el que ahora nos ocupa. Las aristas van haciéndose cada vez más notables, tomando mayor relieve, marcando su presencia especialmente en los pliegues. El resultado es un contraste violento entre las luces y las sombras que dota de una plasticidad impactante a la figura. Como paradigma de lo anteriormente expuesto se nos ofrece la imagen de san Pelayo.

El terreno agreste que le sirve de peana parece continuarse a través de su túnica, cuyos pliegues además de abundantes son irregulares, amplios y un tanto rígidos, arremolinándose en su derredor. Los trazos de las herramientas se pueden observar en esos cortes bruscos. El carácter infantil se patentiza en el tratamiento ambiguo del rostro, pleno de pura convencionalidad.¹⁰⁸ En el mismo lugar convergen los elementos del relieve de los santos Justo y Pastor. En este caso, el juego de luces en el amontonamiento de las dobleces que se acumulan a los pies conduce sobre sí la atención, en contraste con la mayor sencillez del resto del conjunto y la tosquedad de las buriladas que se desarrollan en las túnicas a la altura de los muslos. Los rostros se mantienen en la línea de los prototipos consabidos.

San Hermegildo constituye por sí solo un modelo magnífico. El paso de baile que graciosamente ejecuta, le otorga un movimiento apaciguado en parte por la caída del manto. En aquel lugar se pueden apreciar los ataques del instrumento del tallista, formando superficies contrastantes entre sí por medio de acentuados y agudos cantos. El vuelo de los cuecos de la falda, retorciéndose en diferentes direcciones, y el magnífico trabajo de las rodillas, piernas y brazo descubierto descuellan de manera magnífica sobre el conjunto, dejando los convencionalismos para la configuración del rostro y las sandalias de los pies. Su acabado resulta verdaderamente armonioso, perfectamente proporcionado, excelentemente

¹⁰⁸ Cf. Réau, L., *o.c.*, vol.3, p. 81.



Santos Justo y Pastor.



San Hermenegildo.



San Lorenzo.



San Vicente.

solucionado que poco o nada tiene que ver con aquellos más torpes de san Fernando y san Marcelo.

Los diáconos Lorenzo, Vicente y Esteban comparten el mismo acabado, pudiéndose decir que los tres son en realidad variaciones de uno. Todos repiten el mismo tipo de vestiduras, conforme al ministerio desempeñado, y cada uno porta el propio símbolo. Los pliegues se ordenan en grupos, en su mayoría paralelos, siendo el alzado de la parte inferior de la dalmática el único elemento que introduce dinamismo. Difieren en la dirección de la mirada, san Esteban se corresponde como espejo de san Vicente, repitiendo san Esteban a éste último con una pequeña muda. Las manos son todas desproporcionadas y mal solucionadas. Pasan desapercibidas en la visión de conjunto, pero no superan el examen detenido y cercano. Probablemente la participación del taller en los tres sea muy elevada.

En último lugar los santos, Jerónimo, Agustín, Fulgencio, Ambrosio, Eulogio, Domingo de la Calzada, Braulio, Torcuato, Lesmes, Leandro y Gregorio forman un conjunto sobresaliente en calidad y factura. El úl-



San Esteban.



San Agustín.



San Fulgencio.

timo recuerda la santa Teresa del coro bajo, compartiendo con ella el momento de inspiración escogido y la idea general de composición. Las calidades de los vestidos se hacen mucho más evidentes ante la multiplicación de los planos que van reflejando la luz, matizando las zonas conforme a la inclinación de la burilada. Grandes pliegues ocultan otros más menudos. El efecto conseguido resulta espectacular. Las manos recuperan un trabajo minucioso, con gran detalle y realismo, plasmando los pormenores de las venas, huesos y tendones. El rostro acusa edad avanzada, surcado de las arrugas propias de los años venerables. La ausencia de la barba es uno de los rasgos distintivos del primado petrino frente a los patriarcados orientales. El gesto de comenzar la escritura, la afilada pluma y la superficie irregular de las páginas del libro forman parte de la diagonal que comienza en la irrupción de la paloma, culmina en los dedos de la mano izquierda y acapara el interés.

San Lesmes se retuerce sobre sí en brusco giro para volverse al espectador e indicarle con el índice el atributo que porta en la otra mano y que comparte con Santa Catalina. Santo Domingo de la Calzada se arquea



San Jerónimo.

en forma de "ce", sujetando un báculo con ambas manos. Los vestidos caen profusos a los pies de ambos, levantándose con prodigalidad en remolinos. Menos dinamismo permiten las posturas del resto. San Eulogio acentúa el *contrapposto* adelantando notablemente la rodilla derecha. Por su parte, san Torcuato parece avanzar caminando. San Leandro se mantiene de pie en postura dialéctica, con el índice señalando al cielo. Las manos de todos son dignas de encomio; magníficos ejemplares que honran a su autor.

El acabado de los vestidos se complica con la proliferación de los pliegues, más finos y próximos, que unido a los cortes aristados, multiplican las superficies y logran la más alta calidad dúctil de los tejidos. San Braulio, san Jerónimo, san Agustín, san Fulgencio y san Ambrosio constituyen los ejemplares señeros a este respecto. La complicación de las líneas trazadas por sus hábitos respectivos consiguen potenciar el peso específico de las prendas, otorgándolas mayor protagonismo y entidad, a la par que las enriquecen con luces y las matizan con fuertes contrastes producidos por los pliegues menudos. Dichas características, en última instancia, confieren mayor entidad y presencia a las figuras que las ostentan. Los rostros lucen largas barbas, endeudadas con lo miguelangelesco, pródigas en mechones que culebrean dibujando formas simétricas. Las manos son obras magistrales en todos los modelos. Destaca, entre los atributos, el de la imagen de san Jerónimo, una calavera¹⁰⁹ trabajada con verdadero primor y verosimilitud, en un alarde de pericia técnica.

Como se hace evidente, la mano que lleva a cabo este grupo de modelos no es la misma que ha realizado el resto. Posiblemente aquí haya que hablar de Francisco Martínez de la Fuente como posible artífice de las hechuras. Más aún, si ponemos las efigies tratadas en el presente punto, en relación con obras conservadas de su mano: los arcángeles de las pechinas de la cúpula y la piedad de Corrales del Vino.¹¹⁰ De todos modos, bien pueden haber sido retocados en detalles por Lara una vez acabados, pero su acción no es tan evidente ni tan prolija como en las anteriores.

¹⁰⁹ Réau, L., *o.c.*, vol. 4, pp. 142-152.

¹¹⁰ Cf. Albarrán Martín, V., *o.c.*, pp. 66-67.



San Ambrosio.



San Eulogio.



Santo Domingo de la Calzada.



San Braulio.



San Torcuato.



San Lesmes.



San Leandro.



San Gregorio.



Detalles de san Gregorio, arriba y de san Leandro, abajo.





San Ildefonso.

Tipo 6: Juan de Móxica

Resta la efigie de san Ildefonso, que habla un lenguaje único, de gran planitud, excesiva rigidez, poco afortunada para una obra como la que estudiamos, más aún después de haber visto la calidad de los relieves que la acompañan. El tratamiento de la casulla, excesivamente rígida, con atisbos de pequeños volúmenes en el pecho y en las rodillas, aplasta aún más la imagen sobre el fondo, le resta holgura y no logra crear ilusión de volumen. Parece vinculada a la serie de las santas del coro bajo, cuyo autor, siguiendo a Gómez Moreno, es Juan de Móxica.



Santa S1 del coro bajo. Detalle.



Los ángeles porteros: sile et psalle

Mención aparte merece el frente de la sillería que queda a la vista desde la zona del crucero, adornándose los flancos una vez más en lugar de las escenas complejas del proyecto, con relieves compuestos de rocalla y dos ángeles, uno por panda, que portan sendas cartelas en las que es posible leer: *Sile* (en el que se lleva un dedo hacia los labios), y *Psalle. Calla y Canta* respectivamente.¹¹¹

Ambos son llamadas de atención al que tenía obligación de elevar la plegaria de la Iglesia en aquel recinto, para que desde el umbral pudiera resistir a ocupar sus pensamientos, acción y voluntad en otras lides que no fuera la alabanza divina. A este respecto en numerosos cabildos a lo largo de los siglos se repite la constante llamada de atención de perseverar en ello, no permitiendo leer cartas ni otras lecturas ajenas al oficio, evitando conversaciones y corrillos, pidiendo la compostura y el silencio reverente conforme conviene a la acción sagrada.

Conviene traer a nuestro discurso, para encabezarlo cual exergo, unas palabras del Padre Lapuente que testimonian la necesidad de la preparación interior del sujeto que se dispone a cumplir con su obligación participando en el rezo de las horas canónicas en comunidad. Así, señala que no se puede acudir de cualquier modo o manera, sino que es precisa una disposición interna que faculte al beneficiado a aprovechar espiritualmente la oración, para lo que será necesaria una serie de condiciones externas e internas: (Dice el libro del Eclesiástico 18, 23:) "*Antes de la oración apareja tu alma y no quieras ser como hombre que tienta a Dios,*" esperando temerariamente, que sin aparejo podrás orar bien, o que orando como quiera, seras oydo.¹¹²

¹¹¹ Daniel Sánchez hace referencia a estos ángeles en los siguientes términos: *Esta múltiple expresividad de los ángeles del testero está separada por escudos de muy variada forma y se completa con dos relieves de ángeles que están entre las rejas, al iniciarse el coro, con una leyenda que advierte al canónigo, antes de entrar al coro, que allí debe cantar y no hablar con el compañero.* Sánchez y Sánchez, D., *La Catedral Nueva de Salamanca*, (Salamanca 1993), p. 135.

¹¹² De la Puente, Luis, *Quarto tomo de la perfeccion christiana en todos los estados, oficios y ministerios de la Gerarquía, y Republica Eclesiastica*, Carlos de Labayen (Pamplona 1616), p. 338. Véase el Capítulo X: *Del aparejo para rezar perfectamente el oficio divino, y del espíritu con que se han de dezir las oraciones secretas que preceden.* Id., pp. 338-357.

Como hemos señalado, en los dos frentes de la sillería que miran hacia el altar mayor, muy disimulados por la reja de Duperier, se encuentran esculpidos dos ángeles con sendas cartelas. En una puede leerse *psalle*, en la otra *sile*, elocuentemente adelantado por el gesto del portante que se lleva el dedo índice a los labios. La doble advertencia está dirigida a todos los que han de entrar en el recinto para el rezo de las horas litúrgicas, interpeándoles a adoptar la disposición personal adecuada para realizar lo mejor posible su función.

La doble leyenda tiene su origen en la catedral de Toledo, donde así se puede leer en su coro: *Psalle et sile*. La fuente de esta información es un curioso sermón impreso que en 1689 pronunció el obispo Martín de Ascargorta¹¹³ ante el cabildo de la Catedral de Salamanca con el mismo título de la leyenda toledana, por ello acompaña una nota marginal: *sic legitur in Choro S. Eccles. Toletan Hispan. Primat*. A él hemos de recurrir continuamente en estas páginas para clarificar el hondo sentido que para el sacerdote y la Iglesia supone la obligación del rezo en común de las horas canónicas, más aún tratándose de un prebendado capitular. El testimonio adquiere una gran importancia al constituir un ejemplo de primera mano, si bien anterior a la obra del coro de los Churriguera, momento en el que –recordemos- aún estaba en uso el coro quinientista de la catedral vieja trasladado a los pies de la obra nueva, parte que había sido consagrada en 1560.

De entrada, es relevante que se fije como lugar de procedencia de los imperativos ubicados a la entrada del coro la sede primada de Toledo, dado que patentiza, una vez más, la labor de modelo que ejerce sobre el resto de iglesias peninsulares, cuyos prelados la toman como ejemplo, incluso, a la hora de buscar elementos significativos y elocuentes para sus prédicas.

El trabajo que recae sobre los hombros del sacerdote en el altar y coro ha de llevarse a cabo con una disposición interna que le haga mere-

¹¹³ De Arcargorta, Martín, *Psalle et sile. Canto y silencio en los choros de las Santas Iglesias Catedrales y Colegiales*, s.l., s.f. El ejemplar ha perdido la primera página que ofrecía los datos del lugar de impresión y del año. Por el contenido podemos deducir que el obispo tiene como auditorio el cabildo de la Catedral de Salamanca. El año, creemos que se trata de 1689. De todos modos, podemos trazar un arco temporal comprendido entre 1689 y 1693, años en los que rige la sede salmantina. El discurso se reimprime en Gómez de Vega, Christoval, *Panegyrico historial de la vida y virtudes del Illmo. Señor Don Martín de Ascargorta, natural de la ciudad de Córdoba, Obispo que fue de Salamanca, y Arçobispo de Granada*, Imprenta de Gregorio Hermosilla (Madrid 1722), pp. 215ss.



cedor de los más altos frutos espirituales. No basta con un mero obrar, sino que a la rectitud de vida y estado de gracia han de acompañar la comprensión e interiorización de lo que dicen los labios,¹¹⁴ vinculado todo ello con el sentimiento más sincero, a fin de elevar el espíritu y tomar conciencia de que el ministro, en la oración, se encuentra ante la mismísima presencia de Dios. Para ello la precitada leyenda fue tomada del coro de la catedral primada y utilizada en la sillería que la seo salmantina encarga a los Churriguera. La percepción de los dos ángeles no se realiza a grandes distancias, sino en la inmediatez de los mismos, o con otras palabras, cuando el prebendado se disponía a cruzar la entrada principal del recinto a través de la vía sacra.

Los ángeles porteros también actúan como elementos que recuerdan a los capitulares la necesidad de ser fieles a los estatutos capitulares -so pena de perder lo que les correspondiera de ganancia- en la cuestión del silencio debido en el oficio coral que hablan de la siguiente manera:

Ytem quam alto y grande sea el officio de la or(aci)on donde los hombres comunican con el mismo Dios en especial que este santissimo acto se haze en nombre de toda la igl(es)ia publica y sole(m)nemente congregados y juntados todos para representar el cuerpo mystico de la igl(es)ia, es muy neçesario que se haga con toda reverençia y sosiego, teniendo respeto a la magestad de el Señor con quien se trata, y la importançia de el negoçio e do pretendemos alcançar lo que pedimos, por tanto presupuesta la devocion interior que cada uno deve de procurar tener en si mesmo para que la oracion sea accepta ordenamos y mandamos çerca de la atencion y sosiego externo se guarden los estatutos siguientes.

Primeramente que ningun beneficiado hable con otro en el choro mientras se dize el offiçio divino, y si hablase por ser cosa neçessaria sea tan bajo que ningun terçero pueda

¹¹⁴ *Porque este negocio de orar, para ser bien hecho, pide exercicio, costumbre, santidad de vida, mortificación, apartamiento de cuidados, y sobre todo gracia, y favor del Espíritu Santo: porque es don suyo.* De Arcargorta, Martín, *Psalle et sile. Canto y silencio en los choros de las Santas Iglesias Cathedralres y Colegiales*, p. 5.

*oirlos y la platica sea brebe de suerte que no estorve al que esta cabe el en la or(aci)on ni sea escandalo a nadie, y el que este en silla alta no pueda hablar con el que estuviere en silla baja ni por el contrario so pena de perder la distribucion de la hora missa o aniversario en que asi se delinquiere.*¹¹⁵

Semejantes palabras ofrecen la razón y fundamento del decoro (traducido a formas visibles entre las que se encuentra el silencio) en el rezo de las horas: la oración en nombre de la Iglesia, de forma pública y solemne. El ministro que accede al coro ha de ser consciente que la dignidad del orden sacerdotal supone un estado de honestidad de vida irreprochable:

*Libra, Señor, por tu misericordia, a todos tus Sacerdotes, y Ministros, no mofen de nosotros los demonios en el infierno: dándonos en rostro, que teniendo alteza de Sacerdocio, tuvimos vida muy baxa, indigna, y desproporcionada de tal dignidad.*¹¹⁶

Planteamiento vital que va a ser de mucha ayuda al individuo en el combate ordinario contra las tentaciones y asechanzas del enemigo, el cual, por todos los modos, tratará de asaltarlo en los momentos más importantes, como el de la oración común, cuya obligación compete a los regulares y a los canónigos.¹¹⁷

¹¹⁵ Estatutos capitulares de 1567, ACS Cf. 30 Lg. 1 N.7 p. 31v.-32. Semejantes disposiciones se recogen ya desde los de 1550.

¹¹⁶ De Arcargorta, Martín, *Psalle et sile. Canto y silencio en los choros de las Santas Iglesias Cathedrales y Colegiales*, o.c., p. 5.

¹¹⁷ *De el estado de Sacerdotes, hizo Dios otra nueva selección, y destinacion de nosotros, para que viviendo en mas estrecha regla, (que esso quiere dezir Canon y Canonigo, el que vive según regla) celebremos los Oficios Divinos a ciertas horas, y aunque no viessemos juntos en Comunidad, (como lo hazian antiguamente todos, y oy lo hazen solo los Regulares) tuviessemos esta obligacion de juntarnos en lugar señalado (que es el Choro) a cantar las horas, llamandonos Canonigos, porque este es nuestro instituto y regla.* De Arcargorta, Martín, *Psalle et sile. Canto y silencio en los choros de las Santas Iglesias Cathedrales y Colegiales*, p. 5. *Porque como a la perfeccion del estado de Sacerdotes, se añadió esta preeminencia, de ser asignados para las públicas alabanzas de Dios, assi pide mayor circunspección, y perfección de vida, encomendada con breves, pero muy encarecidas palabras del Santo Concilio de Trento... Para el buen orden, decencia, y puntualidad de esta asistencia, y servicio del Altar yChoro se diputaron las Dignidades, Canoncatos, Raciones, medias Raciones, y Capellanías; y de ellas, la que por costumbre es la primera, que es el Decanato, o otra que presida.* Id., p.6.

Por ello, desde el primer momento, los prebendados *han de darse* en grado sumo a la mejor celebración posible de la liturgia a ellos encomendada, siendo conscientes de lo que allí van a llevar a cabo ante la presencia de Dios. El Concilio de Trento insiste en la importancia del rezo de las horas con el corazón puesto en lo que se dice con los labios. Así lo expresa el obispo Ascargorta, tras lo cual invoca el Sínodo provincial Compostelano celebrado en Salamanca en 1565:¹¹⁸

Pero lo que no dexa lugar a dida, ni tergiversación, es ver, que no como quiera en los Sagrados Cánones antiguos, sino en la nueva disposición del Santo Concilio de Trento, se halla esta obligación de los Prebendados, expresando la misma atención, circunspección, y devoción: Omnes vero divina per se, et non per subditos compellantur obire officia: atque in Choro ad Psallendum instituto, hymnis, et canticis Dei nomen reverenter, distincte, devoteque laudare. Qué disposición más clara puede aver para que se haga evidente la obligación, no sólo de asistir a los Oficios Divinos sino de estar en ellos con atención, y devoción? y para persuadirnos a que debaxo de este precepto, no sólo se comprehende nuestra asistencia, sino el modo de ella: y para más comprobación añado los capítulos citados a la margen, del mismo Santo Concilio, como concordantes.¹¹⁹

Romper el silencio del coro no solo lleva consigo la eliminación de la ganancia, sino que implica, además, cometer un pecado por parte del infractor. El que así obra, impide la propia atención interna, la de los demás y no canta –*la precisa obligación de los prebendados*-¹²⁰ provocando, por tanto, perjuicio a la acción de la Iglesia.

¹¹⁸ Desde el decreto 19 en adelante. Cf. De Arcargorta, Martín, *Psalle et sile. Canto y silencio en los choros de las Santas Iglesias Catedrales y Colegiales, o.c.*, p. 8.

¹¹⁹ De Arcargorta, Martín, *Psalle et sile. Canto y silencio en los choros de las Santas Iglesias Catedrales y Colegiales, o.c.*, p. 7.

¹²⁰ *Que peca, pruebase quien pone en el Oficio Divino impedimento, que totalmente impide la atención interna, no cumple y peca: (Santo Thomas 2. . q 83 art 13 ad 3) las pláticas, y conversaciones son evidente estorvo de la atención interna: luego quien la mueve, y mantiene en el Oficio Divino en el Choro, no cumple y peca grave o levemente, segun la calidad de la materia...*

Detengámonos ahora un momento en lo relativo a la obligación del canto. El *canto llano* es conocido por todo ministro de la catedral, dado que ha de usar de la música oficial de la Iglesia en las celebraciones litúrgicas, para lo cual la estudia y cultiva. Así, aquel, cuando canta, ora y a la par se une con su acción a la comunidad eclesial entera. Pero también existe el denominado *canto de órgano*, que implica el recurso de la polifonía y la especialización del ministerio musical en los racioneros cantores. En este caso, el que no canta, debe escuchar, dejando la ejecución formal de la pieza a los profesionales de la capilla de música.¹²¹ Mas este aparente abandono de la obra, no desliga al prebendado del sentido de la misma, puesto que, mientras otros cantan, ha de meditar el contenido de la pieza que se canta, llevando las palabras y el sentido de las mismas a su mente y corazón,¹²² fundiéndose así en unidad de acción con los ministriles.¹²³

Parece ser norma común que aquello en lo que se insiste de manera reiterada para que se cumpla, se debe considerar como no realizado en su

Mas quien habla, y mueve, o mantiene platicas en el Choro, no solo impide su atencion, sino la de los demas: luego por este perjuicio espiritual, y grave que causa, y conoce que causa, peca...

Añadese a esto, lo que es de mayor ponderacion: Los que assi hablan no cantan: la precisa obligacion de los Prebendados es cantar en el Choro: luego hablando falta a su obligacion, en materia grave, y consiguientemente peca. De Arcargorta, Martín, *Psalle et sile. Canto y silencio en los choros de las Santas Iglesias Cathedrales y Colegiales, o.c., p. 10.*

¹²¹ *La música, que tanto agrada, y suspende nuestros ánimos... que santa y prudentemente nuestra madre la Iglesia usa de las melodías, y suavidades della e el oficio divino, y soberano misterio de la Missa, a imitación de aquel sempiterno Trisagio, o Teragios, con que los espiritus beatissimos de los Angeles incessablemente están cantando a Dios...* De Sales, Francisco, *Verdaderos entretenimientos*, Imprenta Real de la Santa Cruzada (Madrid, 1666), p. 300.

¹²² *La fixa memoria de la presencia de Dios trino, y uno, con quien se ha de hablar: y la meditacion atenta, y profunda de los divinos misterios, ordenada a encender en el coraçon el fuego del amor de Dios, y de los afectos celestiales, que son actos, y exercicios de todas las virtudes.* De la Puente, Luis, *Quarto tomo de la perfeccion christiana en todos los estado, oficios y ministerios de la Gerarquia, y Republica Ecclesiastica, o.c., p. 338.*

¹²³ *Ay opinion probable de que no tienen obligacion los Prebendados a cantar despues que se diputaron en los Choros de las Cathedrales Musicos y Capellanes, y que assi asisten los Prebendados para autorizar el Choro, no para cantar, (no parece que los choros se autorizan, antes se desautorizan manifiestamente con los prebendados que hablan) pero respondamos dos cosas, lo primero, que en el canto de organo, que cantan en el choro los musicos, no tienen los prebendados obligacion a cantar; ¿pero entonces podrán hablar? Respondo con las palabras del Eminente Cayetano, que las entiendo en este canto de Musica, a que no estamos obligados los prebendados, donde dize: Los Mayores en el choro no deven cantar, sino (ponderese) meditar lo que cantan los inferiores.* De Arcargorta, Martín, *Psalle et sile. Canto y silencio en los choros de las Santas Iglesias Cathedrales y Colegiales, o.c., p. 11.*

vertiente práctica; es decir, para nuestro caso, si se insiste en la documentación, sermones, tratados y disposiciones magisteriales sobre el silencio en el coro, significa que ese silencio no era muy respetado por quienes formaban parte de él. Y razón no falta. Sin embargo, para conducir el asunto a un término medio de observancia, conviene traer también otros testimonios, como el de Leandro, que hablan del buen hacer y decoro observado en el rezo común de las horas por parte de los canónigos y beneficiados de las iglesias de Toledo, Alcalá y Salamanca.¹²⁴ El silencio, sosiego, la quietud espiritual, la dedicación interna y la compostura externa conducirán al buen desarrollo de la alabanza divina y a la retribución espiritual y material de la misma:

Dios nos dedicó (como a los Ángeles en el Cielo) para darle alabanzas, y ofrecerle sacrificios en la tierra: Díonos en lo espiritual mérito, y aumento de gracia: en lo temporal honra, y renta por la asistencia a ellas.¹²⁵ ... No hablando, tendremos merecimiento y tendremos interese temporal: si hablamos, doy que consigamos el interese temporal; pero no conseguiremos el merecimiento: y siendo tan desiguales ganancias, (¿) no repararemos, en que perdemos la una, y litigaremos por la otra?¹²⁶

Como todo cristiano en el discurrir de su vida, el ministro va a sufrir numerosas tentaciones que habrá de ir superando en una singular

¹²⁴ *Passa luego a responder a lo de la practica, y costumbre de las Santas Iglesias: y dize, que Pelizario, contra Garcia, defiende las Iglesias de Italia, afirmando, que no ay tal costumbre en ellas de estar hablando, y sin atencion exterior, los Prebendados en el Choro: y añade el Reverendissimo Leandro: Yo creo a Pelizario en lo que dize de las Iglesias de Italia, porque lo vi, pero le ruego que me crea a mi, acerca de las Iglesias de España, donde con no menor modestia, y decencia asisten los Canonigos, y Beneficiados al Choro; porque es cierto, que no son tan indevotos, que no guarden siquiera la atencion externa. Vilo yo mismo en España, ser esta practica de las Iglesias particularmene en la Santa Iglesia de Toledo; en la de Alcalá de Henares, y en la Santa Iglesia de Salamanca: luego mal hizo Garcia en recurrir para esto a la practica, y costumbre de las Santas Iglesias, pues no la ay. Hasta aquí el Reverendissimo Leandro. De Arcargorta, Martín, *Psalle et sile. Canto y silencio en los choros de las Santas Iglesias Cathedrales y Colegiales, o.c.*, p. 12.*

¹²⁵ De Arcargorta, Martín, *Psalle et sile. Canto y silencio en los choros de las Santas Iglesias Cathedrales y Colegiales, o.c.*, p. 18.

¹²⁶ De Arcargorta, Martín, *Psalle et sile. Canto y silencio en los choros de las Santas Iglesias Cathedrales y Colegiales, o.c.*, p. 19.

lucha espiritual, especialmente en los tiempos que dedica a la oración y a la obligación cultual a la que le liga a su estalación. Por tanto, como desarrollamos en otro lugar de este escrito respecto de las misericordias, la primera advertencia antes del combate está realizada por los dos seres angélicos que portan los imperativos *psalle* y *sile*. En presencia de Dios, con la compañía de los ángeles, participando en la alabanza divina, el sujeto tendrá las armas suficientes para rechazar el ataque espiritual de las potencias infernales, que allí van a librar batalla.



Dos ejemplares de las misericordias del coro.



La obra efectuada: El coro bajo

La sillería baja se compone de 47 estalos, con la peculiaridad de que los cuatro de cada lado, inmediatos a la *vía sacra*, se han convertido en escaños, generalmente usados para que en ellos se pudieran sentar cómodamente los señores capitulares enfermos o los ancianos que tenían dificultad para acceder a sus sillas correspondientes en la parte alta. Dichos escaños han sido tratados sin desdecir del resto de la sillería, portando cada uno sus correspondientes cuatro relieves en la espalda, pero, tal y como demanda la propia tipología de espacio único y banco diáfano, sin brazos intermedios que compartimenten los cuatro lugares. El asiento se ha aprovechado para realizar cajones en los que poder guardar aquello que se considerara necesario para el uso del coro.

El estalo del capitulario

Bajo la silla presidencial del obispo, se encuentra, ocupando el centro, la del señor capitulario,¹²⁷ recibiendo un trato peculiar en sus dimensiones y ornato.¹²⁸ El 15 de febrero de 1728 Antonio Jacinto Carrera recibe 10 ducados por su factura.¹²⁹ Ello nos permite identificar una manera de proceder, y rasgos particulares que sirven a la hora de observarlos en otras obras. La escultura de San Juan de Sahagún,¹³⁰ siguiendo el acuerdo para

¹²⁷ El capitulario es un oficio eclesiástico encargado de cantar las capítulas que se rezan en las horas. Las capítulas son fragmentos de la Sagrada Escritura escogidos para su proclamación en la liturgia del oficio divino después de los salmos y las antifonas, exceptuando los maitines. Según los Estatutos de la Catedral de Salamanca, de 1550, el oficio de capitulario se reparte del siguiente modo: *Yten ordenamos que el beneficiado que dixere la missa mayor sea obligado a capitular a todas las horas asy en los días solennes como en todos los otros y que estando al altar o no se hallando en el choro capitule por él en los días solennes otra dignidad si la uviere o un canonigo de los mas antiguos y en los otros días no solennes capitule el semanero de la semana proxima pasada y en su ausencia el benef(icia)do a quien el presidente lo encomendare. No lo haziendo asy pierda la hora en que hiziere falta qualquiera de los sobredichos aviendo ganado y sy no pierda la hora proxima que antes aiya ganado. Estatutos de esta S(an)ta Yglesia Cathedral de Salamanca tocantes a el Culto Divino y honestidad de los beneficiados fecho el Año de 1550, f. 3. ACSA Cj. 30 Lg 1 N^o9.*

¹²⁸ Véanse el tratamiento preferencial de los brazos con un par de leones reclinados que dirigen su mirada hacia el suelo. El volumen es considerablemente de mayores dimensiones, consiguiendo individualizar el estalo.

¹²⁹ Cf. Expedientes de fábrica de 1728, semana del 15 de febrero.

¹³⁰ No existe fuente alguna que indique la identidad del santo. Señalamos que tradicio-



Estalo del capitulario.



San Juan de Sahagún. S23.

esta zona, se concibe de medio cuerpo, permitiéndose el autor un mayor desarrollo, tanto en el bulto como en la introducción de un encuadre que le consiente desplegar el cuerpo del santo un poco más allá de la cadera. San Juan está presentado con hábito de colegial,¹³¹ permitiendo al maestro escultor mostrar su pericia en los accesorios del mismo, y en las calidades de las telas: paños fuertes en la capa y beca, lienzos más finos y moldeables en el vestido cubierto.

Préstese especial atención a los detalles del libro, cuyo costado asoma de entre los ropajes que cuelgan del hombro izquierdo, y los guantes que sujeta con la siniestra. La mano que apoya sobre el pecho muestra en reposada actitud, el conocimiento de la anatomía que forman los músculos, huesos y venas que salen a la luz a través de la superficie singularmente acabada. De la misma manera los botones de la manga y los suaves

nalmente se le ha identificado con san Juan de Sahagún en hábito de colegial, lo que en cierto modo resulta extraño para el programa iconográfico, repitiéndose en uno de los paneles de la sillería alta. Quede reflejada la observación.

¹³¹ Es necesario poner en relación el relieve que tratamos con las tres esculturas de colegiales que se conservan en la universidad, pues todas ellas parecen compartir un mismo origen conceptual y un desarrollo similar en la representación fundamental.

pliegues de esta reciben con esmero el "mimo" del escultor. La cabeza del santo resulta muy convencional. Ligeramente inclinada, mira hacia el frente con una sonrisa obligada y unos ojos almendrados que le hacen poseedor de una afección demasiado teatral y poco natural. El cabello abundante le cubre las orejas, siendo distribuido en dos partes prácticamente simétricas a ambos lados de la cabeza, mientras la zona superior se oculta bajo el bonete. El relieve resulta especialmente cuidadoso con los detalles anejos, mientras que los vestidos, aún intentado presentar la diversidad de los tejidos, muestran cierta rigidez que geometriza excesivamente el movimiento de la imagen. El rostro cae en la habitual convención de los modelos juveniles, sin añadir personalidad alguna. Podríamos decir que la potencia de la imagen le viene dada en su parte central por la consecución mano-libro-guantes.

Las imágenes laterales

Dos relieves de mayores dimensiones que los restantes escoltan la imagen de San Juan de Sahagún. Su configuración es similar, recordando la pervivencia de la especial predilección de los gustos hacia los medallones y decoraciones platerescas que disfrutaban de tanto arraigo en la ciudad. El medallón central sirve de elemento configurador del espacio, sobre el que simétricamente se disponen eses y contraeses, estallando la decoración de frutos, hojas y telas en derredor. En el interior de los medallones dos imágenes de santos con hábito colegial, uno de perfil, el otro de frente, repiten los convencionalismos del anterior pero de una forma sumaria. Una gloria de nubes con ráfagas les cobija. Probablemente representen a los santos Juan de Rivera y Toribio de Mogrovejo, ambos colegiales de Salamanca. El último cuenta con un relieve de cuerpo entero en el coro alto.

De este modo, los santos más relevantes para la diócesis cuentan con una presencia destacada en el corazón de la catedral: Juan de Rivera, Torivio de Mogrovejo, Juan de Sahagún, Teresa de Jesús, Arcadio y compañeros mártires.



Detalles de los santos que jalonan el estalo del hebdomadario.
Abajo S22 y arriba S24.



Lado de la Epístola

Con una mirada atenta a la factura de los relieves se puede intuir la diferencia de tratamiento existente entre los situados en la crujía principal y los que se ubican en los laterales. Los de mayor calidad son albergados en la primera. El resto responde a un planteamiento de menor bulto, en el cual se van dando modificaciones de posiciones sin apenas introducir innovaciones radicales: escorzos, frentes, perfiles, tres cuartos... manos orantes, portando objetos, depositándolas sobre el pecho, alzándolas hacia la cabeza o mostrando el reverso. Todas, excepto una, comparten la palma como atributo; dos se muestran bajo nubes con ráfagas; dos más portan sendos recipientes; otro par muestra ramos de flores; una alza una espada sarracena.

Muchas son las santas que bien pudieran encajar en semejantes iconografías, entre las que podemos señalar a Águeda,¹³² Lucía,¹³³ Magdalena¹³⁴ y Marta¹³⁵ como posibilidades entre las que sostienen las vasijas; y a Engracia¹³⁶ como quien enarbola la espada sarracena.

Santa Teresa de Jesús (S21)

La talla de Teresa¹³⁷ ofrece un interesante modelado en su elaboración, que la hace diferenciarse notablemente del resto de los ejemplares de la sillería baja. La factura encuadra un busto de la Santa en el momento de inspiración mística. El afán de representación, conduce al autor a prestar una atención preferente a los detalles del rostro, convirtiéndolo en un verdadero retrato, con una expresividad única y personal que lo sitúa más allá de los arquetipos funcionales. La tez joven y tersa, las manos de formas finas y redondeadas prontas para la escritura, los restos de una pluma, (desgraciadamente desaparecida), captan ese instante íntimo en

¹³² Cf. Réau, L., o.c., vol. 3, pp. 313-36.

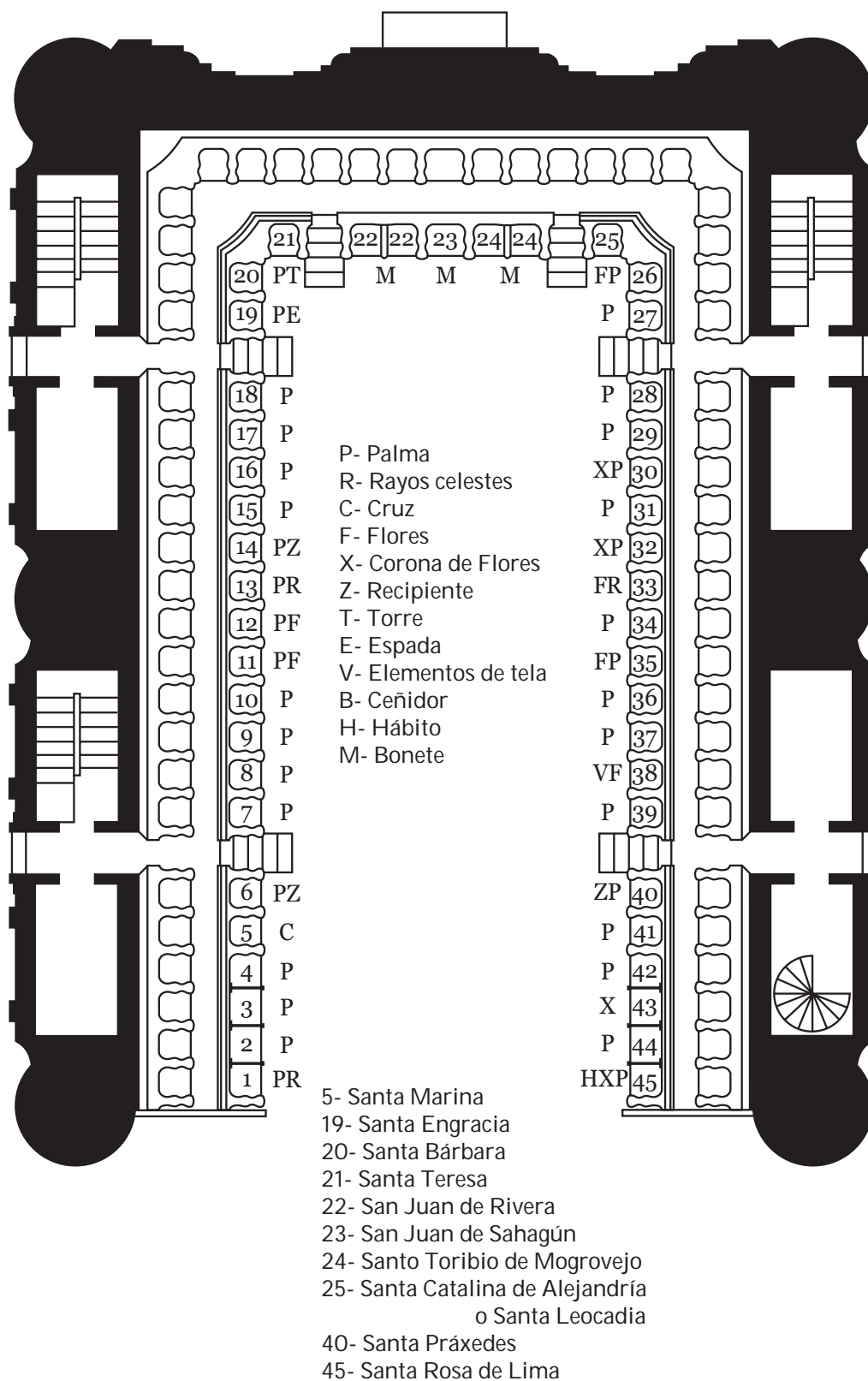
¹³³ Cf. Réau, L., o.c., vol. 4, pp. 267-271.

¹³⁴ Id, pp. 293-306.

¹³⁵ Id., pp. 344-348.

¹³⁶ Cf. Réau, L., o.c., vol. 3, pp. 443-444.

¹³⁷ Cf. Réau, L., o.c., vol. 5, p. 258.



Croquis del coro bajo.



Detalle del relieve de santa Teresa.



Santa Teresa. S21.

el que enfrascada en la escritura, inclinada sobre las hojas, se vuelve violentamente turbada, alzando vigorosamente la cabeza en la diagonal, conteniendo reposadamente la mirada en el Espíritu Santo, quien irrumpe por el flanco superior derecho, bajo forma de paloma que sobrevuela una gloria plena de ráfagas y nubes. El movimiento de sorpresa se ve acentuado por el brusco vuelo de la capa, que se abre en sendas partes, movida por el giro del cuerpo y la actividad de un viento impetuoso, representación inmaterial de la presencia del Espíritu.

El relieve es único. No existe otro concebido de forma semejante en la sillería. Seguramente el cabildo haya deseado señalar con ello la peculiar vinculación que la santa abulense mantiene con la diócesis de Salamanca. No resulta extraño que la más popular de las reformadoras, quien llegó a competir con el mismo Santiago por el patrocinio de España, mantenga un lugar relevante en la iglesia local. Iglesia que la tiene presente de este modo a la cabeza del cuerpo de santas, mártires y vírgenes. Conviene señalar que constituye uno de los escasos relieves cuya disposición iconográfica permite reconocer su adscripción, y el único en el que es po-

sible observar voluntad de retrato. Los antecedentes iconográficos se pueden rastrear en la misma catedral, de la mano de los tipos de la escuela de Gregorio Fernández, objetivados en la imagen que realizara Antonio Paz para el retablo de una de las capillas laterales de la seo, suavizando los rasgos, dulcificando las expresiones y otorgando un mayor movimiento, características todas del último barroco. La factura última del relieve, junto con el de Santa Catalina, puede ser atribuida en su acabado final a José de Lara, quien retoca tres medallas grandes y dos pequeñas la semana del 16 de marzo de 1732.¹³⁸

Santa Bárbara (S20)

Gracias a la inconfundible torre a la que abraza,¹³⁹ atribuimos el relieve a la representación de la santa. A pesar de haber perdido parte del rostro y del cabello, santa Bárbara mira con cierta afectación hacia un punto bajo, concentrando el mayor interés en el semblante y el brazo izquierdo, que siguen los dictados de la serialización. Sin embargo, dentro de la serie se trata de uno de los relieves mejor ejecutados, no llegando a la calidad de los de Teresa y Catalina. El porqué de su ubicación puede deberse a la tradición universitaria de los exámenes de grado en la capilla a ella advocada. No podía faltar en el puesto inmediato a las glorias diocesanas, cuyos intelectos mucho debieron a las aulas salmantinas y hubieron de pasar por el altar de Bárbara en los más complejos instantes de su vida de estudio.

Santa Marina (S5)

La cruz tosca de palo que sostiene sobre el regazo de la que emanan rayos, concentra la atención de la santa, cuyo rostro juvenil, con el cabello al viento se muestra extasiado por la contemplación de aquella.¹⁴⁰ El ro-

¹³⁸ Virginia Albarrán considera que es obra de Alejandro Carnicero al utilizar ésta idéntica iconografía en el coro de Guadalupe. Cf. Albarrán Martín, Virginia, *El escultor Alejandro Carnicero... o.c.*, p. 208. Nosotros insistimos en la mano de Larra tras el relieve, ya que la circunstancia que señala Albarrán únicamente constata la utilización de un idéntico referente gráfico en ambos relieves.

¹³⁹ Cf. Réau, L., *o.c.*, vol.3, pp. 169-178.

¹⁴⁰ Cf. Réau, L., *o.c.*, vol. 4, p. 342.



S1



S2



S3



S4



S5



S6



S7



S8



S9



S10



S11



S12



S13



S14



S15



S16



Santa Bárbara. Detalle.



S17



S18



S19



S20

paje, compuesto por túnica y manto, está apenas señalado a través de un escaso relieve que se va perdiendo en el fondo.

Lado del Evangelio

Como ha quedado señalado más arriba, la mayoría de los relieves repiten variaciones de un mismo tema, mostrando diversas imágenes de santas cuya identificación resulta muy problemática al no contar con atributos personales que permitan la asignación certera.

Todas comparten la palma de martirio, cuatro portan corona de flores, tres ramos de flores, a una le acompaña una nube con ráfagas y otra sostiene un recipiente ajarronado. Con semejantes elementos podríamos hablar de Cecilia,¹⁴¹ Dorotea,¹⁴² Rosalía,¹⁴³ Eulalia,¹⁴⁴ Fe,¹⁴⁵ Oliva¹⁴⁶ o Serafina¹⁴⁷ entre las coronadas con rosas; de Quiteria¹⁴⁸ y Zita¹⁴⁹ entre las portadoras de flores; o de Perpetua¹⁵⁰ y Práxedes¹⁵¹ como candidatas a ser las que portan el jarro.

Creemos que salvo las excepciones señaladas que consienten conocer de modo inmediato la advocación, apoyados en la inexistencia de inscripciones -a diferencia de la sillería alta- la voluntad del cabildo estribó en dejar abierta la interpretación de las imágenes, pudiendo acomodarse a todas aquellas santas que han visto su origen en la corona española. La corte celeste de las vírgenes, santas y mártires encuentra aquí su lugar. En la misma dirección caminan las palabras de Calamón:

En el tempaño, que forma el hueco de las sillas hai medallas de medio cuerpo, que representan a diferentes Santas Vírgenes, y heroínas Martires todas gloria de la Nacion

¹⁴¹ Cf. Réau, L., *o.c.*, vol. 3, pp. 290-296.

¹⁴² *Id.*, pp. 407-409.

¹⁴³ Ferrando, J., *o.c.*, p. 242.

¹⁴⁴ Cf. Réau, L., *o.c.*, vol. 3, pp. 481-483.

¹⁴⁵ *Id.*, pp. 503-507.

¹⁴⁶ Cf. Réau, L., *o.c.*, vol. 4, p. 459.

¹⁴⁷ Ferrando, J., *o.c.*, p. 248.

¹⁴⁸ Cf. Réau, L., *o.c.*, vol. 5, p. 113.

¹⁴⁹ *Id.*, pp. 366-367.

¹⁵⁰ *Id.*, p. 83.

¹⁵¹ *Id.*, p. 97.



Detalle del relieve de santa Catalina o santa Leocadia.

*Española cada una de las quales adorna su moldura de talón,
y media caña con grata diferencia de requadros.*¹⁵²

Santa Catalina de Alejandría o santa Leocadia de Toledo (S25)

La iconografía adoptada en el coro bajo obliga a representar a la corte celestial femenina de busto, en los que se van a introducir elementos iconográficos repetitivos que hacen prácticamente imposible la tarea del reconocimiento particular de cada imagen. A pesar de ello, y de la misma manera que en la otra crujía, el primer relieve, correspondiente al último estalo del frontis, es objeto de un tratamiento especial, permitiendo realzar la importancia que para el cabildo tiene la santa representada. Es el caso que en este momento abordamos. La obra presenta una mujer joven, vestida con túnica, capa y velo al viento, portadora de una diadema que le ciñe el cabello.¹⁵³ Sostiene con una mano la palma del martirio y un ceñidor, mientras apoya la otra sobre el pecho. Su mirada está dirigida hacia lo alto, con la cabeza ligeramente ladeada, dejando libre su cabello la totalidad del rostro. El extremo del velo vuela agitado haciendo cabriolas en el aire.

Su rostro y manos muestran una preocupación peculiar por parte del artista, que se afana en culminarlas de una manera espléndida, si bien la faz sigue los conocidos modelos de la representación de la mujer joven y bella. Carece de atributos personales que pudieran ayudarnos a su identificación aparte de lo expuesto, salvo la diadema y la palma, común a otras iconografías. Quizás el ceñidor, en analogía con el de santa María en su Asunción, sea el portavoz de la virginidad de quien lo une a la palma. Alusión que no está de más en un lugar en el que los símbolos se remiten recíprocamente, pudiendo por una parte aludir, como en realidad aluden, a la virginidad y la condición de mártir de su portadora, y a la vez, en virtud de analogía, recordar al que los ve la palma - prenda de la bienaventuranza eterna entregada por el arcángel a la Virgen María en las vísperas

¹⁵² Calamón de la Mata, *o.c.*, p. 22.

¹⁵³ Cf. Réau, L., *o.c.*, vol. 3, pp. 273-283. Virginia Albarrán en la p. 72 no identifica a la mártir, mientras que en la p. 264 argumenta que se trata de Santa M^ª Magdalena. Ver Albarrán Martín, V., *o.c.*, pp. 72.264. No podemos mostrar acuerdo con esta opinión.

de su dormición - y el ceñidor - entregado a Tomás por la misma señora mientras ascendía al cielo como prueba del acontecimiento-. Los dos atributos pueden pertenecer perfectamente a santa Catalina de Alejandría, quien tendría justificado su lugar al ser la santa docta por excelencia, ejemplo de fortaleza de fe, y capaz de un poderoso ingenio apto para salir victorioso en las disputas teológicas. Su patronato sobre los teólogos, los filósofos, y los estudiantes en general son razones de peso para colocarla en la especial ubicación que ocupa. Más aún si recordamos que los santos varones dispuestos en los estalos presidenciales inmediatos a su diestra están vestidos de colegiales y responden a las glorias propias del cabildo, colegios y Universidad de Salamanca. La legitimidad de la ubicación de la santa es viable defenderla con fundamento con los argumentos aportados.

Existe otra posibilidad en la lectura iconográfica del relieve, que aventuramos es menos plausible que la anteriormente desarrollada. Se trataría de una figuración de la mártir santa Leocadia. Quien puede ostentar como atributo además de la palma del martirio (fue perseguida bajo



Santa Catalina. S25.



Santa Rosa de Lima. S45.

Diocleciano) el trozo de velo (representado por la cinta que figura un ceñidor) que le cortó san Ildelfonso cuando quiso asegurarse de la veracidad de la aparición de la santa. La liturgia hispana exalta especialmente a esta mártir, quien no deja de ser un referente indudable de la Iglesia primada de Toledo, razón última de su presencia en el coro salmantino, que de este modo quiere hacer constar sus propias raíces en la venerable tradición de la Iglesia hispana.

Santa Rosa de Lima (S45)

Una mujer joven, con hábito religioso, coronada de flores, y sujetando en su mano una rama de rosas, es el objeto del relieve ubicado en el escaño del evangelio. Con afectado gesto recoge las manos sobre el pecho, manos demasiado grandes y un tanto desproporcionadas. El rostro repite los convencionalismos que se han visto en el resto de las obras. Los atributos remiten a la figura de santa Rosa de Lima,¹⁵⁴ cuya historia se vin-

¹⁵⁴ Cf. Réau, L., o.c., vol. 5, p. 153.



S26



S27



S28



S29



S30



S31



S32



S33



S34



S35



S36



S37



S38



S39



S40



S41



S42



S43



S44



Escaño del lado del evangelio.

cula con santo Toribio de Mogrovejo, razón de su aparición en el coro salmantino, canonizada el 12 de abril de 1671. Se trata de la primera persona oriunda del continente americano elevada a los altares. La primera flor de santidad del suelo de ultramar exorna la sillería, mostrando el fruto de la tarea evangelizadora, cuya simiente intelectual debe su formación a la universidad salmanticense. Colocada inmediatamente bajo la imagen de san Fernando, el gran rey impulsor de la reconquista y libertador del yugo musulmán, comparte su discurso en cuanto a la expansión de la fe, la fecundidad del Evangelio y su propagación sobre el globo terráqueo.

La obra efectuada: Las misericordias

El fin funcional de las misericordias es servir de apoyo a la hora de permanecer los largos tiempos de pie en el desarrollo de la liturgia de las horas, haciendo más confortable el mantenimiento de la postura, a ofrecer al cuerpo un sostén estratégicamente ubicado. La sillería salmantina conserva prácticamente intactas todas ellas, exceptuando dos que se han perdido. La mayoría son variaciones del mascarón, otras están conformadas por hojarasca y adornos vegetales, veneras, cabezas de bóvidos o peces cruzados.

Como se ha puesto de manifiesto en los estudios que han tenido como objeto el complejo universo de los monstruos, ya sean estos procedentes de las mitologías, pensamientos mágicos, literaturas o folclore, independientemente de su bondad o maldad moral, se constata una característica que parece darse como elemento común: la combinación exagerada de diversas facultades y fuerzas de seres que se dan en la naturaleza, en una única representación humanizada. Serán en ese supuesto las características de los animales o de la naturaleza que más impresionan al hombre, las que servirán como partes fundamentales a partir de las que se elaborará lo monstruoso: alas de murciélago, colmillos, cuernos de toro, garras... que, curiosamente, serán también utilizados en muchas culturas, a la hora de añadirse a la representación del poder y como atributos del gobernante único o máximo.¹⁵⁵

¹⁵⁵ *The shapes of monsters are always based, ultimately, upon observation of nature, and it is this fact, in turn, that accounts for theirs astonishing vitality.* Mode, Heinz,

A diferencia de lo ocurrido con las imágenes de Cristo y los santos, los personajes vinculados al mal no han contado con una iconografía que haya determinado unos atributos fijos mediante los cuales reconocer su propia identidad. A lo largo de la experiencia artística nos encontramos con toda una serie de recursos empleados en la representación de los demonios: cuernos, garras, cabezas de animales, fauces con puntiagudos dientes, rasgos animalescos, etc. Incluso, algunas figuraciones adoptaron rasgos de personajes tomados de la mitología clásica greco-romana (especialmente de los semihumanoides).

*Satán es el espíritu malo, el príncipe de las potestades aéreas que actúa en los impíos.*¹⁵⁶ A este le están subordinados todos los demonios y así le sirven.¹⁵⁷ El maligno infecta todos los aspectos de la vida humana, causando toda clase de males al que es imagen de Dios, mediante la actuación de los diablos,¹⁵⁸ una verdadera plaga -en cuanto al número- que conforma la corte infernal.¹⁵⁹ Ni siquiera el Verbo encarnado se libró de su actividad perniciosa volcada en diferentes tentaciones a lo largo de toda su vida y, principalmente, en los momentos más importantes de su actividad.¹⁶⁰ En la vida espiritual del creyente es rápidamente identificado como el contrincante que hay que vencer con la ayuda del cielo, puesto que el maligno no descansará hasta hacer desfallecer al sujeto y apartarle de las fuentes de la salvación, cosa que le conduce hacia la propia aniquilación. El mensaje del apóstol llama a la vigilancia para evitar los ataques y asaltos propios del enemigo de Dios, que lo es también del hombre, a la vez que señala el único baluarte en el que encontrar refugio y salvación: la Fe.¹⁶¹

Fabulous beasts and demons, Phaidon (London 1975), p.17. Véanse particularmente los dos párrafos que acompañan la cita reproducida. Ed. española: Mode, Heinz, *Animales fabulosos y demonios*, Fondo de cultura económica (México D.F. 2000), p. 19.

¹⁵⁶ Bietenhard, Hans, "Demonio, demoniaco" en VV.AA., *Diccionario teológico del Nuevo Testamento*, t. II, Sígueme (Salamanca 1990), p. 14. Cf. Ef 2,2; 6, 12. Véase también Bietenhard, Hans, "Satán" en VV.AA., *Diccionario teológico del Nuevo Testamento*, t. IV, Sígueme (Salamanca 1994), pp. 162-169.

¹⁵⁷ Cf. Ef 2,2; Mc 3, 20ss.

¹⁵⁸ Cf. Mc 5,5; Lc 13, 11.16; Hech 10, 32; Ef 6, 12; 2Cor 12, 7; Sant 3, 15...

¹⁵⁹ Cf. Muchembled, Robert, *Historia del diablo*, Cátedra (Madrid 2004), pp.192ss.

¹⁶⁰ Véase un espléndido resumen de la actividad de Satanás y el triunfo de Cristo en Osculati, Roberto, "Potenza e impotenza di Satana" en Pricoco, Salvatore (ed.), *Il Demonio e i suoi Complici. Dottrine e credenze demonologiche nella Tarda Antichità*, Rubbettino (Messina 1995), pp. 27-49.

¹⁶¹ Cf. 1Pe 5,8-9.

Sin embargo, el mal no siempre actúa por propia iniciativa –cosa que en sentido estricto no puede llevar a cabo sin el consentimiento de la Trinidad-, sino que realiza el trabajo que se espera de él, al habérselo sido encomendado por Dios. Es el caso de los castigos que infligen a los pecadores en el día del juicio final, momento en el cual llevan a cabo las consecuencias de la sentencia condenatoria salida de la boca del Altísimo. En este instante ya no se trata del enemigo a batir, cuanto del ejecutor de la voluntad del Creador. Por tales razones el diablo no siempre constituye la imagen del mal, o mejor, su actividad, muy a su pesar, sirve al decreto último de la divinidad.¹⁶² Y en definitiva, según el discurrir del pensamiento teológico, el mal se ordena y subordina a la consecución del bien.¹⁶³

El arte cristiano intenta representar estas realidades con imágenes visibles que aleccionen al fiel. Estas evolucionarán al calor de las modas y desarrollo teológico de los diferentes tiempos y países, pero todas ellas tendrán como elemento común una serie de rasgos constituyentes antitéticos de los que convencionalmente se atribuyen a la representación de los personajes sagrados en la esfera del bien.

A la hora de representar el mal, como acertadamente señala Luther Link,¹⁶⁴ el principal problema al que se enfrentan los artistas consiste en la inexistencia de una tradición figurativa constante. Semejante carencia –unida a la mezcla que en las fuentes literarias se da respecto de la confusión entre el Demonio, Satán, Lucifer y resto de demonios– constituyen

¹⁶² *(Il diavolo é) principio del male ed entità fisica, che la dottrina ortodossa ritiene ontologicamente dipendente da Dio, ma senza il quale allo stesso tempo non sarebbero concepibili cosmologia e antropologia cristiane.* Sardella, Teresa, "Diabolus instrumentum regni. Il diavolo nella politica papale (484-518) en Pricoco, Salvatore (ed.), *Il Demonio e i suoi Complici. Dottrine e credenze demonologiche nella Tarda Antichità*, o.c., p. 207.

¹⁶³ *Porque como dize santo Thomas, segun el orden de la divina providencia el bien y provecho de los inferiores se negocia, y procura por los superiores: y assi los buenos Angeles que nos son en la naturaleza superiores, hazen con nosotros este oficio, apartándonos de lo malo, y endereçandonos en lo bueno: pero los Angeles malos, aunque no tengan esto de oficio, vienen a hazer lo mismo indirectamente, en quanto como enemigos nos persiguen: y assi aunque ellos no pretenden nuestro bien, sino nuestro daño haziéndonos guerra, mas la divina providencia ordena el mal que nos hazen, al bien de nuestras almas.* De Villanueva, Melchor, *Libro de la oración mental*, Imprenta de Pedro Rodríguez (Toledo 1608), p. 155.

¹⁶⁴ Cf. Link, Luther, *The Devil: A Mask without a Face*, Reaktion Books (1995), p. 44. Especialmente interesantes para la creación y desarrollo de la imagen del mal son las pp. 35-79.



Ejemplos de dos misericordias.





Detalle de una misericordia.

las razones fundamentales para constatar que no existe una imagen unificada de aquel. Sin embargo, parece que los atributos y comportamientos lascivos de los faunos, sátiros y, en concreto, de Pan, sirvieron de convencionalismo básico para construir un prototipo demoníaco que fue alimentado por la traducción jerónima de la Vulgata.¹⁶⁵

Probablemente, la concepción de los dioses paganos como demonios frente a la revelación del verdadero Dios en el acontecimiento de Jesucristo tiene mucho que ver. Se conforma de este modo una sección contraria, rebajando a engaños del “engañador” por antonomasia las divinidades de las mitologías y por tanto, haciendo gala de su condición de secuaces o manifestaciones del mismo demonio. La luz de la revelación cristiana descubre así la oscuridad y sombra en las que habían estado sumidas las religiones no judías hasta el instante de la encarnación.

A medida que discurre el tiempo, las facciones y comportamiento visual del Demonio se va humanizando,¹⁶⁶ de tal manera que la inteligencia y el engaño irán tomando mayor entidad en su representación, sin abandonar del todo ciertas características animales. El desnudo (o mejor, desvestido, como signo de degradación y humillación),¹⁶⁷ la fealdad, la negrura,¹⁶⁸ lo grotesco, lo grosero, lo falaz, la mascarada... constituyen características del mal que acompañarán a cada una de sus

¹⁶⁵ Cf. por ejemplo Lv. 17, 7; Cron 11, 15; Is 13, 19-21.

¹⁶⁶ *Nei secoli che vanno dal tardo Medioevo alla fine della Controriforma si era compiuto, nell'immaginario collettivo e nella psicologia religiosa, un graduale ma deciso avvicinamento tra la dimensione e la sfera d'azione del diavolo da un lato e quella umana dall'altro. Alludiamo non tanto a un ben noto fenomeno generale, ovvero a una accresciuta, ora acutissima sensibilità del fedele nell'individuare e percepire l'operato satanico all'interno delle vicende umane, ma a un particolare risultato di questa situazione: al fatto cioè che gli atteggiamenti e alla realtà umana. Si fissano proprio in questi secoli i presupposti di quell'antropomorfismo diabolico che passerà poi, nei suoi diversi esiti e riflessi, alla cultura moderna.* V. Maltese, Enrico, “Natura daemonum.. habet corpus et versatur circa corpora: una lezione di demonologia dal medioevo greco” en Pricoco, Salvatore (ed.), *Il Demonio e i suoi Complici. Dottrine e credenze demonologiche nella Tarda Antichità*, o.c., pp. 266-267.

¹⁶⁷ Cf. Link, Luther, *The Devil: A Mask without a Face*, Reaktion Books (1995), pp. 60-61. El hecho de aparecer desnudo está señalando ya una degradación. Adán y Eva tras ser condenados por su desobediencia, reciben por parte de Dios unas túnicas pelíceas. Cf. Gn 3, 22. Aquí se establece una clara diferencia entre los que fueron creados desnudos y los que son desnudados. El hecho de ser desnudado sigue siendo en ciertos contextos culturales un gesto simbólico para degradar a quien se hace objeto de la acción.

¹⁶⁸ *If the Devil is naked because classical pagan gods were naked, then perhaps one reason he is black is because some Egyptian gods were black. But the main reason is probably the most obvious one: the Devil is shown black as a sign of polluted filth, in contrast to the white, pure angels.* Link, Luther, *The Devil: A Mask without a Face*, o.c., p. 53.

manifestaciones.¹⁶⁹ La *Leyenda dorada* incorporará así relatos muy ilustrativos a este respecto.¹⁷⁰

Curiosamente, el mal ha sido personificado en una máscara que simula ser hombre, o al menos con apariencia humanizada, pero que oculta la realidad del vacío y la ausencia de rostro real.¹⁷¹ Y son máscaras las que nos vamos a encontrar en las misericordias del coro salmantino. En las experiencias medievales y renacentistas la figuración del diablo responde

¹⁶⁹ *The Devil as the Ruler of Hell has no pictorial connection with the first ninth-century devils. The Devil in his Kingdom is typically a fat, naked, ugly black gorilla, the essence of Leo's cesspool of filth. The Ruler of Hell often has no wings, horns, hoofs or tail. During the twelfth and thirteenth centuries the Devil has horns and hoofs (or talons), tail and grapple. He is more often without wings than with, and when he has wings they are angel wings, but which change during the fourteenth century from those of an angel to those of a bat. In the separation of the blessed and the damned of many Last Judgments he is a furry primitive in Romanesque works, and a naked creature with a human body and gross facial features in Gothic works. As the King of Hell he changes little, but his form and functions are sometime influenced by Dante's description: he often has bat-wings and horns, and he eagerly ingests and defecates his sinner inmates. He remains a grotesque monster in Last Judgments during the Gothic era and Renaissance.*

*A different theme begins in the fifteenth century and is fully developed in the sixteenth: that of the rebel angels. Now the Devil becomes more and more human, until he is barely distinguishable from his opponent, Michael. The Godzilla Devil branch – witch is often modified by the Devil who separates the blessed and the damned – continues into the seventeenth century (particularly in images of witchcraft). The other branch, the Lucifer versus Michael theme, continues into the Romantic era, examples of which include Blake's watercolours and engravings of a heroic Satan and Delacroix's lithographic illustrations for Goethe's Faust. Link, Luther, *The Devil: A Mask without a Face*, Reaktion Books (1995), pp.72-73.*

Giotto, por ejemplo, utiliza las mismas convenciones para representar al diablo en lo relativo a la fiera y la apariencia monstruosa. Cf. Barasch, Moshe, *Giotto y el lenguaje del gesto*, Akal (Madrid 1999), pp.170-171.

¹⁷⁰ Véanse, por caso, las tentaciones de San Antonio, o el historia de Teófilo. Para un planteamiento general Sánchez Lora, José Luis, "Demonios y Santos: un combate singular" en Tausiet, María – S. Amelang (eds), *El diablo en la Edad Moderna*, Marcial Pons (Madrid 2004), pp. 161-186.

¹⁷¹ *The Devil is an extraordinary mixture of confusions. Satan is a creature of theology, of practical ideology and politics, and of oddly connected pictorial traditions. The Ruler of Hell, the Rebel Angel, the counterpart of Michael in the Weighing of Souls, and the Evil Microbe and Provoker barely overlapped pictorially. Without a fixed iconography, the Devil could be Godzilla, or a distorted Pan, or a furry pest with wings or without, with horns or without, with cloven hoofs or without, ferocious or comical. Since the Devil could be a microbe as well as a fallen angel, how could the Devil have a face? He could not because he was not a character, only an abstraction. Not convincingly felt as a "person", he could not convincingly be shown as an evil force. He was a man with only a mask (and not even a man at that). Link, Luther, *The Devil: A Mask without a Face*, Reaktion Books (London 1995), p. 183. Podemos encontrar una curiosa y hasta ahora menos usual perspectiva, desde un punto de vista feminista, en las lecturas que se proponen del mal en sus diversas manifestaciones ocultas en la cotidianidad: Gebara, Ivone, *El rostro oculto del mal. Una teología desde la experiencia de las mujeres*, Trotta (Madrid 2002).*

más a planteamientos de significación que artísticos.¹⁷² Su imagen es un signo y no un símbolo artístico. En el caso que nos ocupa de la obra de los Churriguera, la decoración será su finalidad fundamental, pero también, como lo mostraremos, ofrecerá visualmente la posibilidad real de la constante amenaza del mal que, ante los recursos que unen directamente con Cristo en el interior de su Iglesia, no tiene nada que hacer y se muestra impotente, mas no inactivo.

Podemos afirmar con Enrico Castelli que el intento de representación de lo demoníaco reproduce *este sentimiento de lo horrible indefinido; el sentimiento de algo que no tiene naturaleza, o incluso algo peor, algo que está definitivamente desnaturalizado.*¹⁷³ La pretensión de intertar plasmar algo consistente usando solo de la cara supone la *anticipación alegórica de la multitud. Preludio al "todos", esto es, a "nadie".*¹⁷⁴ Por eso el artista utiliza argucias visuales que dispuestas ante el veedor despliegan un profundo contenido que únicamente el que se abandona a la Gracia es capaz de descubrir la verdad del engaño. *¿No puede el no ser, esto es, la pura apariencia, ser de tal manera que induzca necesariamente al engaño?. Engaña, es cierto. Pero a quien no mira bien. Quien sabe mirar, es capaz de ver... Pero con una condición: para ver... hay que volverse a la cruz. Hay que acoger la Gracia a través de la oración; rezamos para saber ver.*¹⁷⁵

El auxilio de la Gracia y la perseverancia en la oración son dos realidades que, para el creyente, mantienen una reciprocidad mutua, siendo la primera la que ofrece la posibilidad de perseverar en la segunda, y esta, a su vez, constituye, casi, la condición que expresa la propia voluntad para abrirse a la acción de aquella. Y la tentación de cesar en la oración será una empresa que alentará siempre el maligno:¹⁷⁶

¹⁷² Cf. Link, Luther, *The Devil: A Mask without a Face*, o.c., p.191.

¹⁷³ Castelli, Enrico, *Lo demoníaco en el arte. Su significado filosófico*, Siruela (Madrid 2007), p.66.

¹⁷⁴ Id.

¹⁷⁵ Castelli, Enrico, *Lo demoníaco en el arte. Su significado filosófico*, o.c., p. 68.

¹⁷⁶ *¿Por qué fueron definidas como tentaciones estas tentativas de deshacimiento? Precisamente porque el sentimiento de la consistencia, y de la consistencia máxima que es la santidad, exige un esfuerzo. Así, se podría decir: es atrayente dejarse llevar. Así, resulta atrayente renunciar al esfuerzo de mantenerse en la consistencia. Aún más, es tan fuerte la incitación a abandonarse, esto es, a no ser ya, que sin la Gracia no podría realizarse de ningún modo el ser al que debe tender la humanidad. Pero la Gracia no falta a aquellos que perseveran en la invocación a Dios.* Castelli, Enrico, *Lo demoníaco en el arte. Su significado filosófico*, Siruela (Madrid 2007), p. 70.

A esto (la oración) ya hemos dicho que en esto se verá cuándo agrada a nuestro Señor este ejercicio, en que el diablo le haze tan cruda guerra: los enemigos toda su fuerça ponen en quitar, si pudiessen aquello de donde más daño reciben. Y como en la oración es el alma más aprovechada, en la oración toma más esfuerço, y armas contra el diablo, por esso haze tanta fuerça contra la oración.¹⁷⁷

Precisamente, como recuerda Louis Réau, la metamorfosis del diablo está en oposición clara a la permanencia de Dios. Si el nombre de Dios revelado en el Antiguo Testamento contiene como uno de sus sentidos “El que es”, el demonio adquiere la característica opuesta, la mutación, llegando a poderse identificar como “El que cambia”.¹⁷⁸ De este modo, adopta la apariencia de lo que desee, ocultando su real naturaleza, para conseguir los propios fines.

Las expresiones burlescas de las máscaras también constituyen reminiscencias de la mitología clásica, de las cabezas apotropaicas de Medusa. Pero, en el contexto visual donde nos encontramos, pronto fueron convertidas en rostros abdominales o dispuestos en otras partes del cuerpo,¹⁷⁹ que abren sus fauces con grandes arcadas¹⁸⁰ y realizan muecas obscenas, tornándose en actitudes del mal, hostigaciones del enemigo a los creyentes que intentan progresar en la vida espiritual y, en el fondo, representaciones visibles de las potencias infernales. Son los espantos¹⁸¹

¹⁷⁷ Pérez de Valdivia, Diego, *Camino y puerta para la oración*, Hieronymo Genoves (Barcelona 1584), p. 104.

¹⁷⁸ Cf. Réau, Louis, *Iconografía del arte cristiano, Iconografía de la Biblia*, vol. I, Ediciones del Serbal (Barcelona 1995), pp. 83ss.; Giorgi, Rosa, *Ángeles y demonios*, Electa (Barcelona 2004), pp. 85-88.

¹⁷⁹ *Esa caras gesticulantes, como las que se ven por ejemplo en el Juicio Final de Bourges, son el símbolo de la bestialidad de los demonios cuya inteligencia ha descendido a los arrabales de su cuerpo.* Réau, Louis, *Iconografía del arte cristiano, Iconografía de la Biblia*, vol. I, o.c., pp. 84-85.

¹⁸⁰ A éste respecto conviene recordar la idea del *banquete de la náusea*. *Es sin duda el símbolo del principio de la disgregación del ser. La náusea no es más que el modo de distinguirse, un modo de distinguirse. Tenemos náuseas cuando arrojamos fuera de nosotros algo que no se ha asimilado. Nos separamos. La náusea es un separarse, o el principio de una separación. Por lo tanto, la náusea es un aspecto de lo demoníaco, en el simbolismo de los pintores-teólogos.* Castelli, Enrico, *Lo demoníaco en el arte. Su significado filosófico*, o.c., p.70.

¹⁸¹ Cf. Job 18,14.

nocturnos¹⁸² que siempre andan al acecho para conseguir cualquier presa a la que poder desesperar y precipitar su voluntad hacia la renuncia a Dios y a su propia dignidad como ser humano.

Los monjes y los colectivos que deben reunirse en coro y hacer oración común son particularmente tentados de los más diversos modos y maneras, todo con el fin de estorbar la liturgia. La *escala espiritual de San Juan Clímaco* se muestra muy clara a este respecto:

Miremos diligentemente quando suena la señal de la trompeta celestial que nos llama a los Maytines; y hallaremos que juntándose los Monges visiblemente, se juntan los demonios también invisiblemente, y unos de ellos se ponen al lado de nuestra cama quando despertamos, y nos incitan a que reposemos otro poquito. Espera (dicen ellos) hasta que se acabe el invitatorio, y así irás a la Iglesia. Otros entienden en cargarnos de sueño quando comenzamos a entrar en la oración. Otros nos acarrear entonces sin propósito algún dolor de tripas vehemente, o cosa semejante. Otros nos mueven a hablar unos con otros en la Iglesia. Otros representan a nuestra anima imaginaciones torpes. Otros nos amonestan que como flacos nos reclinemos sobre la pared; y a veces nos hacen bostezar a menudo. Otros nos mueven a risa al tiempo de la oración, para que con esto se mueva Dios a indignación contra nosotros. Otros con summa presteza nos incitan a correr con los versos muy apresuradamente; y otros por el contrario a decirlos muy despacio, no por devoción, sino por el deleyte y suavidad que toman en el canto. Otras veces pegándosenos a la boca, de tal manera la cierran, que apenas parece que se puede abrir.

Aquel que quando ora piensa en lo íntimo de su corazón que asiste delante de la presencia de Dios, estará como una columna inmóvil, y no será de ninguna de estas maneras sobredichas escarnecido del demonio. El verdadero obe-

¹⁸² Cf. por ejemplo Giorgi, Rosa, *Ángeles y demonios*, o.c., pp. 108-110.

diente es todo esclarecido de Dios quando se llega a la oración, y muchas veces es allí maravillosamente consolado y visitado; porque antes de la oración se apareja como un fuerte luchador para asistir a Dios, y resistir a los pensamientos desvariados: demás de que por el mérito de su purísimo y perfecto ministerio está ya encendido y abrasado en su amor.¹⁸³

Así las cosas, no extraña que, como elemento figurativo guarnecedor del apoyo reservado a las posaderas de los orantes en los estalos corales, durante el oficio divino, se elijan las representaciones del mal, que intenta por todos los medios la interrupción del mismo.¹⁸⁴

En el sentido expuesto, son muchos los textos que abundan en la misma consideración, y no ahorran en prevenciones a la hora de denunciar los ardides del maligno cuando asalta a quienes entran en oración:

S. Buenaventura refiere, que S. Gregorio Papa tenía por costumbre, quando iba a la oracion, dezir las palabras del Psalmo: Declinate a me maligni... Apartaos de mi malditos espiritus; porque quiero meditar en la ley de Dios. Y preguntado porque dezia este verso respondió: que avia experimentado que quando queria meditar en la Ley de Dios, sentia, que los demonios la eran contrarios con diversos pensamientos, para estorvarle el fruto de la meditación.

Que toda la guerra que el demonio tiene con los hombres es solo porque no tengan oracion... El demonio procura que no se xerciten las virtudes, haziendo caer en los vicios, pero toda su principal guerra se dirige a que no aya

¹⁸³ De Granada, Luis, "Libro primero, Escala espiritual de San Juan Clímaco", Cap. XVIII, en De Granada, Luis, *Obras del venerable P. Maestro Fr. Luis de Granada*, t. VIII, Imprenta de Manuel Martín (Madrid 1771), pp. 215-216.

¹⁸⁴ *Nada hay más frecuente, que el pintar a los Demonios en figura de dragones, de serpientes, de fieros lagartos, de grandes sapos, y de otros monstruos horribles: lo que no puede tacharse de absurdo alguno, siendo muy probable por historias que merecen fe (como hemos insinuado más arriba), que baxo estas, y otras espantosas figuras, en que se representan a los ojos de los condenados, se han aparecido muchas veces a hombres, y mugeres santísimas para causarles miedo, y apartarles del exercicio de la oración, y de otras buenas obras.* Interian de Ayala, Juan, *El pintor christiano y erudito*, t. I, Joachin Ibarra (Madrid 1782), p. 168.

oracion: porque como reconoce la gran fortaleza que esta comunica al alma, y que con ella se descubren, y deshazen todos los lazos, que arma contra nosotros; por esso pretende en todas sus guerras y enqüentros, quitar a los hombres la oración para vencerlos. Como si un enemigo todo su cuydado, y desvelo pudiesse en quitar a su contrario el sustento, teniendo cercado; porque esse era el unico remedio, para vencerle, assi el demonio cerca a las almas y las rodea.¹⁸⁵

Los diferentes componentes de la creación pueden ser vías de salvación, es decir, instrumentos de ayuda y acceso a la salvación otorgada por Cristo, o por el contrario, si son tomados solo en sí mismos y si se les convierte en fin único, se transmutan en vías de condenación.¹⁸⁶ Por ello, como cualquier instrumento, la elección corresponde a la libertad de la creatura, que, en definitiva, determina la opción tomada por la propia voluntad y, consiguientemente, su apertura o cerrazón a Dios:

El rostro del hombre es la superior parte del alma, la qual enferma, quando se humilla a la criatura, y sana, quando se levanta al Criador, y del resplandor del Divino rostro queda glorificada: por lo qual se puede ver quan bien or-

¹⁸⁵ De Alamín, Félix, *Falacias del demonio y de los vicios que apartan del Camino Real del Cielo y de la Perfección*, t. I, Antonio de Zafra (Madrid 1693), pp. 4-5. El argumento desarrollado por el capuchino es un *lugar común*, utilizado en discursos semejantes. Por ejemplo: *Suelen nacer estas distracciones de tentacion del Demonio nuestro enemigo. Dice San Basilio, que como el Demonio ve que la oracion es el medio por donde nos viene todo el bien, procura por todas las vias, y modos que puede impedirle, y poner mil estorvos en ella, para que quitado este socorro, pueda tener mas facil entrada de nuestra alma con sus engaños y tentaciones. Hase con nosotros como se huvo el Capitán Holofernes para tomar la Ciudad de Betulia, que se le defendia, que quedó los acaduces por donde entrava el agua a la Ciudad. Assi el Demonio procura con toda diligencia quebrar, y desbaratar en nosotros este arcaduz de la oracion, por donde le viene a nuestra alma el agua de la gracia, y de todos los bienes espirituales... Una de las cosas en que se echa mucho de ver la excelencia, e importancia grande de la oracion, es en la ojeriza grande, que el Demonio tiene con ella, y en la guerra tan continua que le haze, como lo notó muy bien el Santo Abad Nilo.* Rodríguez, Alonso, *Exercicios de perfección y virtudes christianas*, Joseph Rodriguez de Escobar (Madrid 1733), p. 627.

¹⁸⁶ *Parece el mundo hermoso, y bueno, siendo feo, y malo, como imagen de bulto, cuya sobrehaz es hermosa, como segun verdad no sea de dentro, sino un podrido madero. Los pescadores con cebo cubren el anzuelo, para tomar los peces, y matarlos. Todos los alhagos del mundo son para tu daño, y debaxo de verde yerva está la culebra escondida.* De Estella, *Tratado de la vanidad del mundo*, Imprenta de Joseph de Otero (Madrid 1787), pp. 156.

denada iba aquella bendición antigua, que el Sacerdote Legal daba, el qual decia: Bendígate el Señor, y te guarde, muéstrete su cara, y tenga de ti misericordia: vuelva su rostro a ti, y te de paz. Con esto vive nuestra alma, quando el Señor vuelve su rostro al nuestro, no porque en el suyo haya mudanza, sino porque la mejoría del nuestro consiste en el favor de su gracia, que se llama volver el rostro a nosotros.¹⁸⁷

El desorden del caos primordial ha sido percibido desde el comienzo de las civilizaciones del Creciente Fértil como un todo en el que se desarrolla la acción creadora-ordenadora de Dios. De la misma manera que la Palabra del Altísimo crea, disponiendo orden en el caos inicial, llamando al ser a todas las cosas,¹⁸⁸ la acción ponzoñosa del enemigo se torna en valerse de la creatura y usarla como fin en sí misma para devolverla al caos. La creación en el estado prelapsario es conocida por la relación armónica entre los que la conforman, según lo correspondiente a las distintas naturalezas, a imagen de la actividad intratinitaria, que ordena su mismo ser en relación de remitencia mutua, hasta tal punto que, para el pensamiento eclesial, las divinas personas únicamente se *conocen* por las procesiones que existen entre ellas.

El mal, que intenta destruir lo realizado por la Palabra, como criatura, carece de la potestad de crear *ex nihilo*, propio solo de Dios, por ello se vale de cada creatura para *recrear* una falsa realidad con la que sirve la tentación, de ahí que su representación en rostros creados a partir de una multiplicidad de elementos sea completamente buscada por el teólogo que asesora el programa iconográfico, capaz de contemplar más allá de lo que aparece en superficie, a fin de expresar esta verdad, más aún cuando se trata del lugar específico para el ejercicio de la oración comunitaria:

En la oración puede poner el demonio de muchas maneras la ponzoña... puede ponerla combidando en la oracion con deseos de propia excelencia... la puede poner con

¹⁸⁷ De Estella, Diego, *Tratado de la vanidad del mundo*, Imprenta de Joseph de Otero (Madrid 1787), pp. 159-160.

¹⁸⁸ Cf. Gn 1-2, 3.

turbar el demonio la imaginacion del que ora, y ponerle en ella, y en la fantasia, ilusiones, engaños y disparates... suele poner sequedades, tentaciones, torpezas y otros mil modos de tentar al Orador...¹⁸⁹

Estos ardidés toman especial relieve en el campo de combate espiritual que es el coro, donde la oración de la liturgia de las horas tiene lugar y el cabildo ha de rezar por el pueblo a él encomendado y por sí mismo, como individuo.¹⁹⁰ La perseverancia en la oración conducirá a los miembros de tan insigne institución a superar estas tentaciones y a mostrarse así como ejemplo para el resto de la comunidad, quienes verán en ellos tal virtud y no el vicio consiguiente a la claudicación ante la tentativa del demonio:

Los pecados que hacen los hombres del pueblo, son como defectos en el pie, o en la mano que se pueden disimular, y encubrir. Mas las culpas de los Prelados son manchas en el rostro: porque luego se da pregón de quien son, y

¹⁸⁹ Palafox y Mendoza, Juan, *Tomo séptimo de las Obras del Ilustrissimo, y Reverendissimo señor Don Juan de Palafox y Mendoza*, Bernardo de Villa-Diego (Madrid 1669), p. 489.

¹⁹⁰ Los religiosos, que tienen particular obligación de coro, en él reciben las tentaciones para distraerles de la oración comunitaria. Cf. varios ejemplos en De Santa María, Juan, *Chronica de la provincia de San Joseph de los Descalços de la Orden de los Menores de nuestro Seraphico Padre S. Francisco*, Imprenta Real (Madrid 1615), pp. 198-199. 205. 243. 295. 442. 546. 565. *La mas ordinaria de las distracciones, nace de la enemiga que el Demonio tiene contra la oracion, como contra el mayor medio que tienen los hombres para su salvacion; y por esta causa usa de todos sus ardidés para apartarlos de ella, y quando esto no alcanza, para divertirlos de manera, que esten alli con el cuerpo y lexos de alli con el alma, distraidos en los negocios, y en las ocupaciones exteriores, para privarles de el fruto de la oracion: no pocas vezes vio el glorioso San Macario, enxambres de Demonios que venian del infierno, en tocando los Monges a oracion; y andavan entre ellos sin cessar un punto, representando a sus ojos varias cosas de el siglo, como danças, y bailes, edificios, y obras de manos para hazerlos divertir, y unos los echavan presto de sí, y se iban, y otros eran mas remissos y con aquellos perseveraban mas. ...Estos exemplos nos enseñan, por una parte la enemiga que el Demonio tiene a la oracion, y las distracciones que nos trae en ella, y por otra la diligencia, y fervor con que la devemos resistir, no haziendo caso de el, porque si le resistimos, y perseveramos con Dios, huira vencido, y alcanzaremos vitoria dél, para lo qual es importantissimo prevenirse antes de la oracion con la leccion espiritual, leyendo los puntos que se han de meditar, dando de mano a todos los negocios, y actuandonos quanto pudieremos en devocion...* De Andrade, Alonso, *Escuela de Christo Nuestro Señor, Maestro de la Verdad*, Melchor Sánchez (Madrid 1668), p. 414.

*hacen mayor daño con su mal exemplo, que el subdito con muchos pecados.*¹⁹¹

La mentira que en origen constituye uno de los pilares de los poderes infernales, se manifiesta también cuando dichas fuerzas usan de la naturaleza para su visibilización, a través de los elementos de las criaturas de la creación, mostrando únicamente visos de apariencia sensible. Pero tales potencias malignas siempre engañan, aún cuando aparentan verdad, y se solazan en el mero hecho de engañar, incluso a los que voluntariamente les siguen.¹⁹²

Así, como hiciera en el siglo XVI el conocido Arcimboldo en sus famosas composiciones, siguiendo tradiciones populares del arte europeo,¹⁹³ o en las conocidas representaciones de grutescos (de los que se tiene magníficos ejemplos en la ciudad del Tormes), en las misericordias del coro salmantino se utilizan diferentes elementos de la naturaleza —en su mayoría procedentes del reino vegetal— para conformar con su combinación un ser monstruoso que dibuja en su fisonomía los más diversos gestos de odio, aversión, hostilidad y amenaza.¹⁹⁴ Téngase en cuenta que, en el contexto del momento, la fealdad, la deformidad y la monstruosidad son características que, apartándose de lo cotidiano y la normalidad, constituyen

¹⁹¹ De Estella, Diego, *Tratado de la vanidad del mundo*, Imprenta de Joseph de Otero (Madrid 1787), p. 39.

¹⁹² *El convertir una cosa en otra, es muy averiguado, que no la pueden hazer los Magos, ni el Demonio: porque esta transmutación no requiere menor poder que la creación; y como la creación no puede ser sino por potencia absoluta de Dios, assi no puede aver transformación, sino por la divina Magestad de Dios. Y como es cierto que ninguna pura criatura por preheminate, y levantada que sea, humana, ni angélica puede tener esta potencia: bien se sigue que a los Magos, y Demonios les es negada esta potestad...* Navarro, Gaspar, *Tribunal de superstición ladina, explorador del saber, astucia y poder del Demonio*, Imprenta de Pedro Blasón (Huesca 1631), p.14. *Pero como el demonio no puede hazer conversiones y transmutaciones verdaderas, engaña a las hechizeras, y hechizeros: y con ficciones aparentes haze que aparezca uno en varias especies, y formas de diverso género de animales y bestias...* Id. p.15.

¹⁹³ Cf. DaCosta Kaufmann, Thomas, "Arcimboldo's Composite Heads: Origins and Invention" en Ferino-Pagden, Sylvia (Ed.), *Arcimboldo, 1526-1593*, Skira – Musée de Luxembourg – Kunsthistorischesmuseum, (Milano 2007), pp. 97-101; Ferino-Pagden, Sylvia, "Arcimboldo as Conterfetter of Nature" en Id. pp. 103-111; Morel, Philippe, "Arcimboldo's Composite Heads, Grotesques and the Aesthetics of Paradox" en pp. 221-231.

¹⁹⁴ Recordemos que la principal característica del diablo es su poder de metamorfosis. Cf. Pereda, Felipe – De Carlos, M^a Cruz, "Desalmados: imágenes del demonio en la cultura visual de Castilla (siglos XIII-XVII). Un itinerario" en Tausiet, María – S. Amelang (eds), *El diablo en la Edad Moderna*, Marcial Pons (Madrid 2004), pp. 236ss.

las señas de identidad de quien ha corrompido su propia naturaleza por el pecado,¹⁹⁵ sea en la parte de la realidad invisible a los ojos del cuerpo y solo percibible por los del alma, sea en la realidad perceptible de la carne.¹⁹⁶

A pesar de que todas las misericordias del coro salmantino son mascarones, si consideramos las actitudes, muecas y elementos que los diferencian, podemos encontrar las siguientes tipologías, que, contrariamente a lo que pudiera esperarse tras la promulgación de Trento, mantienen pervivencias medievales en la iconografía infernal:¹⁹⁷

Fauces abiertas

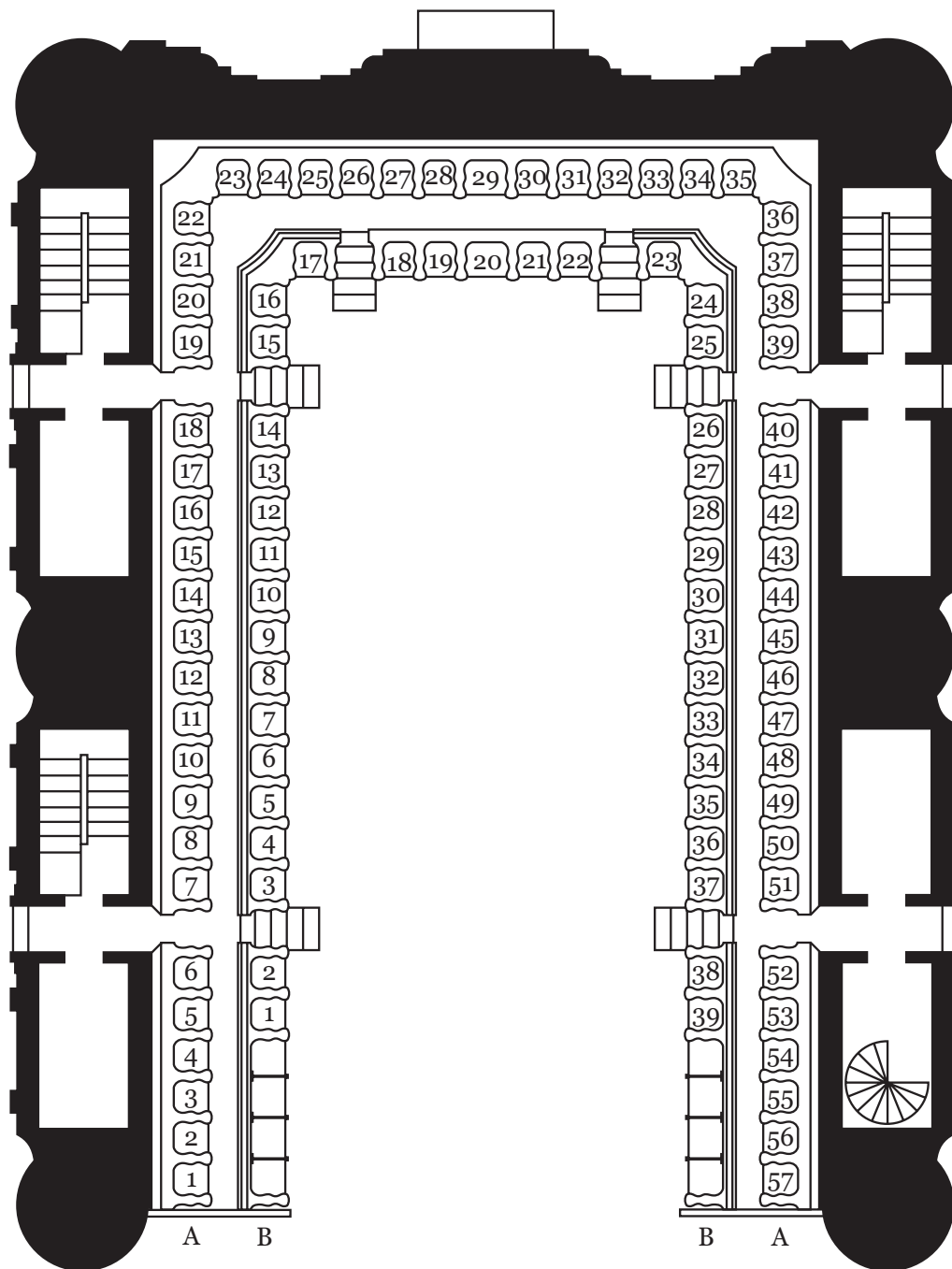
Quizás, una de las formas más convencionales para expresar la hostilidad en el mundo animal sea la de amenazar al contrario mediante la apertura de las fauces. A menudo, constituye un gesto que va vinculado al de mostrar los dientes, que frecuentemente inspiran terror por su aspecto afilado y en último término, por el daño que pueden infringir a la presa, expresando certeza de dolor y posibilidad de muerte. Pero, como consideramos que el énfasis en mostrar la dentadura sin abrir por completo la boca supone otro grado diferente de amenaza, hemos diferenciado los grupos y en el que tratamos sólo incluimos las misericordias A2, A15, A17, A27, A30, A33, A29, B16 y B38.

La boca, en la concepción del hombre antiguo, era la entrada al interior del ser humano, el lugar por el que también este entregaba el alma al Cre-

¹⁹⁵ *Lutero acostandose una noche bueno, a la mañana fue hallado muerto, con un rostro espantable; de suerte, que no avia quien se atreviese a mirarle de temor.* De Alamín, Félix, *Exortaciones a la segura observancia de los Mandamientos de la Ley de Dios*, Imprenta de Blas de Villanueva (Madrid 1714), p. 29.

¹⁹⁶ *Vean aora (sic) los pecadores sobervios su fealdad, y entiendan son monstruos del Infierno en imitar a Luzifer en la soberbia. Porque este vicio le halló hermoso, con grandes dones de gracia, y naturaleza; y aunque se desvaneció de los bienes recibidos, en efecto los poseía, y tenía como por suyos; mas el hombre que es barro, y sobre esso a pecado, y está lleno de fealdad, y abominaciones, monstruo es, si se quiere engreir, y desvanecer; y por este desatino excede al mismo Demonio: porque ni tiene la naturaleza tan noble, ni la gracia y hermosura que tenía Luzifer.* De Ágreda, M^o Jesús, *Mística ciudad de Dios*, 2^a parte, Imprenta de Miguel Manescal (Lisboa 1684), p. 587.

¹⁹⁷ Véase la pervivencia de las visiones medievales en el mundo de la Edad Moderna hispana en Portús, Javier, "Infiernos pintados: iconografía infernal en la Edad Moderna Hispánica" en Tausiet, María – S. Amelang (eds), *El diablo en la Edad Moderna*, o.c., pp. 253- 275, especialmente pp. 261ss.



Croquis de las misericordias del coro.



A2



A15



A17



A27



A29



A30



A33



B16



B38

ador cuando expiraba, y, por supuesto, era la puerta de entrada y postigo de salida de numerosos peligros espirituales¹⁹⁸ y corporales (que se contagiaban a través de las *miasmas* suspendidas en el aire). No en vano ha quedado como elemento cultural elocuente de la realidad aludida, decir el nombre de Jesús cuando estornuda alguien, de tal manera que así se exorziza la posibilidad de que el alma salga del cuerpo o que este sea asaltado por el espíritu enemigo; claro ejemplo de cómo lo que era una acción apotropaica perdió su sentido primigenio y lo tornó en gentil norma de educación social.

Las fauces del demonio constituyen la patentización visual del hecho de ser atrapada el alma en el mal. Los pecadores son retenidos en y por ellas. A la par, son instrumento, lugar de condena y castigo, de las que sólo por Gracia e intervención de los santos ante Dios, puede ser salvada el

¹⁹⁸ [Un caballero arrepentido] *soñó una noche, que estando con la boca, i fauces abiertas, le salían gran multitud de Demonios por la boca, con lo qual espantado despertó, diciendo lesus, i se quietó de el todo...* Francés de Irrutigoyti, Miguel Antonio, *Exemplo de sacerdotes en la vida, virtudes, dones, i milagros de San Felipe Neri*, Hospital Real i General de Nuestra Señora de Gracia (Zaragoça 1653), p. 314.



A1

alma asida por aquellas.¹⁹⁹ La presencia de este tipo de misericordias en el coro salmantino responde a que, por su mediación, se ha representado el amenazante poder del mal que puede irrumpir en cualquier instante con toda su furia y fuerza; amenaza que, con mayor probabilidad, se lleva a cabo allí donde se realiza la obra buena del oficio divino.

Burla

Conforma este apartado un nutrido grupo compuesto por las misericordias A1, A5, A6, A10, A20, A26, A31, A34, A45, A46, A52, A53, A56, A57, B4, B7, B8, B9, B12, B18, B19, B21, B24, B25, B26, B28, y B34. En todas ellas los monstruos mantienen la lengua fuera, y en algunos casos,

¹⁹⁹ *Sucede frequentemente sacar de las fauces del demonio a algunas Almas, que avian ya estado muchos años casi sin esperança de salir jamás de ellas.* Segneri, Paolo, *El confessor instruido y el Penitente instruido*, Francisco Lasso (Madrid 1710), p. 14. *No le detuvieron los aplausos que se avía merecido... ni los Consejos acertados con que avía degollado muchas dissensiones, y pleytos, poniendo en libertad muchas almas, que estaban ya en las fauces del demonio.* De la Vega y Toraya, Francisco, *Chronica de la provincia de Castilla, León y Navarra, del orden de la Santissima Trinidad, Redempción de Cautivos*, vol. II, Joseph Rodríguez de Escobar (Madrid 1723), p. 76.



A5



A6



A10



A20



A26



A31



A34



A45



A46



A52



A53



A56



A57



B4



B7



B8



B9



B12



B18



B19



B21



B24



B25



B26



B28



B34

también muestran los dientes, pero al ser mucho más elocuente el gesto de mofa, las hemos incluido en este apartado.

Sacar la lengua en señal de burla es una característica que ha estado bien representada en el universo visual de lo demoníaco²⁰⁰ y del que comete pecado.²⁰¹ Ahora bien, en el contexto de la lucha espiritual este gesto puede ser dirigido también al tentador por parte del que es tocado por la Gracia, y, especialmente, por la mediación de Santa María Virgen, quien de una manera única hace mofa y escarnio del demonio con su particular papel en la Historia de la Salvación.²⁰²

Como uno de los lugares primordiales que alimentan el espíritu es la oración, su enemigo aborda los tiempos en que el creyente se dispone a la comunicación con Dios. Satanás no tiene poder directo sobre el alma,²⁰³

²⁰⁰ *The demons of early medieval art are frequently portrayed with the tongue, the “unruly member”, sticking out. A demon head on a capital at not only sticks his tongue out but also displays savage teeth. The demon mouth may sometimes signify the Jaws of Hell, and on a capital in the cathedral at Autun the body of a man is seen disappearing in the jaws of a leaf mask.* Basford, Kathleen, *The Green Man*, D. S. Brewer (1998), p. 13.

²⁰¹ *Entonces el pecador, riyendose y haziendo burla dixo: [¿] no me das más penitencia?. De Alamín, Félix, Falacias del demonio y de los vicios, que apartan del camino real del cielo, t. I, Antonio de Zafra (Madrid 1693), p. 33.*

²⁰² [¿] *De dónde tanto valor, y tanta estraña ossadia, para hazer burla de Aspides, y Demonios? Dà el Texto en una palabra la solucion: Ab ubere, de los pechos de María Santissima, que no niegan al más miserable Pecador tan soberano alimento, tan sagrado Patrocinio.* Gracia, Diego, *Sermones de Cristo, su Santissima Madre y algunos de los primeros santos de la Iglesia*, Imprenta de Manuel Roman (Zaragoza 1708), p. 110. Véase la misma evolución de cambio de paradigma en Pedrosa, José Manuel, “El diablo en la literatura de los siglos de oro: de máscara terrorífica a caricatura cómica” en Tausiet, María – S. Amelang (eds), *El diablo en la Edad Moderna*, o.c., pp. 67-98.

²⁰³ [¿] *Tiene el demonio poderio en el alma? No; lo que puede es, inclinar al hombre, traerle con eficacia representaciones feas, mover el apetito sensitivo en orden al mal; pero torcer su voluntad, esso no, si él no quiere; por más que afane, por más que trabaje*



B10



B30

por ello se vale de toda una serie de argucias para desconectar, como buen estratega, la fuente que nutre la fe, del corazón que la profesa, y así, hacer más vulnerable la voluntad del orante a sus intentos de perversión.²⁰⁴

Soplo

Son dos las figuras que claramente se encuentran expulsando aire por su boca, mostradas en las referencias B10 y B30. En la Sagrada Escritura el viento se ha considerado, en la mayor parte de las ocasiones, una manifestación de la fuerza divina y de la acción de Dios.²⁰⁵

El soplo, en la liturgia, constituye un gesto visible que lleva consigo la eficacia de la acción del Espíritu Santo.²⁰⁶ Por tanto, si utilizamos la misma materia y gesto, pero en el universo de lo negativo, el soplo es también usado por los demonios como forma de inspiración de los malos afectos, vicios y tentaciones.²⁰⁷ A través del soplo, las huestes infernales enfrían el ánimo de la perseverancia en la obra buena²⁰⁸ y extienden la inclinación

el demonio, todo es vano, y no puede nada. Martín de la Sierra, Joseph, *Mapa de arcanos y verdades de nuestra católica Religión, comentado el catecismo del Padre Geronymo de Ripalda, de la Compañía de Jesus*, t. I, Imprenta de Bernardo Perales (Madrid 1733), p. 158.

²⁰⁴ *Y de suyo (el estado alcanzado en el grado de Contemplación) es estado claramente expuesto a engaños y burlas del Demonio.* De San Benito, Pelayo, *Sumario de oración, en que para mañana y tarde, se ponen en practica dos ejercicios della*, Pedro Gomez de Valdivielso (Burgos 1626), p.156v.

²⁰⁵ Cf. por ejemplo Ex 15, 8ss; 2Sam 22, 16; Job 4, 9; 32, 8; 33, 4; 37, 10; Sal 18, 15; Is 30, 33; 59, 19.

²⁰⁶ Sirva como ejemplo el siguiente: *El soplar el Sacerdote al Catecumeno, no solo significa la expulsión del demonio, sino también la aspiración del Espíritu Santo... El soplar tres veces, significa, que las tres Personas de la Santísima Trinidad igualmente concurren a todos los misterios del Baptismo; y también, para dar a entender, que con la confesión del misterio de la Santísima Trinidad se repugna, y resiste al demonio.* Pastrana Coronel y Herrera, Eugenio, *Silva Racional y Espiritual de los divinos y ecclesiasticos officios*, Julián de Paredes (Madrid 1664), p. 175.

²⁰⁷ *De cómo el ánimo que no está fundada sobre la viva, y firme piedra Christu Iesu, qualquier viento de adversidad, u de prosperidad la derriba; y que muchas vezes el demonio so color de virtud, siembra en el anima algunos vanos, y presuntuosos pensamientos, y deseos de juzgar falsamente a sus proximos... De donde al punto el demonio sopla con el viento del falso juicio, juzgando a su proximo injustamente, y sin atender, iguala a los siervos de Dios, con los siervos del mundo.* De Siena, Catalina, *Ramillete de epístolas oraciones celestiales para fecundar todo género de Espíritus. Nacido en el ameno jardín de las virtudes todas el coraçon de la Mystica Doctora, y Serafica Virgen Santa Cathalina de Sena de la Sagrada Orden de Predicadores*, Libreros Juan Cassañes y Jayme Surià (Barcelona 1698), p.342.

²⁰⁸ *Pues que al principio de la obra cada uno por perezoso que sea, mientras la fortaleza del ánimo, y las fuerzas están en su vigor, pone mucha diligencia: y assi en el progreso, y fin, es mas necesario este aviso: In fine ne corrumpas, y tanto más quanto entonces*

a la obra mala.²⁰⁹ El soplo demoníaco se ha mantenido en la cultura popular relacionándolo particularmente con el vicio de la lujuria.²¹⁰ La acción del “mal espíritu” a través del signo del soplo de los mascarones esculpidos en las misericordias del coro ha de comprenderse en esta dirección,²¹¹ mas siempre en el contexto del combate espiritual.

Compuestos

La B33 constituye un caso singular en el conjunto coral respecto del tema de su figuración. Una cabeza trifaz compuesta por tres seres con rasgos simiescos conforman un único sujeto con tres hocicos, tres narices y cuatro ojos, todos culminados con elementos vegetales. El asunto no es nuevo en la representación plástica, sino que lo podemos encontrar en las

el Demonio sopla con mayor ímpetu, y como los corsarios (dize él) no se ponen a saquear la Nao, quando sale del Puerto para ir a cargarse de mercadurías, mas esperan quando ella buelve cargada: assi el Demonio, quando el anima ha recogido muchas virtudes, ayunos, Oraciones, castidad, y todas las demás, viendo nuestra Nao llena de piedras preciosas, entonces nos da el assalto, haciendo mayor presa, no solo por lo que nos roba a nosotros, mas tambien por el escandalo, y ocasion de ruina para los otros. De Jesús, Compañía, Libro que contienen todo lo que se lee en tiempo de renovación y el orden con que se ha de leer, Aquaviva, Claudio, “Carta del Padre General de la Compañía de Jesús” (1583) en Libro que contiene todo lo que se lee en tiempo de renovación y el orden con que se ha de leer, sin nota de editor ni lugar de edición (1707), p. 24. Vedlos aqui campo a campo: el Sol Christo, encendido en sumo fuego de amor, y el demonio, que sopla y yela el coraçon de Judas. De Lanuza, Jerónimo Batista, Homilias sobre los Evangelios que la Iglesia Santa propone los días de la Quaresma, t. III, ilegible el nombre del impresor (Barbastro 1622), p. 324.

²⁰⁹ *Muchas vezes sucede, que en un lugar comete uno un mal exemplo, este es como una pequeña asqua, sopla el demonio, y haze, que salte una asqua en esta casa, otra en la otra; esto es, que se quente, y empieza a abrasar a unos, y a otros, hasta que casi todo el pueblo imita tan depravada costumbre; y de allí passa la noticia a otros pueblos, y ciudades, y haze un grande estrago en las costumbres, y se produce un gran incendio de pecados. De Alamín, Félix, Exortaciones a la segura observancia de los Mandamientos de la ley de Dios, Imprenta de Blas de Villanuena (Madrid 1714), p. 237.*

²¹⁰ El dicho popular “El hombre es paja, la mujer estopa, viene el diablo y sopla” así lo pone de manifiesto. *Y si no, dime, te escribe el Doctor Maximo: [¿]Qué se puede esperar, donde ay fuego, que es la muger; estopa, que es el hombre; y fuelle, que es el Diablo?... Sopla el Diablo, para que la estopa conciba el fuego de la luxuria, y con él se queme, y abraße aquella estopa, que es el hombre.[¿]Qué se ha de seguir de el comercio de el hombre con la muger, aviendo de por medio este fuelle, o mosqueador, que aviva el fuego con su soplo?. De la Virgen, Damián, Quaresmas de las tres ferias mayores, t. II, Pedro Carreras (Zaragoza 1725), p. 146.*

²¹¹ *Porque las passiones estan como el perro dormido, o como ladrones ocultos; pero admitida la ocasión, esta las despierta, e irrita, y haze prorrumpir en grandes deseos viciosos; ella levanta llamas de deseos perniciosos, a que el demonio, como está a la vista, al punto aplicó los soplos de sus fuertes tentaciones. De Alamín, Félix, Puerta de la salvación y espejo de verdadera y falsa confesión, Oficina de Lorenzo Francisco Mojados (Madrid 1724), p. 363.*



B33



B3

civilizaciones antiguas del ámbito mediterráneo y euroasiático, y en mayor medida, a lo largo de la Edad Media europea.

El *vultus trifons*, forma de representar tres individuos compartiendo un mismo ser, sirvió de base visual para la figuración del misterio de la Santísima Trinidad.²¹² Pero el ingenio que les dio a luz terminó, tras largas condenas por parte de los teólogos postridentinos (Molanus la calificó como *invención diabólica*),²¹³ con una intervención magisterial pontificia²¹⁴ al no considerarlas adecuadas para expresar tan alto misterio de la fe, pues no se encontraba ejemplo en el universo natural, sino solo en el del intelecto y, al conformar un verdadero monstruo a los ojos de los ilustrados y sencillos (quienes constituían el público al que, en origen, la representación iba dirigida), no se estimó oportuna al comportar más peligros que facilidades.

El monstruo trifacial, frente a la figuración trifaz de la Santa Trinidad, parece representar a la trinidad infernal, esto es, a la representación del mal en estado más puro.²¹⁵ El citado sentido es el que mantiene, conforme

²¹² Cf. De Pamplona, Román, *Iconografía de la Santísima Trinidad en el Arte Medieval Español*, CSIC – Instituto Diego Velázquez (Madrid 1970); Ramos Domingo, José, “Tipologías Trinitarias en el Arte Español” en *Revista de estudios trinitarios*, (Salamanca 2000); Id., “Arte y preceptiva: Del rigor, la propiedad y el decoro en la iconografía de la Trinidad”, en *Revista de estudios trinitarios*, (Salamanca 2004). La más completa monografía sobre el asunto en el ámbito peninsular: Ramos Domingo, José, “Del rigor, la propiedad y el decoro en la iconografía de la Trinidad: A propósito de tres obras de Paisaje Interior” en Casas Hernández, Mariano (Ed.), *Jornadas de estudio y difusión del patrimonio*, Las Edades del Hombre – Diputación provincial de Soria (Soria 2009), pp. 197-232. Véase también Casas Hernández, Mariano, “Trinidad trifacial” en VV.AA., *Paisaje interior*, Las Edades del Hombre (Valladolid 2009), pp. 556-558.

En el mundo novohispano encontró una mayor difusión y en él han sobrevivido un mayor número de ejemplares tras la prohibición papal. Cf. VV.AA., *El cuerpo aludido: anatomías y construcciones*, Patronato del Museo Nacional de Arte (México D.F. 1998), pp. 64ss.; Maquívar, M^a del Consuelo, *De lo permitido a lo prohibido*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes – Instituto Nacional de Antropología e Historia (México D.F. 2006), pp. 275ss. Véase también Stols, Eddy – Thomas, Werner – Verberckmoes, Johan (Eds.), *Naturalia, Mirabilia & Monstruosa en los Imperios Ibéricos*, Universidad de Lovaina (Lovaina 2006), p. 260.

²¹³ Cf. Molanus, Ioannes, *De Historia SS. Imaginum*, Apud Ioannem Bogardum (Lovaina 1594), l. II, cap. 4, p. 20.

²¹⁴ Intervenciones de Urbano VIII en 1628 y el breve de Benedicto XIV *Sollicitudini Nostrae* de 1745.

²¹⁵ *The evil aspect of the leaf mask is nowhere more dramatically expressed than in the carving on the façade of San Pietro, Toscanella (Tuscania), Viterbo. It is, basically a type of “peopled-scroll” ornament, framing an open, colonnaded window. The leafy scrolls issue from two monstrous masks centrally placed in the upper and lower borders of the frame. Both masks are in the form of a tricephalos, a head with three faces, one presented in frontal view, the other two in profile. Each face has its own mouth and nose, but shares with the others a single pair of eyes. In medieval imagery the tri-*

nuestro criterio, la misericordia salmantina.²¹⁶

La misericordia B3 presenta un curioso ejemplar de doble cabeza, único en la sillería, superpuesta la más pequeña sobre el arco supraciliar de la mayor. Las características formales de ambas son muy semejantes, diferenciándose sólo en el tamaño y colmillos de la más grande respecto de la menor. La aparición de rostros o testas monstruosas en las diversas partes del cuerpo del ser polimorfo, indican la sustitución del control y dominio de la voluntad sobre la zona en cuestión (que suele ser significativa) por el mero instinto animal y las actitudes más agresivas.²¹⁷ En nuestro caso las dos cabezas dibujan en sus semblantes un gesto de burla, manteniendo la lengua fuera de las fauces, donde la visión de los dientes les otorga un mayor empaque a la hora de mostrar hostilidad.

Animales bien definidos

En las misericordias A37 y A39 encontramos sendos ejemplos de animales acuáticos. La A37 recuerda la representación figurada de los delfines a fines del siglo XV y difundida durante el XVI.²¹⁸ Mas a estos se les añade un motivo de fiereza al tener las bocas abiertas y enseñar lengua y dientes. Los animales están colocados mirando hacia arriba y se cruzan en forma de X. En el caso de la A39 los peces miran hacia el suelo, pero también mantienen sus bocas abiertas. El carácter fantástico es denotado por los elementos fitomorfos en los que se trasmutan sus aletas y colas. En la A39 se añade, además, una venera para rellenar el hueco que deja

*cephalos colud symbolic either the Holy Trinity or Absolute Evil. The two directly opposite iconological applications do not, of course, derive from one another, but each derives independently from a Gallo-Roman prototype (extremely common in the region of). There can be no doubt which of these meanings is intended at Toscanella. Basford, Kathleen, *The Green Man, o.c.*, pp. 12-13. Véase como ejemplo la ilustración del *Codex Altonensis*, f. 48. Cf. Eco, Umberto, *Historia de la fealdad*, Lumen (Barcelona 2007), pp. 90-102.*

²¹⁶ *Bolvamos a examinar el ardid del Demonio, para vencer a Adan. Las armas con que logró su ruyna, fueron las contraseñas de una Trinidad fingida en la lengua de la Serpiente, dize Leoncio, con la qual se atrevió a hazer guerra a la Trinidad Santissima.* López Magdaleno, Alonso, *Atributos panegyricos que en catorce Sermones Miscelaneos da a la estampa*, Antonio González de Reyes (Madrid 1676), p. 149.

²¹⁷ Cf. Rampi, Elena, "Demonio" en Castelfranchi, Liana – Crippa, Maria Antonietta, *Iconografía y Arte Cristiano*, San Pablo (Madrid 2012), pp. 546-549, especialmente 547-548.

²¹⁸ Véanse, por ejemplo, los antepechos de los enigmas de la galería de la biblioteca del edificio de las Escuelas Mayores de la Universidad de Salamanca.



A37



A39

la disposición en X de las figuraciones y, así, poder apoyar el tablero superior de la misericordia.

Los monstruos marinos, amén de por su lugar de procedencia oscuro (las profundidades del mar, donde no llega la luz), son representación del mal por sus propias desarmonías amenazantes, y ya desde la Sagrada Escritura han servido para llevar a cabo los dictámenes de Dios, dando castigo a quien lo merecía y, paradójicamente, sirviendo también como instrumento de salvación ordenado al fin último dispuesto por la Providencia divina.²¹⁹

Las B11 y B36 han sido concebidas con una cabeza de carnero en el centro, a partir de la que salen, en simetría, hojas y flores en la B11, y volutas con hojas en la B36. El carnero es la representación clásica del diablo, especialmente cuando preside las reuniones de brujos²²⁰ o intenta asustar a los santos.²²¹

²¹⁹Cf. Jon 1, 17-2, 10; Tob 6, 2-3; 6, 8-9. *Entre otros innumerables beneficios que del (el arcángel San Rafael) recibió (Tobías), uno de ellos fue, que le libró de aquel monstruo marino, que envestía con él para querelle tragar, y con su favor le asió de las agallas, y le sacó palpitando al arena, donde le desentrañó y hizo pedaços. Esso mismo haze con nosotros cada dia el Angel de nuestra defensa, que nos libra de mil peligros invisibles, favoreciendonos de mil maneras, para que en las tentaciones salgamos con la victoria. Viene aquel monstruo fiero del demonio, a envestir con nosotros en la tentación, con tan gran denuedo y brío, que parece que nos ha de sorber y tragar...* De la Vera, Diego, *Parayso de la gloria de los santos*, t. II, Balthasar Simon (Barcelona 1604), p. 310.

(La tarasca) parece Dragón, parece Ballena, parece Sierpe, y lo es todo, pues es Tarasca; esa significa al Demonio, aquel Dragón fiero de quien nos promete David, que lo ha de sujetar Dios hasta ser juguete de muchachos... Aquel Leviatán carnizero, monstruo marino, de quien nos promete Iob, que pescándolo nuestro Dios con su anzuelo, lo ha de dexar tan sin fuerças, que sea la risa, la mofa, y el entretenimiento de la plebe: *Nunquid illudes ei quasi avi? Aut alligabis eum ancillis tuis? Iob 40*). Martínez de la Parra, Juan, *Luz de verdades católicas y explicación de la doctrina christiana*, Impresor Rafael Figueró (Barcelona 1705), p. 21.

¿Qué tiene que ver librarse de las garras de un monstruo marino, con, librarse de las fauces del demonio, que como la Ballena a Jonas, nos quiere ya tragar, y trocar en antidoto el veneno, haziendo que los mismos pecados nos sirvan de aumento de gracia, por medio de la penitencia, y humildad? De Pozo, Andrés, *Exortaciones a la devoción con los Santos Ángeles de nuestra guarda*, Traducido por Clemente Sánchez, Imprenta de Diego Martínez Abad (Madrid 1708), p. 149.

²²⁰ *Tanto los trasnos como los diaños burlones suelen adoptar la figura de carnero para cometer sus fechorías. También el demonio puede adoptar la figura de un carnero negro cuando preside el aquelarre.* Martín Sánchez, Manuel, *Seres míticos y personajes fantásticos españoles*, EDAF (Madrid 2002), p. 356. Cf. Cardaillac-Hermosilla, Yvette, *Los nombres del diablo: Ensayo sobre la magia, la religión y la vida de los últimos musulmanes de España: los moriscos*, Universidad de Granada – Universidad de Valencia (Granada 2005), p. 28. (El demonio) *queriendo perturvarla, se le apareció en forma de un carnero descomunal...* De Santa Teresa, José, *Flores del Carmelo*, Antonio Gonçalez de Reyes (Madrid 1678), p. 265.

²²¹ La hagiografía de Santa Ivana de Regio, por ejemplo, cuenta lo siguiente: *Lo que agradó tanto a Dios, y a su Santissima Madre, desagradó mucho al demonio. Y que-*



B36

En la B13 encontramos la testa de un buey con los cuernos cortados,²²² y un velo que le cubre la cabeza por la zona de la cornamenta, cegando su visión. Dos cánidos ladran directamente a las orejas del bóvido. La referencia bíblica de Job 40, 15ss. aparece en primer término ante semejante

riendo perturvarla, se le apareció en forma de un carnero descomunal, pero la Santa tierna en su devoción, y fortalecida en el ánimo, conociéndole, lo despreció, y prosiguió en su ejercicio, con que el demonio corrido, y afrentado se ausentó, huyendo de su presencia. De Santa Teresa, Joseph, Flores del Carmelo, Antonio Gonçalez de Reyes (Madrid 1678), p. 265.

²²² *Deste mesmo principio, nace otra causa, que no poco consuelo deve causar a los siervos de Dios, afligidos por la multitud de gente que se pierde, pues en efecto hecho buey este toro fiero (el demonio), no engendrará más demonios, y una vez castrados de la gloria (como miel amarga) de la colmena gloriosa, no produzirá más sequazes de aquellos que entonces le siguieron. Porque aunque para tentar al hombre, han quedado con nosotros en la tierra, para engañar a los Ángeles,, no tienen, ni tendrán ya lugar en el Cielo; y assi dudosos entre si rendidos, quedarán sin successión postrados. Gallo, José, Historia y diálogos de Job: con explicación literal y moral de todos sus capítulos, Pedro de Huydobro (Burgos 1621), p. 1846. Se puede rastrear la identificación del diablo con el buey desde la interpretación de la religión egipcia: Esta maña y embuste hazia Sathanas, para enlazar almas para el infierno. Y eran tan perfectamente obedientes los Egypcios a los embustes suyos y a los movimientos de su buey (Apis), en el qual el demonio estava que aun un punto no se meneava en el ayre, que ellos no le imitassen en la tierra. De Huelamo, Melchior, Discursos espirituales y predicables, sacados de las Ceremonias de la Missa del Missal Romano, Casa de Sebastián de Cormellas (Barcelona 1597), p. 184v. En el mismo sentido De Trujillo, Antonio, San Marcos defendido, Antonio Román (Madrid 1690), p. 14.*



B11



B13

imagen, y a partir de ella se siguen las diferentes opiniones coincidentes en su idea fundamental:

Esto declaró san Gregorio por estas palabras: Del demonio dize Dios, que come heno, como buey. Tiene esto el buey, que bebe qualquier agua, aunque este suzia, mas no come heno sino limpio: y esto es lo que del demonio dize un Propheta, su manjar es escogido: porque con el diente de sus tentaciones procura, quanto puede destruyr la vida limpia y escogida de los varones santos y espirituales, haziendolos caer en vicios. Esto pretende el demonio, y esto haze el hombre fiel siempre, que consiente en algún pecado mortal, hazerse manjar del demonio, y meterse en su garganta para que lo trague, y encorpore (sic) en si.²²³

Una de las características del mencionado bovino es que no puede reproducirse, al haber sido castrado para convertirse en buey. Detalle esencial que nos habla claramente de la incapacidad metafísica del mal de generarse por sí mismo y la necesidad que tiene, por tanto, de corromper al prójimo.²²⁴ Curiosamente, de esta impotencia solo puede surgir más impotencia, si tienen éxito los ardices del enemigo en la lucha espiritual.²²⁵

Por otra parte, el buey ha sido ensalzado en la Sagrada Escritura como aquel que acompaña y alivia el sudor del hombre en sus afanes cotidianos, por lo que se prohibía que se le pusiera bozal en el morro, a fin

²²³ Arias, Francisco, *Parte tercera del libro de la Imitación de Iesu Christo nuestro Señor*, Casa de Juan Leon (Sevilla 1602), pp. 681-682. En este sentido incide también el siguiente texto: *El Espíritu Santo (Iob 40) hablando del demonio, dice, que como yerva, como buey; y que los montes, que son los justos, le tributan esta yerva, y que en ella las bestias juegan, y que a su sombra se echa a dormir*. De Alamín, Félix, *Puerta de la salvación, y espejo de la verdadera y falsa confesión*, Oficina de Lorenzo Francisco Mojados (Madrid 1724), p. 483.

²²⁴ *Siendo así que le tiene Dios amarrada su facultad natural con invencibles cadenas; y se debe mirar como una sabandija atada a una fuerte argolla, de donde no puede salir, ni arrancar un cabello de la cabeça de los que temen, y reverencian a Dios*. De Sarabia y Lezana, *Anales de la Sagrada Religión de Santo Domingo. Erario ascético*, t. II, Imprenta de Juan García Infanzon (Madrid 1709), p.152.

²²⁵ *De la manera que el Demonio lo haze y los modos que tiene para que se siga la tal esterilidad e impotencia refieren largamente los Autores...* Navarro, Gaspar, *Tribunal de superstición ladina, explorador del saber, astucia y poder del Demonio*, Impresor Pedro Blasón (Huesca 1631), p.58v.

de que pudiera comer de aquello que apeteciera.²²⁶ Tampoco hay que olvidar que se trata de un animal ofrendado como víctima en los sacrificios habituales de las religiones mediterráneas. De ahí que pueda adquirir en ciertos contextos una significación última de oblata, ante la que los cánidos representados ladrándole en las orejas le atormentan e incitan, y el paño que le cubre la zona de los cuernos, prácticamente, le deja sin visión natural.²²⁷

Enseñando los dientes

Las misericordias A3, A4, A7, A8, A11, A19, A22, A24, A28, A38, A42, A43, A44, A47, A55, B1, B5, B20, B29, B31 figuran monstruosos mascarones en los que llama la atención el sentimiento de amenaza que despiertan en el observador, por la sensación de peligro que se deriva de una fiera representación donde sobresalen intimidadores dientes.

Bajo esta suerte suelen relatar los tratadistas y comentaristas bíblicos, que el demonio se aparece, atemorizando a quien se encuentra con ojos terribles, colmillos y dientes.²²⁸ El consiguiente terror al daño producido por la acción de los colmillos en la carne del amenazado no se hace esperar, quien solo puede defenderse efectivamente con las armas de la fe. El rechazo visceral del mal conduce así directamente al bien.²²⁹

²²⁶ Cf. Dt 25,4.

²²⁷ *El demonio tiene su poder debilitado, está como perro atado, que no muerde sino a quien se llega a él con falsa seguridad, ladrar puede, pero no morder sino al que quiere ser mordido por acercarse a él; esto es, el demonio puede solicitar, persuadir, e instar, pero no puede hazer otro daño si tu no quieres.* De Alamin, Félix, *Falacias del demonio y de los vicios que apartan del Camino Real del Cielo*, Imprenta de Blas de Villanueva (Madrid 1714), pp. 228-229.

²²⁸ *No contento el Demonio con andar susurrando estas y otras semejantes falsedades a lo oculto, haze algunas apariciones al descubierta; Ya en figura de osso, y de Leon, ya de Iabali animales todos feroces, que hazen mil retos, y fieros a los Santos amenazandoles de muerte, y aun pegándoles, sino mudan de interno. Aquí bien claro lo da a entender nuestro Iob, pues de todas maneras dize, que terriblemente le amenaçava el enemigo. Lo primero con los dientes, accion propria de perraço, quando le ladra el mastin, que le enseña los colmillos con fiereza, como quien dize ladrasme?, pues aqui te despedazare. Lo mismo dize David, que le suzedio en algunas partes, y si lo has reparado en el perro, mira que ojos pone, quando enseña los dientes, dos saetas de fuego parecen, pues ansi dize Iob, que despues de averle enseñado el Demonio los dientes, le miro con unos ojos terribles.* Gallo, José, *Historia y diálogos de Iob*, Pedro de Huydobro (Burgos 1621), pp. 477-478.

²²⁹ Véase Muchembled, Robert, *Historia del Diablo, Siglos XII-XX*, Cátedra (Madrid 2004), p.184.



A3



A4



A7



A8



A11



A19



A22



A24



A28



A38



A42



A43



A44



A47



A55



B1



B5



B20



B29



B31

Vomitando diversos elementos florales y animales

Pertencen a este grupo las misericordias: A9, A12, A13, A14, A16, A21, A23, A25, A32, A35, A36, A40, A41, A48, A49, A50, A51, A54, B2, B6, B14, B15, B17, B22, B23, B27, B35, B37 y B39.

Debemos comenzar indicando una serie de diferencias del asunto que tratamos con otro, con el que se pueden establecer sencillas remitencias, pero que constituyen dos universos de sentido opuestos y dispares. Nos referimos al conocido prototipo denominado *Green Man*. El *hombre verde* es un rostro que no ha perdido todos los rasgos humanos -aunque los disimule-, formado por una serie de elementos vegetales, mientras expulsa por la boca más materia vegetal que puede extenderse por los brotes que surgen del interior del orificio bucal. Su sentido es ambivalente y depende del contexto iconográfico en el que se encuentre inserto.²³⁰ Y quizás es su interpretación funesta la que se encuentre en la base de la tradición que ha llegado hasta los artífices que han tallado las misericordias del coro salmantino.

Si ya desde la Sagrada Escritura se hace visible la potencia creadora de la palabra divina,²³¹ más aún cuando, en la revelación neotestamentaria, la Palabra toma carne²³² y ella misma se hace vehículo de salvación y generadora de verdadera vida.²³³ Parece, entonces, evidente que la figuración del rostro humano, o humanoide, al que le brotan

²³⁰ *A Green man who, at first glance, may seem the very personification of springtime, an "summer is i-comen in" may, on closer inspection, reveal himself as a nightmarish spectre. The imagery can be ambivalent... The association between the human and plant elements is often suggested as an uneasy or actually hostile relationship rather than a balanced symbiosis.* Basford, Kathleen, *The Green Man*, o.c, p. 19. *Is it obvious that these Green Men do not all have precisely the same meaning. Some are demons; some probably represent lost souls or sinners.*, p.20. *The dark side of the Green Man's character was never forgotten. He was portrayed as a devil in a carving on a misericord in Chester cathedral, an as an "unclean ape" on a corbel at Langley Marish (Buckinghamshire), and I think it is probable that the Green Man with three faces in one, represented on misericords in Whalley Church and Cartmel Priory respectively, are images of "three-headed Beelzebub", the root of all evil, as at Toscanella.* Id., p.21. Incluso el *Hombre verde* se relaciona también con una significación escatológica del hombre resucitado. f. Erias Martínez, Alfredo, "O home que vomita ramas (green man ou home verde, Santiago o Verde...), e algunhas figuras de resucitados da Galicia Medieval: reflexións a partir dalgúns casos" en *Anuario Brigantino*, nº 32, (Concello de Betanzos, 2009), pp. 285-308.

²³¹ Cf. Gn 1,3ss.

²³² Cf. Jn 1,14.

²³³ Cf. Mt 4,4; 8, 5-8.16; 13, 23; Mc 2,2; 9, 9-10; Lc 4, 3-4; 7, 6-7; 8,11; Jn 8, 51; Hch 12, 26; Sant 1, 18.



A9



A12



A13



A14



A16



A21



A23



A25



A32



A35



A36



A40



A41



A48



A49



A50



A51



A54



B2



B6



B14



B15



B17



B22



B23



B27



B35



B37



B39

ramas, hojas, flores o frutos por la boca, pueda asimilarse a la representación del beato que goza de la vida eterna conseguida por la acción de Cristo. Pero el mismo motivo también puede tener una lectura negativa, puesto que el follaje que brota del rostro, ya sea por la nariz o boca, parece estar emparentado semánticamente con el texto de Ez 8,17 donde se hace referencia a la falta de misericordia que Dios habrá de tener con los idólatras.

La interpretación negativa es la que está presente en la lectura de las misericordias, donde, además, hace referencia a las dádivas y dones que el tentador ofrece para quien se pliegue a su influencia, mas todo ello solamente ofertado en semejanza de verdad, mas no de autenticidad, escondiendo detrás el único cumplimiento del anhelo del maligno y la vacuidad de lo ofertado. Vemos que, de este modo, la forma de representar al bienaventurado, figurando la naturaleza que brota del hombre resucitado (vehículo de salvación), se corrompe y torna, para el que sucumbe a la tentación, en ligadura que le mantiene preso y oprimido bajo el poder del diablo, en definitiva, en vehículo de condenación.²³⁴

Desaparecidas

Las correspondientes a los estalos A18 y B32 se han perdido.



A18



B32

²³⁴ *No tomes otra cara contraria de tu cara, dice el Sabio (Eccl 4). Toman otra cara los mundanos contra su cara natural, quando echando la verdad de su corazón, que es a Dios semejante, toman la falsedad, que es la cara del demonio.* De Estella, Diego, *Tratado de la vanidad del mundo*, Imprenta de Joseph de Otero (Madrid 1787), p. 239.

La obra efectuada: El facistol

No podíamos dejar de comentar el magnífico *facistol grande* elevado en el medio del primer tramo coral. La talla se debe a Gaspar Enríquez, por la que recibe paga el 21 de junio de 1733, previamente limpiada por Juan Gamito -labor remunerada en la misma fecha- y la del pie a Diego Sánchez, abonada el 5 de julio de 1733. La talla del pie, más abultada y tosca, permanece semioculta bajo la sombra del atril, sobre el que se eleva un templete de menuda y florida talla, trabajado con cuidado y esmero, conformado por pilastras y volutas, cuyo aspecto tienen mucho que ver con las andas de plata del Corpus, abierto a los cuatro lados por arcos de medio punto, ornados de hojarasca y cogollos, que los unen con el segundo cuerpo que lo sigue, donde se ostentan las armas de la Virgen. Sobre la cupulilla se alza la imagen de David.

El programa iconográfico es el siguiente: David ocupa la cúspide, en los frentes del templete, bajo los arcos, en el oriente se sitúa Melquisedec, Aarón al poniente, Isaías en el septentrión y Jeremías al mediodía.²³⁵ De este modo el sacerdocio de la antigua alianza, representado por el origen: Aarón, queda de espaldas al altar, puesto que ha sido superado por el de Cristo, prefigurado en el pan y vino ofrecido por Melquisedec, quien mira directamente al tabernáculo del altar mayor. Isaías y Jeremías, en los laterales, por su anuncio de la llegada del Mesías y del acontecimiento de la encarnación,²³⁶ y la profecía de la nueva alianza basada en el conocimiento interior de Dios, una vez que ha perdonado los pecados.²³⁷ Las profecías del acontecimiento Cristo, y las prefiguraciones del nuevo culto en la persona del Hijo, sirven de sostén a la alabanza divina que unifica los dos testamentos: los salmos de David. David es el portador de la espe-

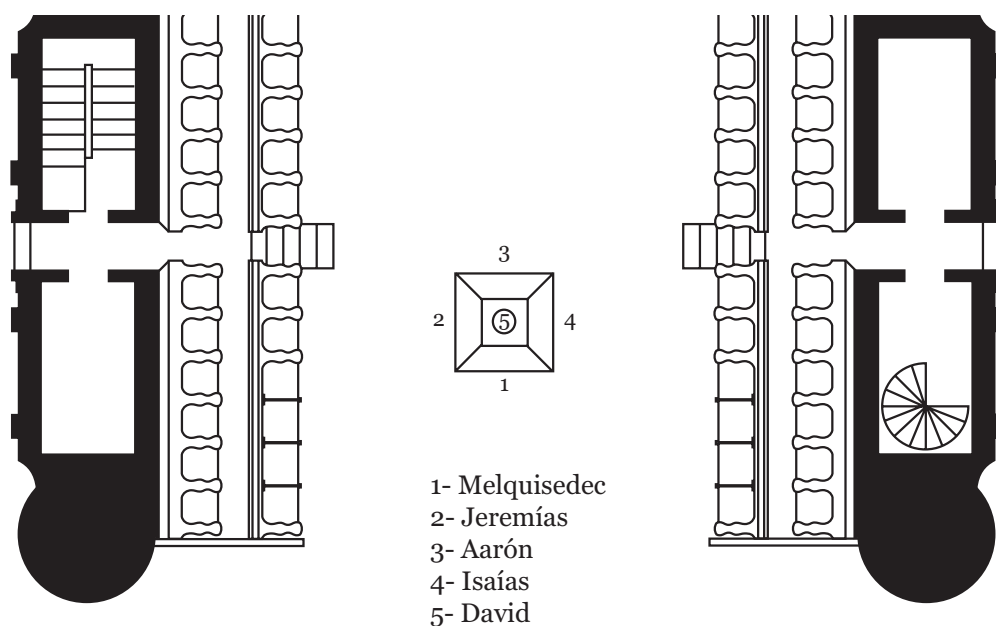
²³⁵ Albarrán identifica las imágenes del facistol con *los profetas Moisés, Aarón, Abrahán y Melquisedec, con la imagen del rey David*. Albarrán Martín, V., *o.c.*, p. 47. Mostramos nuestro acuerdo con la última. En cuanto a las cuatro primeras, ninguno es profeta, y sólo aparecen en el facistol las efigies de Aarón, -como primer sacerdote de la Antigua Alianza-, y Melquisedec, -como rey de Salem que salió al encuentro de Abrahán y antetipo del sacerdocio de la Nueva Alianza, por los dones incruentos que presenta en sacrificio: pan y vino-. En cuanto a las dos restantes, son confundidos Isaías y Jeremías con Moisés y Abrahán.

²³⁶ Cf. Is 7,14; 9,5-6; 11; 53.

²³⁷ Cf. Jer 31,31-34.



Facistol del coro.



Croquis de la iconografía del facistol.

ranza mesiánica, que ha de nacer de su casa.²³⁸ Tal es el contenido del programa iconográfico desarrollado en el facistol, lugar en el que se apoyan los libros que contienen los salmos e himnos de la liturgia divina.

Las imágenes, de pequeña altura, (c. 40 cm.), poseen una personalidad espectacular. Repiten tipos con variaciones de dos a dos. Los sacerdotes en *contrapposto* más reposado y maiestático, los profetas avanzando con giros más acentuados. Todos se apoyan en tarjetas idénticas, con los respectivos nombres, mientras con la otra mano sostienen un libro.²³⁹ Los mantos de los profetas procuran un movimiento y claroscuro a la imagen que la permite vibrar con una fuerza proveniente de su interior. Los pliegues son redondeados pero ligeramente aristados. El detalle está cuidado al máximo. Véanse las manos y los rostros, su perfección y pequeñez, siguiendo los modelos de Lara, con los mentones muy marcados, el arco superciliar característico, y las barbas largas y simétricas.

La imagen de David descuella sobre las demás en un alarde inusitado. En *contrapposto* acentuadísimo parece ejecutar un paso de baile, manteniendo el equilibrio sobre una pierna. Para subrayar la inestabilidad levanta en alto la mano izquierda, apuntando con el índice hacia el cielo,

²³⁸ Cf. 2 Sam 7.

²³⁹ Aarón ha perdido la suya.



Rey David.



Jeremías.



Isaías.



Aarón.



Melquisedec.

señalando la presencia constante de Dios. Con la otra sostiene el arpa, su atributo por excelencia. Las caderas, de la misma envergadura que los hombros, son señaladas a través del acabado de los pliegues, sobre todo por el que recorre desde la cintura cayendo en línea vertical hacia los pies.²⁴⁰ La ropa pegada al cuerpo, la vivacidad de los diferentes elementos que componen la vestidura – llama la atención el tratamiento pelíceo de la sobrepelliz-, los detalles de los flecos y sandalias, y la magnífica ejecución de los detalles anatómicos, con una precisión extraordinaria, convierten a la imagen en una obra de primer orden. Seguramente su autor haya sido el mismo Lara, pero no existe constancia documental al respecto. Lara trabaja semanalmente hasta que se termina la obra y es el único escultor al que se menta. Los tipos también corresponden a su hacer, como los rasgos de la anatomía, pero las multiplicaciones de las aristas en los pliegues deben de provenir de otro individuo.²⁴¹

La afirmación del trono de san Fernando

En este epígrafe no pretendemos tanto llevar a cabo una comparación con el resto de coros de las iglesias mayores de las diferentes diócesis, cuanto del subrayado especial que bajo nuestro juicio parece existir en la elección de la iconografía que abre el coro hacia la vía sacra. Como se ha venido señalando, la elección del programa iconográfico no es baladí, sino que responde a un planteamiento jerarquizado que sirve al cabildo para expresar visiblemente una serie de subrayados y acentos en orden a la exaltación de los propios ideales que la institución capitular encarnaba.²⁴² Así las cosas, hemos señalado anteriormente que la imagen que preside

²⁴⁰ Compárese con el San Agustín del convento de Agustinas de Salamanca.

²⁴¹ Virginia Albarrán cita a Ceballos argumentando que no ha localizado en la documentación del archivo el pago a un escultor de Toro por la realización de cuatro niños para el facistol grande. Cf. Albarrán Martín, V., *o.c.*, p. 47. El dato lo encontramos exactamente en el lugar que cita R. G. de Ceballos: la semana del 26 de julio al 1 de agosto de 1733. Se pagaron 160 reales por los cuatro niños. Creemos que los niños se hicieron, pero no se llegaron a colocar. Pasaron a formar parte de un remanente de esculturas sobrantes, utilizadas con posterioridad en otros lugares, como el arreglo del expositor del tabernáculo. Sólo existe un facistol grande, y es el que ha llegado a nuestros días.

²⁴² Sirva como precedente los usos de la imagen como hechos ideológicos que se plantean durante el reinado de Felipe IV en el Salón de Reinos del Alcázar de Madrid. Conforme a las nuevas interpretaciones de Richard L. Kagan, el discurso iconográfico se halla en función de marcar el protagonismo no tanto de la Corona, sino en la afirmación de la



San Fernando.

es Cristo Salvador en una iconografía que claramente muestra el mandato jesuano de la *missio ad gentes*, razón última legitimadora de la existencia y labor de la misma Iglesia. Desde el estalo episcopal, lugar en el que se sitúa el Salvador, se despliega el resto del programa, en un sucederse de apóstoles, evangelistas, santos y mártires de la Iglesia de Salamanca, de la Iglesia hispana, Doctores de la Iglesia occidental, Varones apostólicos y patronos de las sedes más relevantes de la Corona, culminando (o principiando dependiendo dónde se sitúe el acento del discurso de cada momento) junto a la vía sacra en las imágenes de san Fernando y de san Isidro.

También se hace necesario prevenir al lector que con semejante interpretación no nos estamos refiriendo a la costumbre generada por la singularidad de la composición del propio cabildo en la que el rey tiene un estatuto de canónigo de honor, al modo como sucede, por ejemplo, en la Catedral de León, cuyo lugar es recordado ya no solo por medio de la singularización de un estalo, sino también por la nomenclatura del “medio coro” que encabeza: *Coro del Rey nuestro Señor*.²⁴³ En Salamanca no acontece lo mismo, ni tampoco se reservan los primeros estalos a la Corona. El único sitio que descuella en la seo de la ciudad del Tormes es el del obispo, característica que hemos visto sucede en la medida en que se acentúa el poder episcopal y de una manera significativa a partir del Concilio de Trento.²⁴⁴ Su alcance semántico, por tanto, no se sitúa en la línea

importancia de la nobleza en el sostenimiento de la monarquía hispana, en definitiva *un canto al coraje y la lealtad de aquellos vasallos de los que dependía la supervivencia de la Monarquía*. L. Kagan, Richard, “Imágenes y política en la corte de Felipe IV de España. Nuevas perspectivas sobre el Salón de Reinos” en Lluís Palo, Joan – Carrió-Invernizzi, Diana (dirs.), *La historia imaginada. Construcciones visuales del pasado en la Edad Moderna*, Centro de Estudios Europa Hispánica (Madrid 2008). p. 115. Los asuntos figurados en los diferentes lienzos apoyarían la convicción de la idea de la Corona española como un cuerpo compuesto o corporativo en el que su rey era el corazón y la cabeza, pero sus vasallos eran el cuerpo que la defendía, la preservaba y la mantenía. Id., p. 116. Se constata, por lo tanto, el uso de diversos sustratos gnoseológicos en la utilización de las imágenes que, en función de la audiencia, ve enriquecidos sus significados y usos en beneficio de un sentido figural que amplía considerablemente su campo de acción, tal y como sucede, *mutatis mutandis*, en el caso que nos ocupa en nuestro relato.

²⁴³ Cf. Navascués Palacio, Pedro, “El coro y la arquitectura de la catedral. El caso de León” en Navascués Palacio, Pedro – Gutiérrez Robledo, José Luis, *Medievalismo y neomedievalismo en la arquitectura española: las catedrales de Castilla y León I: Actas de los congresos de septiembre 1992 y 1993*, Fundación Cultural Santa Teresa – Universidad de Salamanca (Ávila 1994), p.71.

²⁴⁴ Cf. Navascués Palacio, Pedro, “El coro y la arquitectura de la catedral. El caso de León”, o.c., p.82. Especialmente nota 73.

referida de otros conjuntos corales que se encuentran vinculados directamente con las personas de los monarcas²⁴⁵ cuanto en una particular afirmación del propio cabildo salmantino a favor de su adhesión plena al trono y, en último término, a la nueva dinastía de los Borbones que sustituyó a la Casa de Austria, tras una desafortunada guerra de sucesión en la que Salamanca sufrió especialmente las consecuencias de los ataques y ocupaciones del bando del archiduque.

Con semejante trasfondo creemos que hay que acercarse a la interpretación de la elección de la iconografía que principia el coro por la *via sacra*. En este sentido, se significa como es costumbre el lado del evangelio, precedente en importancia al de la epístola, donde aparece la imagen de san Fernando. Frente a este, se ha ubicado el relieve de san Isidro. El primero, patrocinador del Estudio General, origen de la Universidad de Salamanca, es intitulado en la cartela correspondiente como *San Fernando Rey de España*, el segundo como *San Isidro*. Aquel es retratado como monarca en los momentos cruciales de la reconquista. La iconografía²⁴⁶ lo muestra pisando la cabeza a un musulmán mientras enarbola una espada al viento con la mano derecha, no dejando de asir con la izquierda el cetro propio de su condición regia. Recuérdese que el título histórico que ostentó fue el de Rey de León y Castilla, mientras que el escrito en la cartela lo amplía a toda España. Aquí se detecta una intención de continuidad con las ideas surgidas a partir del reinado de los Reyes Católicos y la unidad de coronas, afianzada por los Austrias y fuertemente centralizada merced a la nueva dinastía borbónica. El cabildo intenta dejar fuera de toda duda su apuesta por Felipe V, reflejada en la elección de san Fernando, copatrono de España junto con Santiago y antecesor de aquel en

²⁴⁵ *La presencia del rey en el coro o en los lugares tradicionalmente reservados al clero catedralicio no es extraña. En Santiago, el arzobispo Diego Gelmírez sentó en su catedral al joven Alfonso VII. Del mismo modo, el faldistorio de la catedral de Barcelona fue atribuido al recuerdo del rey Martín, para concluir integrado en el aparatoso ostensorio turriforme de la catedral. Por último, recordemos aquí los casos en los que alguno de los estalos corales recibió la denominación de silla del rey o de otros personajes de la nobleza, como los dos asientos del coro tardogótico de la catedral de Plasencia, en los que se llegó a representar las efigies de los Reyes Católicos.* Carrero Santamaría, Eduardo, "La catedral, el santo y el rey. Alfonso IV de Portugal, san Vicente mártir y la capilla mayor de la sé de Lisboa" en Español, Francesca – Fité, Francesc (eds.), *Hagiografía peninsular en els segles medievals*, Edicions de la Universitat de Lleida (Lleida 2008), p.83.

²⁴⁶ Cf. Réau, L., o.c., vol. 3, pp. 522-523.

el trono. Tráigase en este momento a la memoria que, en no pocas ocasiones, al trono español se le designa con el circunloquio “Trono de san Fernando”. Afirmando el trono, se afirma al que en él se sienta. Máxime tras los daños sufridos en la guerra de sucesión debido a los enfrentamientos con las tropas portuguesas.

La idea anterior se afianza con la inclusión de santa Rosa de Lima en el coro bajo, en el estalo correspondiente al rey santo. La unidad de España se encuentra fuera de toda vacilación, pues la primera santa autóctona americana, patrona de los territorios de ultramar, se ha querido presentar dentro del coro de glorias patrias como una más, lo cual quiere decir, siguiendo nuestra reflexión, que en la mentalidad de la época la integridad política de la corona alcanzaba a todos los lugares, incluyendo los territorios ultramarinos.

Frente a san Fernando se halla la imagen de san Isidro, a la sazón patrono de la ciudad de Madrid. Encontramos necesariamente en esta representación una intención que va más allá de una mera cortesía refinada hacia la sede de la corte, afirmando elocuentemente las realidades finales a las que tanto el santo labrador como el santo rey remiten: el trono.

Creemos, por tanto, que semejante postura del Cabildo abre el acceso al recinto organizador de la vida catedralicia, alrededor del cual gira el acontecer de los señores capitulares. De ahí la importancia que el mensaje alcanza como “acto de fe” oficial de la institución edilicia. Ahora bien, el reconocimiento de la dinastía borbónica no implica un sometimiento ciego a su voluntad, sino la vigilancia perpetua por los intereses de la Iglesia, tal y como lo muestran los ejemplos de los varones apostólicos, los doctores y elocuentemente la figura de los mártires, al modo de san Hermenegildo -por ejemplo- recordando la máxima calderoniana: *Obrad bien que Dios es Dios.*²⁴⁷

²⁴⁷ Calderón de la Barca, *El gran teatro del mundo*.



San Isidro.

La obra efectuada: El coronamiento

Alzándose sobre la factura, a modo de perpetua loa, fueron colocadas las efigies de celestes trovadores enfrascados en diversos aspectos de la liturgia coral: ora tocando instrumentos, ora cantando, ora sujetando grandes volúmenes de cantorales y largas partituras.

Como ya quedó expresado, el planteamiento sigue de cerca el proyecto del hermano mayor Churriguera, pero con ciertas licencias que Alberto se ha permitido. La balaustrada en el primero está rematada por escudos con ángeles tenantes alternándose con elementos avolutados sobre los que un querubín realiza equilibrios. Alberto ha sustituido los niños de los escudos por una mayor profusión ornamental a base de hojas, cardinas, cogollos y coronas. Del mismo modo ha prescindido de los querubines que se sostenían sobre las volutas enfrentadas dispuestas en ritmo binario con los anteriores, desarrollando carnosos cogollos como remate de las mismas. La mayor diferencia se observa en el pabellón de la Virgen, puesto que dos ángeles adolescentes han sustituido los pequeños que proyectara José Benito, la Asunción se ha cambiado por una Inmaculada, y en el remate no se alza alegoría alguna, sino una gloria con el Espíritu Santo.

Los ángeles del remate

Un total de sesenta ángeles niños rodean la sillería alta en su parte superior, colocados a plomo sobre la cornisa que es sustentada por cada estípite, discurriendo detrás de aquellos los tramos de una pequeña balaustrada que recorre el perímetro coral. Veintisiete niños sostienen aún los instrumentos,²⁴⁸ tres infantes han desaparecido por completo, dejando el lugar que ocupaban vacío, y los treinta restantes han perdido lo que mantenían entre sus manos, dejando silencioso testimonio de su anterior ocupación con graciosas posturas que sin producir música se tornan en danza.

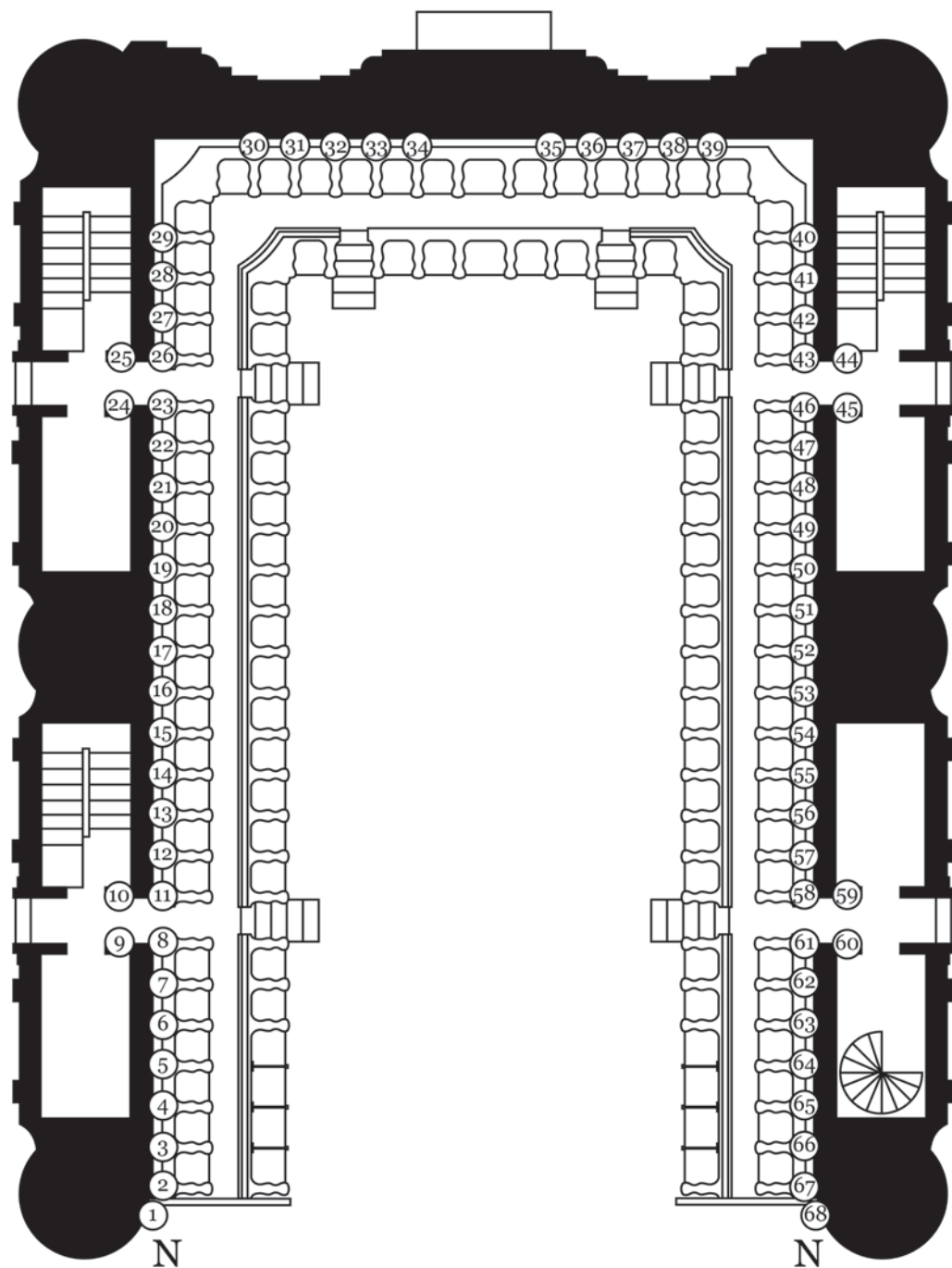
²⁴⁸ Arpas, flautas, guitarras, trompetas naturales, violas da gamba, fídulas, cornos, laúdes, violas de brazo, violines, bajones, trompas, chirimías, y sacabuches.



Detalle de la balastrada del remate en el lado de la epístola.



Detalle del pabellón. Estalo episcopal.



Croquis de los ángeles del remate del coro.

El prototipo utilizado es bien conocido, al presentar cuerpo de infante desnudo, en las más diversas actitudes, de variada imaginación, con pequeñas alas adosadas a la espalda. Todos ellos responden a la concepción del querubín infante, mórbido y juguetón, cuya presencia se reparte por doquier, siendo componentes del cortejo celeste y de la liturgia eterna de los cielos.

Apropiadamente acompañan al coro de canónigos, que en los niveles inferiores desarrollan a lo largo del tiempo sus funciones de alabanza diferida a lo largo de la jornada por medio del canto de las horas. Así la labor litúrgica se visibiliza como oficio común de toda la iglesia, la celeste y la terrena. El misterio de la comunión de los santos queda aquí reflejado.

Ciertamente no todos provienen de la misma mano, sino que como en el resto de la sillería, se observan diferentes artífices. Algunos son de talla más cuidada, otros de factura más tosca. En conjunto, de deliciosa unidad en la variedad, objetivo deseado por el propio cabildo, que apetecía unidad estilística en obra semejante.

Es doctrina común desde los Padres de la Iglesia afirmar la concurrencia de los ángeles en el templo de Dios y particularmente en los actos litúrgicos.²⁴⁹ Por otra parte, las experiencias místicas y revelaciones par-

²⁴⁹ *A la manera como al moverse el cuerpo le sigue necesariamente su sombra, así a la propiciación del Dios supremo se sigue tener propicios a todos sus santos ángeles que Él ama, las almas y los espíritus. Y es así que ellos se dan cuenta de quiénes son dignos de la propiciación de Dios, y no sólo ellos se muestran propicios con los dignos, sino que ayudan a los que quieren dar culto al Dios supremo, y se lo aplacan y oran e interceden con ellos. Yo me atrevería a decir que cuando vacan a la oración hombres que con toda determinación se han propuesto las metas más altas, con ellos oran, aun sin ser llamadas, innúmeras potencias sagradas. Éstas se ofrecen a sí mismas a nuestra raza mortal, y, por decirlo así, bajan a la palestra con nosotros, pues ven cómo los demonios acampan contra nosotros y luchan contra la salvación de aquellos señaladamente que se han consagrado a Dios y nada se les da de la enemiga de los demonios. Con nosotros luchan, repito, aquellas sagradas potencias, cuando los demonios se exasperan contra el hombre que se niega a darles culto por medio de grasa y sangre, y se esfuerza por todos los modos, de palabra y obra, por familiarizarse con el Dios sumo y hacerse una cosa con Él por medio de Jesús, que, en su paso por la tierra, curando y convirtiendo a los oprimidos del diablo, destruyó a demonios innumerables. Orígenes, Contra Censo, VIII, 64.*

San Basilio el Grande dice: *El que esta en el Templo de Dios, no dirá mal de su próximo, no hablará palabras vanas, ni torpes: porque en el Templo de Dios todos se han de juntar para alabarle: están allí los Ángeles, atentos a todas las palabras que se dicen, para escribirlas: está Dios presente mirando los afectos de todos los que entran en la Iglesia... Pero, o cosa digna de grande admiración: los Cielos cantan a Dios gloria: oficio es de los Ángeles alabar a Dios sin cessar: todo el Ejército Celestial no se ocupa en otra cosa, sino en dar a su Criador gloria: todas las criaturas, assi las que no tienen voz, como las que pueden hablar, las que andan en el ayre, y en la tierra, hazen honra a su Criador: y los miserables hombres hazen casa de parlaría la casa de oración, que es la Igle-*

ticulares, especialmente la visión de san Benito en el coro de sus religiosos, ha servido de lugar común utilizado y referido posteriormente por numerosos autores de tratados y escritos espirituales para ilustrar la asistencia angélica:

Assistiendo el beatísimo Padre una noche solenne a los Maytines con sus monges, abriéndole el Señor los ojos al tiempo que se cantavan con gran devoción los Psalmos; vio junto a cada monge un Angel, que a manera de notario escrivia lo que cantava, con grandissima velocidad y diligencia, sin dexar syllaba alguna de las que pronunciavan. Y llegándose cerca, vio que escrivian con diversas letras los Angeles. Porque a los que cantavan con suma devoción, notavan con letras de oro lo que dezian: a los que con sola consideración de lo que cantavan, escrivían con letras de plata: a los que solo atendían a la letra mas con atención, con tinta: a los que llevados de la costumbre, como la bezerra de Efrayn, sin mas consideración assistían al Oficio divino sin devoción, escrivían con agua, y destes avía poco en el coro: mas de los que se dormían, cabeceavan, o estaban con solos los cuerpos allí, y con los pensamientos en otras partes, no escrivían cosa, sino una sentencia, diciendo: Maldito sea el hombre, que la obra de Dios haze con negligencia. Holgándose mucho el solícito pastor, de ver tanta medra en sus ovejas, que destas ruynes últimas, casi no avía entre más de setecientas, una... Desde este día començó con más cuydado el santo Abad, a rodear ambos los coros, donde quiera que se hallava; despertando a los somnolientos, y animando a los tibios y floxos, a cantar con fervor de devoción, y boz esforçada: acordándose por esta visión de cómo está escrito, que todos los espíritus administradores, son embiados para el ministerio y servicio de Dios, por aquellos que reciben la herencia de la salud.²⁵⁰

sia: en que se avían de juntar para alavar a Dios... Citado por De Arcargorta, Martín, *Psalle et sile. Canto y silencio en los choros de las Santas Iglesias Cathedrales y Colegiales, o.c.*, pp. 19-20.

²⁵⁰ De Montalvo, Bernabé, *Primera parte de la Coronica (sic) del Orden de Cister, e Instituto de San Bernardo*, Casa de Luis Sánchez (Madrid 1602), pp. 646-647. Véase como

A acompañar la oración no sólo acuden las criaturas visibles, sino también las invisibles, los ángeles del cielo, que se unen en una única alabanza junto con la Iglesia.²⁵¹ De este modo, son figurados en el remate de la sillería de la seo, donde numerosos ángeles niños participan del oficio tocando instrumentos, cantando, sosteniendo cantorales y *particellas*... en definitiva, participando *in aeternum* de la liturgia de las horas.²⁵²

Bien sabeys que los santos Angeles se juntan con los que cantan: pues dize David, “Los Principes previnieron y se juntaron con los que cantavan; y se pusieron en medio de las Virgenes, que tocavan sus panderos,” y otra vez dize, “en presencia de los Angeles cantare al Señor”, y por esto me da pena veros dormir en las sagradas vigiliyas, sin tener respeto a los ciudadanos del cielo, estando como muertos en la presencia de tan grandes Principes; que gustan de estar en vuestras fiestas, quando os ven con fervor; y temo que ofendidos de vuestra floxedad, se ausenten, y vengays a dezir con llanto: “Apartaste mis conocidos de mi, y tuvieronme por hombre abominable. Y los que estaban cave mi, me dexaron: y los que buscavan mi alma me perseguian.” Porque en apartándose los Angeles buenos, (¿)quién podrá sufrir el ímpetu de los malos?

ejemplo de la pervivencia del uso del citado *topos* en Pallavicino, Charles Emmanuel, *El sacerdote santificado por el atento rezo del Divino Oficio y por la devota celebración del Santísimo Sacrificio de la Misa*, t. II, Plácido Barco López (Madrid 1789), pp. 57-58.

²⁵¹ *Y no se contentan con esto los santos Angeles, sino que vienen primero al Coro que los que han de decir los Oficios... O válgame Dios, quien viera al sonido de las campanas de las Iglesias y Monasterios, que tañen, y llaman a los Oficios Divinos, abrirse los cielos, y descolgarse de ellos aquellos Celestiales Espiritus, y repartirse por unos, y otros Coros, y sentarse en las sillas: y otros yr a traer al Coro a los que no vienen de buena gana, animando a los flacos, ayudando a los que padecen tedio, y reprehendiendo a los pereçosos! Quien los viera sentados en sus puestos, elevados sobre si, en Dos, cantar, y rezar los Oficios, suplir nuestras negligencias, persuadirnos a la atención, y reverencia, y excitar nuestros afectos, y ofrecer nuestras voces, y oraciones a Dios! Sellan, Vicencio, *Excelencias del Oficio Divino y motivos para rezarle con mayor devoción*, Hospital Real y General de N^a S^a de Gracia (Zaragoza 1638), p. 68.*

²⁵² *Sus excelencias no están arraygadas en la tierra, sus fundamentos, y rayzes del cielo son, porque allí esta Christo, que es la materia, e intención dellos. El divino rezo es, la conversación de la Iglesia, que estando en la tierra, mora en el cielo, siendo ella cuerpo mystico de Christo; cuya parte principal del Oficio, son los Psalmos, y enseña el Apostol, la devoción y atención, con que se ha de rezar... Rezaré, y haré mi oración con espíritu,*

Atended pues a estos Principes quando os juntays a orar, y cantar, y estad con reverencia, y modestia delante de ellos, gloriando os de que vuestros Angeles veen siempre el rostro de vuestro Padre. Hazed el oficio como le hazen ellos, para que en la boca de los Infantes, y de los que maman sea perfecta la alabança, provocadles ha que canten con vosotros, diziéndoles aquello del Psalmista: “Cantad a vuestro Dios cantad”. E imaginad, que ellos os responden “Psallite sapienter”. Cantad con sabor, y sabiduría, cumpliendo todo lo que es menester para que agrade a Dios vuestro canto, assistid a las divinas alabanças. “Strenue, et pure”; Con diligencia y pureza; con reverencia y alegría; no perezosos; no sonnolentos; no vocezando; no con voz floxa; no comiendo las palabras, no faltando algunas, no con remision; o afecto afeminado, sino con fervor, y afecto varonil, como conviene pronunciar las palabras que son del Espiritu Santo, diziendolas con gran pureza en la intencion, y en la atencion sin admitir pensamiento, ni afecto indigno dellas.²⁵³

El concurso angélico adora constantemente a Dios glorificándolo en los cielos, y a éste se unen los hombres que, a su modo, le alaban en la tierra, animados por la acción del Santo Espíritu y en el seno de la Iglesia, quien se sirvió de la música para la laude divina, a fin de mover el espíritu tanto de los cantores como de los que los oyesen.²⁵⁴

y con mi entendimiento; cantaré los Psalmos con espíritu, y meditación: a esta devoción asisten con mucho agrado los santos Angeles. Y no solo esto, sino que con divinas emulaciones se mezclan en los Coros de los Ecclesiasticos quando cantan, como dixe a otro propósito. Sellan, Vicencio, Excelencias del Oficio Divino y motivos para rezarle con mayor devoción, o.c., p. 190.

²⁵³ De la Puente, Luis, *Quarto tomo de la perfeccion christiana en todos los estado, oficios y ministerios de la Gerarquia, y Republica Ecclesiastica*, Carlos de Labayen (Pamplona 1616), pp. 337-338.

²⁵⁴ *Haveys de saber, como dize San Isidoro, que la Iglesia entendiendo nuestra flaqueza para levantar el espíritu a Dios como debemos, regida por el Espíritu Santo, instituyó que los Psalmos de David se cantassen en ella por los ministros de la Iglesia, para que sus animos y los de los oyentes se moviesen o inclinassen a compuncion... Los himnos, David fue el principal que los hizo y cantó, y los tres niños en el horno del fuego alabaron al Señor con himnos y alabanças. Destos usa la Iglesia en su canto para el mismo efeto, y de todo lo demás que en el oficio divino se canta.... Qualquiera que con atención y devoción canta los Psalmos, en alguna manera se junta con los Angeles. De que manera?...l porque el hombre en su modo alaba aquel en la tierra, al qual los Angeles sin*

Por todas estas razones aparece el coro de los ángeles niños en el nivel superior de los estalos, no en vano situados en el lugar más alto, como corresponde a su naturaleza, enfrentados a los demonios figurados en las misericordias, que a su vez ocupan el lugar más bajo e innoble, como también les corresponde en un universo de sentido que ubica los ámbitos del cielo del infierno en enclaves antagónicos, vertidos en moldes de localización física, *arriba y abajo*.

El prebendado colocado en su estalo es rodeado, literalmente, por las imágenes angélicas situadas unos metros por encima de él, y amenazado por las tentaciones de las representaciones del mal en las misericordias, tomando conciencia en su propia carne, de un modo muy sensible,²⁵⁵ del alto papel que estaba desempeñando²⁵⁶ y del arduo combate espiritual en el que se halla inmerso.

Como hemos mostrado brevemente, en la doctrina de la Iglesia aparece la presencia angélica de una manera constante,²⁵⁷ de manera par-

cessar adoran y glorifican en los cielos. Para haver de exercitar en la tierra este oficio de los Angeles, que es, en el coro alabar al Señor con canticos del oficio divino, grande es el miramiento, y reverencia que se debe tener con muy devota atención de lo que allí se trata. De Jesús, Hipolita, Tomo tercero de las obras espirituales de la venerable Madre Hipolita de Iesus, Geronimo Vilagrassa (Valencia 1660), p. 59.

²⁵⁵ Ya no era sólo cuestión de las potencias mentales del sujeto, ni de la mayor o menor imaginación, puesto que todo se encuentra allí figurado en escultura. Ejemplos como el que sigue son apoyados por la imagen tridimensional (con las debidas diferencias, puesto que el caso que referimos es de un jesuita, que no tiene rezo en común, pero si lo extrapolamos desde la soledad del orante a la liturgia común, puede servirnos como ejemplo): (El venerable Padre Diego Martínez) *Quando se ponía a rezar consideraba, que le estaban cercando los cinco coros de todas las criaturas, para alabar junto con ellas al común Señor de todas, y tenia particular complacencia de que le ensalzassen, y engrandeciessen.... Consideravase también como rodeado de Angeles, y afecto de amor con que ellos asisten a la Magestad de Dios, y le cantan canticos Divinos sin cessar, ni divertirse en su rezado con pensamientos de las cosas de la tierra, llammandolos a que se recogiesen solo a alabar al Señor.* De Andrade, Alonso, *Varones Ilustres en Santidad, letras y zelo de las almas de la Compañía de Iesus*, t. VI, Ioseph Fernandez de Buendia (Madrid 1667), p. 174. (Fray Juan de Meneses) *Regalavase mucho con las alabanças de Dios, y erale grande gusto asistir en el coro, acompañando desde la tierra a los Angeles del cielo.* Davila Padilla, Augustin, *Historia de la Fundacion y Discurso de la provincia de Santiago de Mexico*, Juan de Meerbeque (Bruselas 1625), p. 490.

²⁵⁶ *Considera la obligación, que tienes, de rezar las Horas Canonicas con la debida aplicación. Es cosa de suma honra, que los Sacerdotes, a imitación de los Ángeles, alaben a su Criador en la tierra, como ellos lo hacen continuamente en el Cielo.* PP. de la Casa de la Congregación de la Misión, *Manual de piadosas meditaciones*, Imprenta de Maria Angela Martí (Barcelona 1720), p. 257.

²⁵⁷ *Es posible hablar hoy de los ángeles con sentido. Tal vez con tres premisas también nitidas: desde una rigurosa hermenéutica de los textos bíblicos y de la Tradición; siempre en relación a la autorrevelación de Dios en la historia de la Salvación en Cristo y, en último término, subordinando el ser y misión de estos seres al acontecimiento único y salvador de Cristo, el Señor.* Berzosa Martínez, Raúl, *Ángeles y demonios. Sentido de su retorno en nuestros días*, BAC (Madrid 1996), p.112.

ticular en la liturgia donde toda la comunidad ora y celebra el Misterio de Dios.²⁵⁸ Desde las exhortaciones de San Benito en su *Regla*,²⁵⁹ en la que recuerda, remontándose a la Sagrada Escritura, que quien participa en la oración oficial de la Iglesia se encuentra delante de la presencia de Dios y de los ángeles y, por ello, la particular figuración de estas realidades en la iconografía del coro salmantino procuran al que accede a él, *ser consciente de la compañía poderosa de los Ángeles... facilitando el despegue hacia aquella dimensión contemplativa de la vida que es ya desde ahora su dicha y la razón de nuestra esperanza.*²⁶⁰

Los ángeles, comprendidos por la fe cristiana a la luz de Heb 1, 14, han sido representados en el arte ejerciendo las funciones que les han sido destinadas por el Creador.²⁶¹ Así se incorporaron las hechuras de los angélicos niños en el coro salmantino, para suspender en el tiempo el ejercicio eterno de la alabanza divina.

En el remate de la sillería existen un total de sesenta y ocho ángeles niños. Tres de ellos han desaparecido (N39, N61 y N68). Ocho son ángeles tenantes de los escudos con las armas de la catedral que campean sobre las cuatro puertas de acceso en los flancos del coro (N9, N10, N24, N25, N44, N45, N59 y N60). El resto constituyen un grupo entretenido en el arte de tañer los más diversos instrumentos de época y en cantar (N13,

²⁵⁸ Santo Tomás considera a los ángeles como parte integrante de la Iglesia triunfante, deduciéndolo de Ef. 1, 22-23, y confiesa a Cristo como fin de la Iglesia y de los ángeles. Cf. Diéguez Sabucedo, Julio, *Cristo y la Gracia de los ángeles según Santo Tomás*, Pontificia Universitas Sanctae Crucis (Roma 2003), pp. 183-187.

²⁵⁹ Cf. De Nursia, Benito, *Regla*, 19.

²⁶⁰ Pia Giudici, Maria, *Los Ángeles*, Ed. Rialp (Madrid 1992), p. 170. Véase una selección de textos en los que se descubre la presencia de los ángeles en la oración eclesial en Id., pp. 166-170.

Se justifica, pues, que la doctrina de los ángeles interesara a los grandes escritores cristianos ya en la Iglesia primitiva, y que ocupe lugar importante en las obras teológicas, pastorales, catequéticas y ascéticas de Ambrosio, Cirilo de Jerusalén, Crisóstomo, Jerónimo, Agustín, Pseudo-Dionisio Areopagita, Gregorio Magno, Juan Damasceno, Bernardo, Buenaventura, Tomás de Aquino. Lo que dice la revelación sobre los ángeles y el estudio racional para desentrañar esas verdades, son cosas que pertenecen a la enseñanza de la fe, y empapan profundamente nuestras relaciones sobrenaturales con este mundo invisible de la gracia y de los bienaventurados que la viven y gozan en la gloria. De ahí que la liturgia haya asumido esta enseñanza como expresión de la revelación divina, alumbrando un estilo específico de creencia que se manifiesta con abundancia en la oración. Sancho Bielsa, Jesús, *Los Ángeles. Apuntes de la enseñanza de Santo Tomás*, EUNSA (Pamplona 2008), pp. 39-40.

²⁶¹ Cf. Leclercq, Henri, "Angeles" en Cabrol, Fernand – Leclercq, Henri, *Dictionnaire D'archéologie Chrétienne et de Liturgie*, t. 1, 2ª parte, Librairie Letouzey et Ané (París 1924), cc. 2080-2161 especialmente a partir de la 2082.



N9 y N10



N24 y N25



N44 y N45



N59 y N60

N21, N23, N32 y N41). Desgraciadamente, muchos de estos instrumentos se han perdido, mas los conservados (N4, N8, N11, N15, N17, N20, N28, N30, N33, N34, N35, N36, N37, N38, N42, N46, N48, N49, N51, N53, N55, N63 y N66) nos ofrecen una idea de la riqueza organológica de la seo en el primer tercio del siglo XVIII.²⁶² Ellos pueden ser considerados como reflejo, más o menos cercano, de su capilla de música:

Arpa (N35, N42)

Bajón (N33)

Chirimía (N66)

Chirimía soprano (N49)

Corneta (N17, N30, N48, N63)

Dulzaina (N51)

Guitarra barroca (N11, N55)

Inidentificado. Instrumento de viento

que conserva sólo la embocadura (N8)

Laúd (N4, N20, N37)

Trompeta barroca (N34)

Viola da braccio (N28, N46)

Viola da gamba (N15, N38, N53)

Violín (N36)

En la factura física de las imágenes, estando prebenidos de que todos ellos se encuentran bajo la uniformidad de los diseños de Alberto de Churriguera, tal y como puede comprobarse en el dibujo adjunto de una capilla camarín para san Antonio de Padua, si atendemos a los diferentes estilemas que se perciben -especialmente en la configuración de la cabeza- podemos diferenciar los siguientes grupos.

Tipo 1

La concepción física de los ángeles pese a asumir las características comunes del cuerpo infantil, muestran como rasgos definitorios un abul-

²⁶² Agradecemos la ayuda prestada en la identificación de los instrumentos históricos a la Dra. Josefa Montero García y al Dr. José Ramos Domingo.



Dibujo de un camarín para la imagen de san Francisco de Paula.
Alberto de Churriguera. BNE.



Detalle del Niño Jesús de la imagen de san Antonio. Catedral de Salamanca.



Detalle del dibujo de Alberto de Churriguera. BNE.



N2



N3



N5



N6



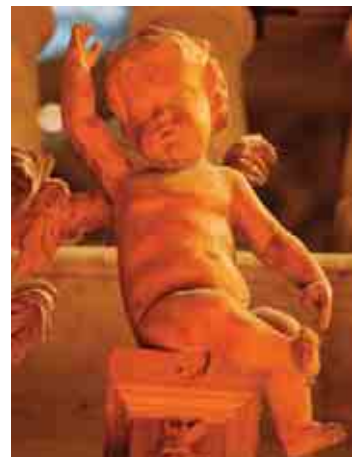
N14



N18



N29



N47



N58



N62



N65



N66

tado vientre, en medio del cual si no está tapado por alguna cinta de tela, aparece un ombligo rasgado en forma de “u” abierto a base de fuertes buriladas. La configuración alargada del rostro, con una gran frente que hace ángulo poco pronunciado respecto de la zona inferior del rostro, los ojos almendrados, labios carnosos y mofletes pronunciados, nariz ligeramente respingona, y sobre todo, cabello trabajado en gruesos mechones, recorridos por surcos marcados groseramente que funcionan muy bien al simular el claroscuro de una nutrida cabellera, son las características que podemos encontrar comparten todos los ejemplares de este grupo.

Podríamos considerar como integrantes del presente conjunto los siguientes niños: N2, N3, N5, N6, N14, N18, N29, N47, N58, N62, N65 y N66.

Tipo 2

El cuerpo infantil se encuentra terminado con una mayor delicadeza y suavidad. La materia adquiere cualidades dúctiles de gran finura. La incipiente musculatura es tratada en solución de continuidad entre las partes, realizando las transiciones sin contrastes bruscos. Los rostros son ovalados, queriendo redondearlos más con el trabajo de una cabellera abundante, rica en mechones, sin apenas espacios entre ellos, con mayor número de surcos en cada mechón. El párpado inferior de los ojos está curvado ligeramente coadyuvando al esbozo de una sonrisa en los labios (de mayor o menor intensidad, dependiendo de los casos). El orificio del ombligo no rompe el vientre, sino que una ligera depresión sirve para dibujarlo más con los efectos de la luz al incidir sobre la zona que con un recurso material. Es el grupo más numeroso de todos y, conforme nuestro parecer, el de mayor calidad.

Integran este conjunto los siguientes ejemplares: N9, N10, N15, N16, N17, N20, N22, N23, N26, N28, N30, N31, N33, N34, N35, N36, N37, N38, N40, N42, N43, N49, N50, N56, N60.

Adoptan las posturas más diversas, algunas como si estuvieran realizando cabriolas en el aire, mostrando de esa manera el regocijo que desde el interior les alumbraba en el ejercicio de su misión.



N9

N10

N15



N16



N17



N20



N22



N23



N26



N28



N30



N31



N33



N34



N35



N36



N37



N38



N40



N42



N43



N49



N50



N56

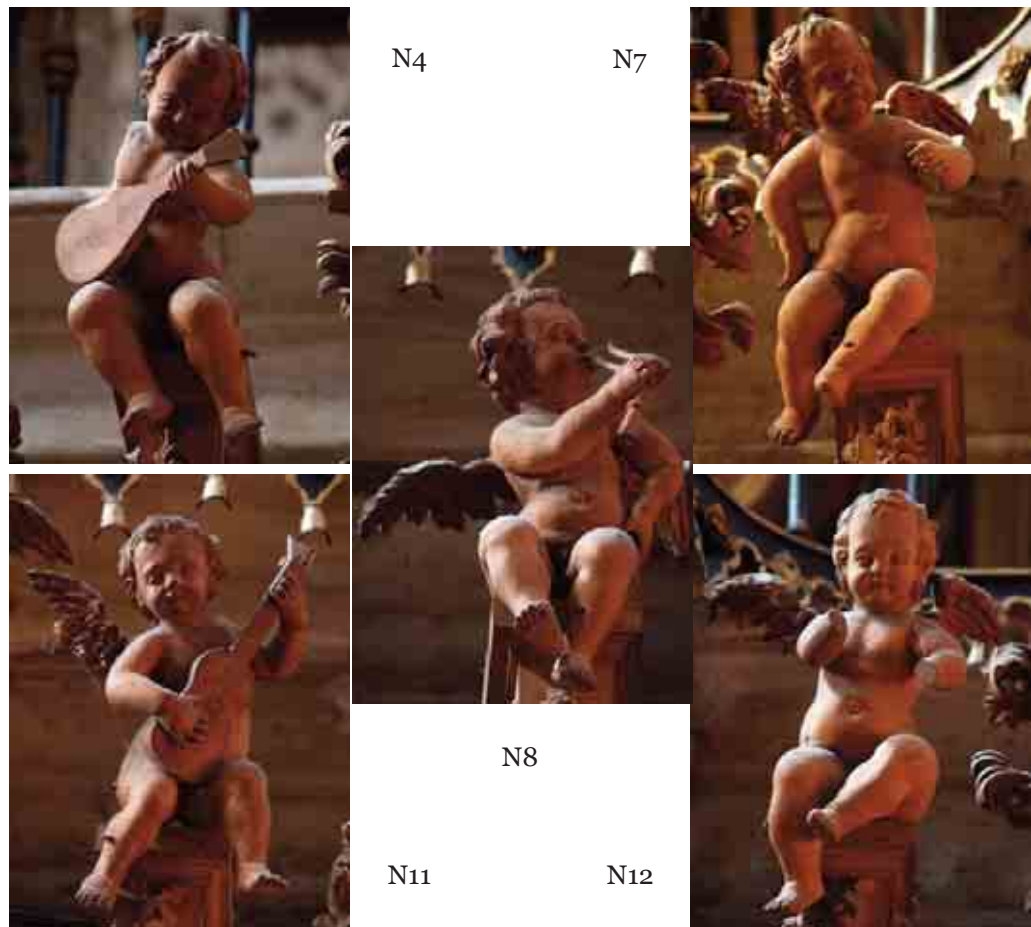


N60

Tipo 3

Los niños acusan un cuerpo que en ocasiones recuerda el contorno de un laúd (sin apenas formas en las caderas) y en otras la de una guitarra (debido al pronunciamiento de cintura). Como rasgo común, muy evidente, el ombligo dibuja un círculo casi perfecto, incluyendo un pequeño abultamiento en su interior. Las cabezas son muy redondeadas, los ojos ligeramente alargados, mofletes poco pronunciados, y pabellones auriculares a la vista. El cabello está tratado a base de yuxtaponer mechones de pequeño tamaño, muy trabajados, surcados por numerosas hendiduras, con un efecto total de cabellera ensortijada.

Aquí nos encontramos los elementos siguientes: N4, N7, N8, N11, N12, N13, N19, N46, N53, N55, N57, N64 y N67.





N13



N19



N46



N53



N55



N57



N64



N67

Tipo 4

Los ángeles niños que conforman el último grupo son: N1, N21, N24, N25, N27, N32, N41, N44, N45, N48, N51, N52, N54, N59 y N63.

Sus posturas están forzadas y no ofrecen una sensación natural respecto de la acción que cada uno se encuentra realizando (véanse especialmente: N1, N27, N332, N41, N44, N48, N51, N52, N54 y N59). Cada ejemplar, a su vez, muestra una serie de diferentes acabados, sobresaliendo algunos (N21, N41) sobre el resto. Todos ellos comparten un vientre prominente, donde el ombligo ha sido figurado por un fuerte golpe de buril que rasga un orificio alargado, generalmente hacia arriba, sin terminar de dibujarlo por completo. Los rostros son semejantes a los descritos en el tipo 1, pero en este caso la papada se encuentra más abultada, lo que proporciona a la imagen una configuración más carnosa de su rostro. Los ojos siguen una morfología almendrada y se acentúa la parte inferior del anillo orbitario, dibujando sombras que restan vigor a la mirada. Los mechones del cabello se disponen distanciados entre sí, creando pequeñas zonas en las que pareciera no encontrarse pelo alguno. Lo indicado no supone ningún descrédito o menosprecio de la escultura, puesto que en el caso de las imágenes que iban a ser posteriormente tratadas –no es el nuestro-, la policromía posterior se ocuparía de uniformar toda la zona, sobresaliendo de la masa capilar solo los abultados mechones.²⁶³

Todos los rostros son graves, no hay atisbo alguno de sonrisa, únicamente bocas ligeramente abiertas y expresiones serias.

De una lectura atenta de la documentación conservada, fundamentalmente la referida en los *expedientes de cuentas de fábrica*, podemos extraer una sucinta información respecto de las noticias de aquellos escultores que entregan *niños* para la sillería del coro. Hemos de señalar que los datos que ofrecemos son aquellos en los que creemos claro su destino, pues ha de recordarse que en las cuentas se mezclan los elementos del tabernáculo con los de la sillería (nótese que se trata de un único pro-

²⁶³ Véase el acabado del Niño Jesús de la imagen de San Antonio, en su capilla homónima. Se trata de un infante muy cercano a los postulados del tipo 1 y 4 pero con un acabado policromo.



N1



N24



N25



N27



N32



N41



N44



N45



N21

475



N48



N51



N52



N54



N59



N63

yecto). Por tanto, de forma segura, es necesario comprender que en las diversas pagas a los escultores *por cuenta de su obra*, es preciso introducir también la elaboración de las imágenes de los ángeles de la sillería, aunque no se exprese de manera explícita semejante asunto.

José de Larra entrega seis serafines para el remate de la sillería en la semana del 16 de marzo de 1732. Su labor, evidentemente no se ha de ceñir únicamente a seis ejemplares, pero hemos de señalar que se trata del único autor del que se cita de una manera palmaria la obra y el fin de la misma. Carecemos de otras referencias al respecto.

Antonio Carrera también trabaja en la escultura de los niños, pero solamente hace cabezas, por lo que creemos se refiere no a la escultura de los ángeles del remate si no a la de los querubines que aparecen en otras zonas de los estalos.²⁶⁴ También hemos encontrado referencias a la realización por parte de Antonio de unos mancebos, que creemos están destinados al tabernáculo, no a la sillería.²⁶⁵ En la misma línea ha de comprenderse a este respecto la obra de Antonio Ferrer.²⁶⁶

Miguel García en la semana del 12 de julio de 1733 realiza unos niños para el facistol. Desconocemos el lugar que estos habrían de ocupar en el mueble, si se trataría o no de un añadido con cierta semejanza a las hermas del resto de la sillería que coadyuvaran a sostener la superficie sobre la que se apoyan los cantorales. Lo cierto es que los cuatro niños para el facistol grande vuelven a aparecer como labor pagada en la semana del 26 de julio. En la semana inmediatamente anterior aparece la noticia de haber terminado de abonar al toresano los honorarios por los niños que hizo para la sillería.²⁶⁷

A pesar de contar con las noticias señaladas no nos encontramos en este momento con los elementos suficientes para poder emitir juicio alguno de atribución de los diferentes tipos señalados a cada uno de los

²⁶⁴ Cf. ACSA Expedientes de cuentas de fábrica de 1731. Semana del 20 de mayo de 1731.

²⁶⁵ Cf. ACSA Expedientes de cuentas de fábrica de 1732. Semana del 6 de enero de 1732.

²⁶⁶ Cf. ACSA Expedientes de cuentas de fábrica de 1730. Semana del 15 de octubre de 1730. Poco antes había recibido 600 reales en concepto de los angelones que estaba realizando para el tabernáculo. Cf. ACSA Expedientes de cuentas de fábrica de 1730. Semana del 10 de septiembre de 1730.

²⁶⁷ Cf. ACSA Expedientes de cuentas de fábrica de 1733. Semanas del 12 de julio, 19 de julio y 26 de julio de 1733.

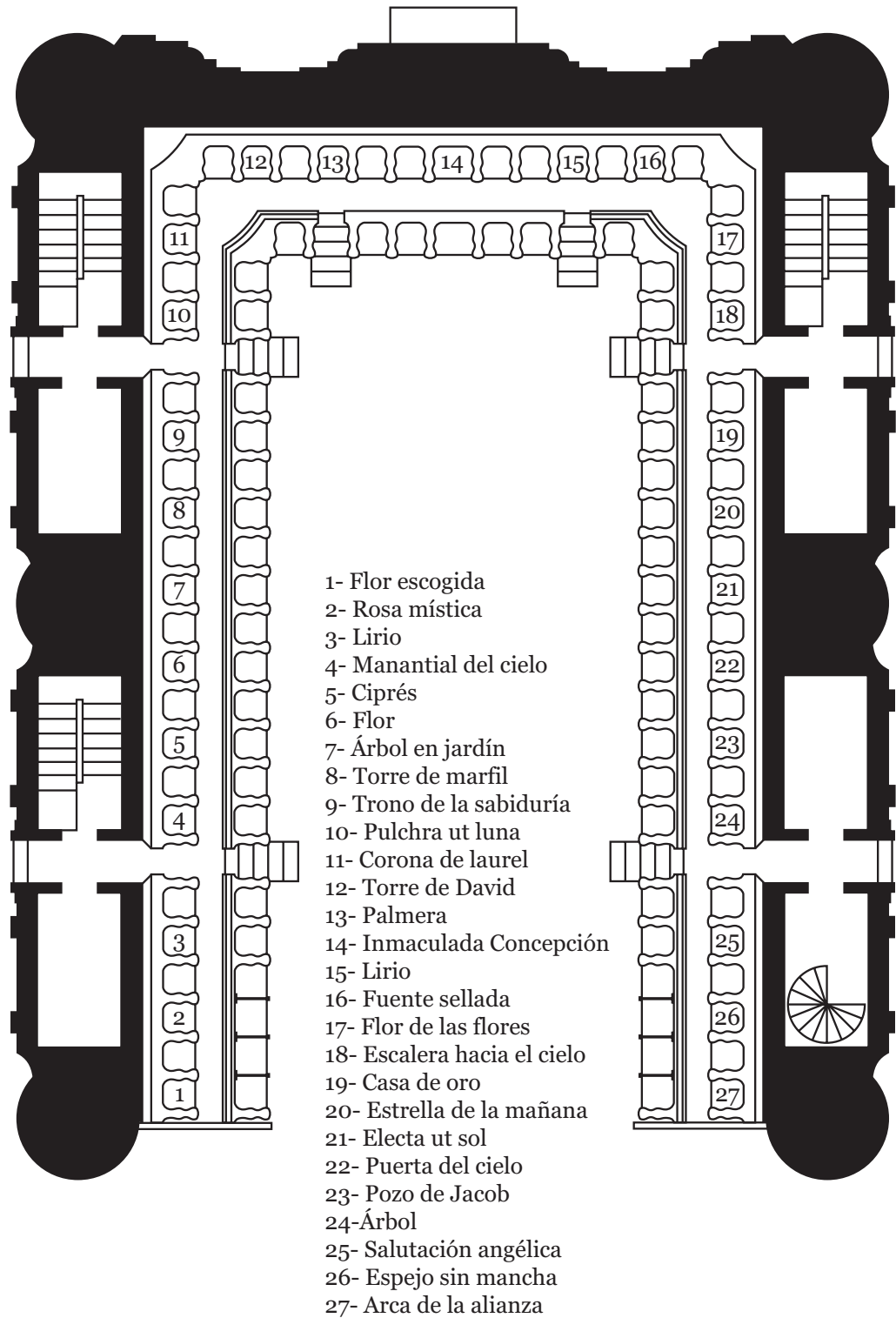
autores referidos, labor que ha de dejarse necesariamente para más adelante, dado que todos los ejemplares se encuentran bajo los estilemas generales de Alberto de Churriguera, no percibiéndose en todo su esplendor la personalidad de cada uno de los escultores que intervienen, a excepción de los pocos rasgos señalados que nos han permitido señalar los cuatro conjuntos citados y que finalmente se han revelado insuficientes.

Los escudos

Alternándose sobre los estalos, se colocan escudos y remates de menor medida realizados a base de cogollos y elementos vegetales estilizados. Los escudos, coronados con formas que asemejándose a plumas dibujan una diadema real, rodeados de hojarasca y rocallas, reproducen en el interior del óvalo diversos elementos que remiten a diferentes títulos marianos, ensalzando la memoria de Santa María. No responden únicamente a las loas de la letanía lauretana, sino que además se añaden algunas de tradición patrística y raigambre bíblica.²⁶⁸ Hoy día conocemos que las letanías de la Virgen surgen a partir del S. XII, debido a la multiplicación de los títulos tributados a María. Ellas muestran la faceta de la elegida como Virgen y Madre, para con posterioridad atribuirle denominaciones de origen escriturístico y finalmente aclamarla con honores de prolepsis escatológica.

El tema de la Inmaculada Concepción toma especial relieve en el contexto del coro salmantino. Su imagen preside desde el pabellón que remata la silla episcopal, en el lugar que debiera haber ocupado, según el

²⁶⁸ *A medida que nos acercamos a la definitiva plasmación de la Inmaculada, los personajes históricos se retiran, las fábulas y leyendas desaparecen, exhaustas e inservibles. La piedad, cada vez más orientada, está ya a punto de contemplar directamente la grandiosa y comprendida figura de la Inmaculada Virgen María. Pero antes tiene que pasar todavía por un periodo de transición, en que la Virgen queda al fin sola, pero rodeada de emblemas, alegorías e inscripciones, que dan al conjunto un sabor polémico, un ambiente de discusión teológica. Hay un ingenuo empeño en demostrar que, a la postre, se han podido identificar todos los símbolos y figuras que, mucho antes de la venida de Jesucristo, anunciaron plásticamente la inmaculada pureza de María.* Trens, M., *María, Iconografía de la Virgen en el arte español*, Plus Ultra (Madrid 1946), pp. 149-150. Cf. Stratton, S., *La Inmaculada Concepción en el arte español*, Fundación Universitaria Española (Madrid 1989), pp. 34-39.



Esquema de los escudos de la sillería.

proyecto original del coro, una pequeña imagen de la Asunción.²⁶⁹ La rodean dos ángeles adolescentes portando palmas.²⁷⁰ Sobre ella una gloria con el Espíritu Santo derrama sus resplandores.

Con acierto, la imagen ha sido vinculada a los estilemas emanados de Gregorio Fernández. Desconocemos cómo llegó a la catedral salmantina, pero consideramos que es esta imagen a la que se refiere la documentación dando noticia que estaba colocada en la sala capitular y que pasaría a ocupar la hornacina principal del nuevo retablo erigido a los santos Gregorio Ostiense y Agustín, construido por el voto de la ciudad tras la liberación milagrosa de la plaga de langosta sufrida en los meses de verano de 1626.²⁷¹

En nuestro discurrir creemos que la escultura a la que se refieren terminó ocupando el pabellón del estalo episcopal en el coro y en su lugar original fue colocada otra imagen, vuelta a tornar de nuevo por la de san Bartolomé que actualmente se encuentra en la hornacina.

En favor de la identificación de la única imagen de la Inmaculada, en sentido estricto, en la Catedral de Salamanca, está precisamente el lugar de presidencia que ocupa en lo que se torna un gran *Tota Pulchra*: la culminación del coro. En favor de semejante significatividad y cercanía afectiva al cabildo habla la procesión que se organizó con su imagen en las festividades conmemorativas en 1855 de la declaración dogmática de la Inmaculada Concepción efectuada en diciembre de 1854.²⁷²

²⁶⁹ Actualmente ignoramos su procedencia. Se trata de una imagen del S. XVII que sigue los dictados formulados en las obras de Gregorio Fernández, principiado en la que hiciera para los franciscanos de Valladolid. De notable factura, sus dimensiones permiten hablar de un origen particular, quizás con fin a formar parte de un oratorio personal, y luego donada al cabildo, según costumbre entre los señores capitulares.

²⁷⁰ Procedentes de la mano de José de Lara.

²⁷¹ Véase el capítulo correspondiente de la presente tesis. En el contrato del retablo se dice en una de las condiciones lo siguiente: *Yten que la figura que en el va en la caja principal de en medio a de ser la que la s(a)n(ta) yglesia desee yten a de ser una de nuestra señora que oy esta en la sala del cavildo de la d(ic)ha santa yglesia*. AHPSA Prot. 4710 f.114v. A esta hay que añadir la que se refiere a la policromía de las otras imágenes que acompañarían a la de santa María en el retablo: *Yten que has de ser dorados y estofados d(ic)hos santos san Augustin y san Greg(orio) de oro fino y encarnados de encarnacion como esta la ymagen de Nuestra Señora de la Concepcion que esta en el altar y los colores del estofado an de ser los mas finos*. AHPSA Prot. 4710 f. 115. Entre ambas se infiere inmediatamente que la imagen preexistente es la de la Inmaculada Concepción.

²⁷² *Programa de la función de la Ynmaculada Concepción de la SS(antísi)ma Virgen que ha de celebrarse el Domingo 4 de Marzo de 1855*.

El sábado 30 de Marzo a las 12 de la mañana, un toque general de la clave de campanas



Inmaculada Concepción.



Tota Pulchra. Parte del díptico perteneciente al obispo Sancho Granado.
Relicario de la Catedral de Salamanca.

que se veía como personificada en nuestro venerable Prelado. María era conducida por la vez primera con tanto aparato a lo largo de las naves del templo; María era aclamada por los cantores Madre y refugio de los cristianos, Reina concebida sin mancha de pecado original, y el pueblo doblando la rodilla y levantando hasta el trono de la Madre amantísima su corazón poseído de gozo y de amor, exclamaba (sic): “ruega por nosotros, ora pro nobis”. El Prelado con mitra y báculo derramaba la bendición paternal a uno y otro lado, y las miradas de esta multitud absorta ante tanta grandeza, generara imponente, grandeza divina que en vano se busca fuera del Culto Católico, se fijaban, como por instinto en la Madre del Cielo que parecía brindar a todos con los tesoros de su misericordia, y en el Padre de la tierra en la sagrada persona de nuestro venerable Prelado y Pastor puesto por Dios para regir esta Yglesia y para comunicarnos de viva voz un oráculo de inefable consuelo para todos tan suspirado. Cuatro veces se detuvo la procesión, y otras tantas cantó la Capilla de música las glorias de María

En su derredor se van a repartir, como ya era costumbre en los cuadros inmaculistas, toda una serie de alegorías que hacen referencia al papel fundamental del María en la historia de la salvación, las virtudes que la adornan y los privilegios que ostenta.²⁷³ El coro toma de este modo una posición activa de defensa de la Inmaculada a través de la ley del orar: *lex orandi lex statuat credendi*.

*Las letanías contienen una serie de títulos e invocaciones ricas en contenido doctrinal, a manera de una síntesis del pensamiento del pueblo de Dios, al cual le gusta repetir las alabanzas de aquella a la que considera poderosa mediadora ante el Hijo. Responden a la cultura, a las necesidades espirituales y temporales de la época en la que han sido compiladas.*²⁷⁴

Ciertamente la identificación de algunas alegorías resulta problemática, al no disponer de un referente concreto, lo que dará lugar a plantear ciertas ambigüedades interpretativas, siempre dentro del horizonte de sentido anteriormente expuesto. Comencemos nuestro recorrido.

Arca de la Alianza

Conforme a los designios divinos y la unidad de la historia de la salvación, del mismo modo que en la antigua alianza se visibilizó el pacto de Dios con el hombre en la inmanencia del arca, en la nueva el pacto se ha llevado a cabo en la sangre de Cristo. María prefigura la nueva, trayendo en su seno al Verbo de Dios encarnado. María porta en su seno a Cristo, quien llevará a cabo la redención, marcando el quicio de la historia. Del mismo modo que el Arca señaló los momentos primordiales de la his-

Ynmaculada, hasta que entrando ya en la Capilla mayor dirigieron los niños de coro a la Virgen la suave y tiernísima plegaria “Toda hermosa es Maria, y en ti no hay mancha original”... ACSA Sección de culto 1854.

²⁷³ Véase el grabado del Tota Pulchra y el cuadro que perteneció al obispo Sancho Granada y que conserva la letanía a modo de marco en torno a la imagen de la Virgen.

²⁷⁴ Bessuti, G., *Letanías en Fiores*, S- Meo, S., *Nuevo diccionario de Mariología*, Ediciones Paulinas (Madrid 1988), p. 1061.



Arca de la Alianza.



Espejo sin mancha,
Espejo de justicia.

toria de Israel, María indica el momento fundamental de la historia de la salvación, liberando al género humano de la culpa de la muerte.²⁷⁵

Espejo sin mancha / de justicia

En la filosofía neoplatónica el tema del espejo ha sido desarrollado con largueza tanto por Platón como por Plotino. Y en consecuencia de fácil recurso, particularmente por Atanasio y Gregorio Niseno. El hombre refleja la influencia del modelo que toma. La calidad de lo reflejado radica en la calidad de la superficie pulida. Del mismo modo que el espejo recibe sobre si los rasgos de lo que ante él se presenta, el alma, en el pensamiento del Niseno, pulida de toda inmundicia terrena recibe en su pureza la imagen de lo eterno, sublime e incorruptible. La analogía se completa con el alma que no solo refleja, sino que se hace partícipe de lo que refleja en la medida en que se orienta hacia ella.²⁷⁶

²⁷⁵ Léase en analogía 1Re 2,26 ; Sal 131,8.

²⁷⁶ Cf. Bernard, R., *L' image de Dieu d'après saint Athanase*, (París 1952), p. 75.



Salutación angélica.



Árbol plantado.

Salutación angélica

El origen de todos los títulos marianos radica en las palabras del arcángel: Ave María, llena de gracia²⁷⁷. El resto de los atributos desarrollarán ése κεχαριτωμένη (llena de gracia). El segundo movimiento se desprende de las palabras consecuentes: γένοιτό μοι κατὰ τὸ ῥήμά σου.²⁷⁸ Tras recordar la historia salvífica realizada en Israel, el momento de la encarnación es traído a la memoria, puesto que es condición indispensable y fundante para el desarrollo del resto.

Árbol plantado

El árbol hunde sus raíces profundamente en la tierra. María ha sido plantada con hondas raíces en la relación con Dios. No logramos designar la familia a la que pertenece lo representado, puesto que el tallista obra libremente, interpretando bajo sus propios dictados; sin embargo, no po-

²⁷⁷ Cf. Lc 1,28.

²⁷⁸ Cf. Lc 1,38.

demos abstraernos a presentar una de las acepciones posibles más ricas en significado, en la figura de la higuera.

La higuera posee en la simbólica judeocristiana un significado ambivalente. En el polo positivo simboliza la abundancia, mientras que en el negativo alude a la esterilidad e inutilidad. Ambos sentidos hunden sus raíces en la escritura. Cuando los primeros padres se reconocen desnudos, corren a coger hojas de higuera para tapar su desnudez.²⁷⁹ Es tratada con reverencia cuando el resto de los árboles la eligen como su rey.²⁸⁰ Su posesión significa solaz y alegría, que se concreta con cierta seguridad de sustento y disfrute de una gozosa sombra.²⁸¹

Con las palabras de Jesús, la higuera tórnase figura de la Antigua Alianza que ha quedado estéril y es incapaz de ofrecer fruto de salvación.²⁸² Del mismo modo la imagen de la viña seca y estéril hace referencia a una lectura eclesiológica en la que toda desviación de la doctrina la hace infecunda.²⁸³

También puede referirse nuestro árbol a la ciencia, conforme a la interpretación de las palabras que dirige Jesús a Natanael²⁸⁴. La aplicación de lo señalado a la figura de María, como la mujer que posibilitó con su *fiat* la consecución de la Nueva Alianza y el nacimiento de la Iglesia, se hace con facilidad. La lectura mariológica de la higuera remite a:

La fertilidad sin par de la Virgen que engendró en su interior a Cristo –María dio el mejor fruto-.

La depositaria de la verdadera ciencia que acata con docilidad y obediencia a los designios divinos –María obedeció y acogió la voluntad de Dios -.

Su papel de intercesora y valedora de la Iglesia – María cubre con su protección a la Iglesia del mismo modo que la higuera protege del sol -.

El lugar único que ocupa en la historia de la salvación –María nutre al fiel al conducirlo siempre hacia su Hijo-.

²⁷⁹ Cf. Gn 3,7.

²⁸⁰ Cf. Jue 9,10ss.

²⁸¹ Cf. 1Re 4,25; 2Re 18,31; Prov 27,18; Cant. 2,13...

²⁸² Cf. Mt 21,19-21; Mc 11,13-21.

²⁸³ Cf. Lc 13,6-7.

²⁸⁴ Cf. Jn 1,49.



Pozo de Jacob,
Pozo sellado.



Puerta del cielo.

Pozo de Jacob / sellado

De rica raigambre bíblica, María es presentada como el pozo de Jacob. En el libro del Génesis, en ese lugar encuentra Jacob a Raquel,²⁸⁵ y en el evangelio de Juan en su brocal se sienta Jesús cuando se acerca la samaritana.²⁸⁶ María, enraizada en la descendencia de Jacob, porta en su seno el agua nueva, el agua viva del que brota la vida eterna: Cristo. Ella se ha ofrecido absolutamente a Dios, y como tal ha reservado para Él su propia virginidad, convirtiéndose en modelo de castidad.²⁸⁷

Puerta del cielo

La puerta señala el paso de un lugar a otro, pero no de un modo inocuo, sino de un modo activo, invitando, con su sola presencia, a transpasar su umbral. Indica un lugar franqueable, un único pasaje posible para poder acceder al otro lado. En una lectura escatológica, es símbolo de la cercanía del acceso al lugar dispuesto por Dios, y de la posibilidad

²⁸⁵ Cf. Gn 29,10.

²⁸⁶ Cf. Jn 4,6ss; 4,12.

²⁸⁷ Cf. Prov 5,15-19.



Electa ut Sol.



Estrella de la mañana.

de un lugar único, diverso a lo conocido.²⁸⁸ Apoyándonos en el Nuevo Testamento se hace necesario indicar la raigambre cristológica del símbolo de la puerta.²⁸⁹ Las puertas de los cielos no son ajenas a la tradición bíblica.²⁹⁰ Lo anterior adquiere una nueva dimensión al ser atribuida en la letanía a la Virgen la expresión “Puerta del cielo”, confirmando su peculiar lugar en la historia de la salvación, y proclamando el singular status del que goza por ser madre del Salvador.²⁹¹

Electa ut Sol

*Quae est ista quae progreditur quasi aurora consurgens pulchra ut luna electa ut sol terribilis ut acies ordinata.*²⁹² La descripción entre elogios de la amada la hace bella como ninguna, y a la par terrible y fuerte. Los dos polos del amor, la fascinación y el temor, se conjugan, siendo elevados a categoría estelar. El amado se rinde a los pies de quien lo ha rendido y cautivado. Este es uno de los textos en los que probablemente se

²⁸⁸ Cf. Mc 13,29; Ap 3,20.

²⁸⁹ Cf. Jn 10,7; Ap 3,7.

²⁹⁰ Cf. Gn 28,17; Sal 78,23; Is 60,11; Malq 3,10; Ap 4,1.

²⁹¹ Cf. Sab 7,26 ; 23,7.

²⁹² Cant. 6,9.



Casa de oro,
Palacio escogido.



Escalera hacia el cielo.

inspire Ap. 12.²⁹³ Con más esplendor que el del sol brilla María. La remi-
tencia recíproca entre ambos textos subraya la potencia del símbolo.

Estrella de la mañana / Estrella del mar

Ya desde antiguo en la liturgia se ha invocado a la Virgen como *Maris Stella*. La lectura del Apocalipsis²⁹⁴ conduce a la aclamación que nos ocupa en este momento, en virtud de que María anuncia la llegada del Mesías con la propia vida y experiencia. Ella precede, como el alba, al sol. Así lo ha leído la Iglesia en las profecías veterotestamentarias.²⁹⁵

Casa de oro/ Palacio escogido

María en virtud de su función es llamada Casa de oro, porque ella fue escogida para que en su seno tomara carne el Verbo de Dios. En ella

²⁹³ Las interpretaciones de los padres en los primeros tiempos de Ap 12 son puramente eclesiológicas. Hipólito de Roma (ca. 235) fue el primero en abordar el tema. Habrá que esperar al siglo VI y la obra de Ecumenio para llegar a la interpretación mariológica. Cf. García Paredes, J. C.R., *Mariología*, Sapientia Fidei BAC (Madrid 1995), pp. 166ss.

²⁹⁴ Cf. Ap 22,16.

²⁹⁵ Cf. Nm 24,17.

se consuma el mayor acercamiento de Dios con los hombres. Así la Virgen fue llamada Templo de Dios, Tabernáculo del Altísimo, lugar de habitación del Absoluto. De aquí la analogía que la letanía canta.²⁹⁶

Escalera hacia el cielo

La imagen bíblica de la escala de Jacob es bien conocida.²⁹⁷ Su función consiste en comunicar dos ámbitos dispuestos en alturas diferentes. María constituyó un elemento clave para tender el gran espacio de unión entre Dios y el hombre: Cristo Jesús. La escalera hace referencia a la continua mediación intercesora que ejerce por el hombre ante su Hijo. María, como causa secundaria, y en modo analógico con el único Mediador entre Dios y los hombres, coopera con Cristo en la tarea redentora, en virtud de la unión estrecha entrambos. María a la vez, continuamente impetra a Dios todo tipo de gracias que luego distribuye entre la descendencia de Adán. De las dos anteriores no se puede desligar su maternidad espiritual universal.²⁹⁸

Flor de las flores / Flor del campo

Intentar acceder a la significatividad de la flor es una tarea complicada, puesto que cada especie posee un significado propio, determinado y peculiar. Es dificultoso poder conocer la especie de cada una de las flores esculpidas en los escudos del remate de la sillería. Sin embargo, ello no significa que renunciemos de entrada a un intento de intelección de los mismos. Debemos señalar en un primer momento las palabras que Pierre Grison dedica a la explicación de la flor.

La flor en general es símbolo del principio pasivo.

El cáliz de la flor es como la copa, el receptáculo de la actividad celeste, entre cuyos símbolos hay que citar la lluvia y el rocío. Además, el desarrollo de la flor a partir de la tierra y

²⁹⁶ Cf. 1Re 7,50 ; 2Cro 5,14 ; Sal 131,14.

²⁹⁷ Cf. Gn 28,12.

²⁹⁸ Cf. García Paredes, J.C.R., *o.c.*, pp. 378.



Flor de las flores.



Fuente sellada.

*del agua simboliza el de la manifestación a partir de esta misma substancia pasiva*²⁹⁹.

Teniendo de telón de fondo las ideas expuestas, la aplicación mariológica correspondiente se hace evidente. María ha sido la criatura mejor dispuesta a acoger todo aquello que viniera de lo alto. Ella constituyó el receptáculo en el que el Verbo de Dios tomó carne.³⁰⁰ Y la imagen de la flor insiste directamente en la realidad creatural mariana y con la visión hebrea de Dios alfarero de Gn 2. María es el sumun de la belleza, en el orden de la naturaleza y de la gracia, salida de las manos de Dios.³⁰¹

Fuente sellada / Huerto cerrado

Para una sociedad nómada, acostumbrada a vivir en las dificultades del desierto, el agua es la vida. La fuente de agua es siempre lugar de reposo, de crecimiento y de bendición de Dios. No es extraño que la Virgen sea comparada con una fuente de la que continuamente mana agua abun-

²⁹⁹ Grison, P., *Flor*, en Chevalier, J., o.c., pp. 504.

³⁰⁰ Cf. Lc 1,26-38.

³⁰¹ Cf. Eclo 24,14; 39,13; 50,8; Sab 2,8.



Lirio.



Palmera.

dante. *Hortus conclusus soror mea sponsa hortus conclusus fons signatus*.³⁰² La fuente riega el huerto que nadie ha pisado, aludiendo una vez más a la virginidad mariana. Desde la pureza de las cumbres³⁰³ el agua baja a surtir el manantial, de un modo directo e inviolable: *Veniat dilectus meus in hortum suum et comedat fructum pomorum suorum*.³⁰⁴

Lirio

La azucena y el lirio han sido asociados desde antiguo a la idea de pureza, castidad, inocencia y virginidad. Quizás ello se haya debido a la cualidad de asombrosa blancura de la que hacen gala. Cuando aparecen bajo el color violáceo refieren al dolor futuro.³⁰⁵ De cualquier modo, es un símbolo de elección por amor³⁰⁶ -como sucedió en el caso del pueblo de Israel, y en el de la Virgen María-, de desarrollo en plenitud del ser³⁰⁷ y de

³⁰² Cant 4,12.

³⁰³ Cf. Cant 4,15.

³⁰⁴ Cant 5,1.

³⁰⁵ Deriva de la interpretación del pasaje de Lc 2,35.

³⁰⁶ Cf. Cant 2,1-2.

³⁰⁷ Cf. Os 14,5.

abandono en la providencia divina.³⁰⁸ Es el atributo por excelencia de María.

Palmera

La palmera es un árbol cuyas ramas han sido tradicionalmente relacionadas con la victoria, la prenda del mundo futuro, con la consiguiente fe en la inmortalidad del alma y en la resurrección de los muertos. La palmera es para las sociedades semitas, uno de los árboles que señalan las fuentes de agua, ofrecen sombra, descanso, y alimento.³⁰⁹ Se le ha considerado como factor benéfico³¹⁰ y uno de los elementos constitutivos del lugar de la inhabitación divina.³¹¹ Según los apócrifos y la leyenda dorada, la Virgen recibe en prenda una palma como prueba del paraíso.³¹² La interpretación de Cant 7,8 ha conformado otro hito en la atribución mariana. Al drama de la muerte sucede la gracia de la resurrección y el disfrute de los gozos eternos.

Torre de David

Habitualmente la torre ha acompañado a la virtud de la fortaleza. La capacidad de defensa del baluarte de los peligros externos se ve reflejada en María, cuyo escudo es la misericordia de Dios. La fortaleza de María proviene de su humildad, pues su fuerza no tiene origen en sí misma, sino en el Altísimo. Las palabras del *Magnificat* lo ilustran de una manera singular.³¹³ La ciudad de David fue edificada sobre sólidas torres,³¹⁴ María es la Torre de la ciudad santa de Jerusalén³¹⁵ que defiende contra las asechanzas del enemigo de Dios, del hombre y de la Iglesia.

³⁰⁸ Cf. Mt 6,28.

³⁰⁹ Cf. Cant 7,7.

³¹⁰ Cf. Joel 1,12.

³¹¹ Ez 41,18-19.

³¹² *Libro de Juan, arzobispo de Tesalónica III; Pseudo José de Arimatea IV.* Ambos en Santos Otero, A., *Los evangelios apócrifos*, BAC (Madrid 1993), pp. 609-610.643; Vorágine, S., *La leyenda dorada*, vol. I., Alianza Forma (Madrid 2001), p. 477.

³¹³ Cf. Lc 1,48; 18,14.

³¹⁴ Cf. 1 Mac 1,33-34.

³¹⁵ Cf. Sal 60,4.



Torre de David.



Corona de laurel.

Corona de laurel

Es símbolo por excelencia de la victoria desde la antigüedad clásica. Su presencia en el escudo, dentro del ámbito coral responde a la victoria conseguida por Cristo en la que ha derrotado al pecado y a la muerte. Del mismo modo hace referencia al triunfo de María explicitado en el misterio de la Asunción.

*Assi se dexó ver en su Assumpcion: Quae est istam quae ascendit innixa super dilectum suum. Penetrando a poderosas influencia de su amado a tan ligeros buelos, hasta tocar el Solio de la Trinidad Santissima, quien se mira empeñada en darle, por su eleccion, gran parte de su gloria : Intra solium Trinitatis est evecta, et plus Sanctissimae Trinitatis gloriam capit, elegit optiman partem.*³¹⁶

³¹⁶ Del sermón de Fr. Diego Salzedo, del 14 de agosto en Calamón de la Mata, o.c., p. 153.



Pulchra ut luna.



Trono de la Sabiduría.

Pulchra ut Luna

Como se ha comentado anteriormente en el apartado *Electa ut Sol*, se debe interpretar la imagen que nos ocupa en la misma dirección, tanto en la predilección como en la unicidad del amor y la hermosura del mismo.

Trono de la sabiduría

El trono que Salomón manda hacer para sí en 2Cro 9,17-19 es el prototipo de lo que María ofrece a Cristo en su propia persona. Ella es llamada Trono de la Sabiduría, puesto que la Sabiduría de Dios es el propio Verbo.³¹⁷ San Bernardo explicitará aún más en sus escritos esta figura.³¹⁸ Recuérdese la tradición eclesíástica de presentar la imagen de la Virgen como un trono en el que se sienta el Verbo de Dios encarnado. En ella los

³¹⁷ Cf. Jn 1.

³¹⁸ Cf. Gérard de Sorval, *Sobre el conocimiento virginal*, 1987 en <http://usuarios.lycos.es/contemplatio/N-%20CONOCIMIENTO%20VIRGINAL.htm>; Michel Bertrand, *El Espejo de la Sabiduría, acercamiento al misterio marial*, 1996 en <http://usuarios.lycos.es/contemplatio/N-%20BERTRAND.htm>.



Torre de marfil.



Árbol en jardín, Hortus conclusus,
Nueva Eva.

dones del Espíritu Santo han fructificado como en ninguna otra parte, y la han conducido a la perfección de la vida sobrenatural.³¹⁹

Torre de marfil

Señala el aspecto de la inviolabilidad de María, cuya virginidad es contemplada como una hermosa torre de marfil. Las imágenes bíblicas del trono de Salomón³²⁰ y del Cantar de los cantares,³²¹ en las que se utiliza el material ebúrneo son ilustrativas de la blancura (*sine macula*) de María.

Árbol en jardín / Hortus conclusus / Nueva Eva

La lectura del escudo puede plantear diversas dudas a la hora de la interpretación. Un árbol frondoso crece en medio de una sumaria vegetación. La escena puede hacer referencia al jardín del Edén, y por tanto a la condición de santa María como la nueva Eva. En palabras de Ireneo: *Adán, en efecto, fue recapitulado en Cristo, para que lo mortal fuese de-*

³¹⁹ Cf. Prov. 9,1.

³²⁰ Cf. 1Re 10,18.

³²¹ Cf. Cant 7,5.



Flor, Rosa mística.



Ciprés.

*vorado en la inmortalidad, y Eva (fue recapitulada) en María, para que una virgen desatase y deshiciese con su obediencia de virgen la desobediencia de una virgen.*³²² María trajo la vida al linaje de Eva.

La escena también puede interpretarse en la dirección del casto huerto cerrado, que ya hemos abordado anteriormente: *Hortus conclusus soror mea sponsa hortus conclusus fons signatus.*³²³

Flor

No conocemos a ciencia cierta qué tipo de flor es la que representa la imagen. Como advertimos en las primeras líneas, traemos otra de los elementos de la flora que es de hecho imagen de María, pudiéndose enriquecer el sentido de los escudos florales en lugar de limitar su dicción a un ejemplar único.

La violeta atesora en su universo simbólico las virtudes de la humildad y la templanza. La flor es discreta y de pequeñas dimensiones, pero dispone de un aroma intenso y persistente. El color se obtiene de la mezcla

³²² Ireneo, *Epid.*,33 citado en García Paredes, J.C.R., *o.c.*, p. 206.

³²³ Cant 4,12.



Manantial del cielo.



Lirios.

a partes iguales del rojo, la fuerza impulsiva, y del azul, lo procedente de lo alto, consiguiendo un equilibrio entrambos. Los padres de la Iglesia consolidaron su simbolismo al interpretarla en términos de modestia y humildad.³²⁴ Tales características son cualidades que adornan a Santa María por lo que la utilización de la violeta como uno de sus atributos no resulta extraña.

Ciprés

El ciprés es un árbol de hoja perenne que conserva siempre su verdor característico. Su resina posee una cualidad de perduración singular que ha llamado poderosamente la atención del ser humano. Ambas características le ha llevado a ser considerado por multitud de culturas como un elemento numinoso que evoca la inmortalidad y la resurrección. Seguramente por ello se haya ligado sobremanera con el ámbito de los muertos.³²⁵

³²⁴ Migne, *Patrología Latina*, 184, pp. 668-669.

³²⁵ Cf. Grison, P., *Ciprés*, en Chevalier, J., *Diccionario de los símbolos*, Herder (Barcelona 1988), p. 288.

Otra de sus características es que crece hacia el cielo, lo que le llevaría a ser considerado como imagen cristológica, mariológica y eclesiológica.

Manantial del cielo

Ciertamente el presente escudo es el que más dificultades plantea a la hora de su interpretación. Desde una nube de la que salen ráfagas de rayos y resplandores, -signo de la presencia divina velada-, se precipita hacia la tierra un chorro que llena de líquido una corriente de agua, jalónada por representaciones vegetales sumarias. La liturgia puede ser la clave que nos permita el acceso al significado de la imagen, expresando con el himno de adviento *Rorate caeli de super, et nubes pluant iustum* la dirección adecuada. El adviento es el tiempo litúrgico mariano por excelencia. La Iglesia se centra en la espera gozosa de la llegada del Salvador. María, figura singular en aquella, posibilita la llegada del Justo, visto como regalo del cielo, que vivifica la tierra seca, muerta por el pecado.

Lirios

Remitimos a la explicación dada más arriba sobre el sentido y significado del lirio y su vinculación con María.

Rosa mística

La rosa se ha asimilado a la sangre y al amor. Su fragante aroma y delicado tacto la han hecho fiel imagen de los placeres vinculados al encuentro amoroso en una doble vertiente de éxtasis y dolor. No en vano las espinas que cubren hojas y ramas hieren con facilidad. En el ámbito cristiano, el potente color rojo de la flor y su acompañamiento de punzantes púas, son imagen de la sangre derramada por Cristo en su pasión,³²⁶ cuyos sufrimientos inauguraron una nueva condición humana, la del hombre redimido. La rosa de color blanco posee connotaciones de pureza. La le-

³²⁶ Cf. Dante, A., Paraíso, XXX, 124-127; XXXI, 1-24.



Rosa mística.



Flor escogida.

tanía lauretana dedica la voz “Rosa Mística” a Santa María. Con ella, la imagen de la rosa alcanza unas cualidades de regeneración que se vierten sobre la creación entera, puesto que María fue protagonista en el definitivo “quicio” de la salvación.³²⁷ A la vez muestra a la Virgen como la flor sin igual,³²⁸ exquisita y perfumada, que ha surgido en medio de las espinas de la descendencia de Adán.³²⁹ La idea se ve reforzada si es representada en ejemplares de cinco pétalos, número que presenta el comienzo de un nuevo ciclo. La diferencia entre el status de la humanidad en la Antigua Alianza y el que le ha sido conseguido -mediante la acción del Verbo de Dios encarnado- es subrayado. La Antigua Alianza ha perdido su vigencia. La Nueva se ha hecho realidad universal. La Sinagoga cae ante la institución de la Iglesia. Lo que de nuevo nos proyecta hacia una lectura eclesiológica del símbolo mariano.

³²⁷ Cf. Lc 1,38.

³²⁸ Cf. Cant 2,1; Eclo 24,14; 39,13; 50,18; Sab 2,8.

³²⁹ Según una antigua leyenda, antes de la caída del hombre la rosa no tenía espinas, y la Virgen se llamó “rosa sin espinas” por no haber sido mancillada por el pecado original. Precisamente a partir de esta tradición, en la cultura figurativa se fue difundiendo el tema de la “Virgen de la rosa” o de la “Virgen de la pérgola”. Impelluso, L., *La naturaleza y sus símbolos*, Electa (Barcelona 2003), 118.

Flor escogida

La última imagen alude a la elección de la Virgen por parte de Dios, desde el principio de los tiempos. Como posteriormente desarrollará el dogma de la Inmaculada, la elección divina la conducirá a ser preparada desde el principio para portar el Verbo de Dios, con la exención del pecado. *Tota pulcra est Maria et macula originalis non est in te.*

Las loas de María, entre los ángeles músicos, muestran las armas de la mujer fuerte, titular de la catedral. Sin olvidar que el único salvador del mundo es Cristo, representado como tal en el estalo episcopal, desde donde se enseñorea sobre el conjunto, su acción salvífica eleva a la que lo portó en su seno, el lugar en la gloria escogido para ella, anticipando el destino que le aguarda a la Iglesia. El misterio de Cristo sostiene el misterio de María. La gloria de Cristo sustenta la gloria de María. *Benedicta et venerabilis es, Virgo Maria: quia sine tactu pudoris inventa es mater Salvatoris. Virgo Dei Genitrix, quem totus non capit orbis, in tua se clausit viscera factus homo.*³³⁰



Detalle de la imagen de la Inmaculada Concepción.

³³⁰ Gradual de la misa de la víspera del día de la Asunción.



Cabecera del coro. Véase el coronamiento y la relevancia de la Inmaculada concepción.



Vista del coro desde la reja. Nótese cómo descuella el *Tota pulchra* del remate.

La obra efectuada: El trascoro

El espacio que se abre tras la arquitectura del coro desempeñó durante siglos un papel importante en la liturgia catedralicia, puesto que ante él se abre un lugar diáfano y con amplitud, donde se podía congregarse el pueblo para asistir a la eucaristía que se celebraba sobre el altar elevado al efecto, en lo que denominamos trascoro. La significación del lugar, ocupando parte del eje principal del templo, seguido del espacio coral en torno al que giraba y se organizaba el devenir cotidiano, que suele corresponderse con el centro geométrico de la catedral,³³¹ le otorga una posición relevante, acentuada por el uso de imágenes o reliquias muy cercanas al afecto del pueblo.

Pero tenemos prueba aun mas sensible: yo no sé si todos havreis hecho reflexion en una cosa, que parece casualidad, y es misterio: bolved los ojos, Señores, a los pies de esta grande Iglesia, al Trascoro, a las puertas, y reparareis, que está alli nuestra amorosissima Madre como de recibimiento: advertireis, que es la misma, que ocupaba el Trono superior en este Iglesia, y a quien ella esta dedicada; y assi qué mas cabal correspondencia se puede desear en uno, y otro recibimiento?³³²

El trascoro es la gran fachada que encuentra todo aquel que ingresa en el templo a través de las puertas principales, sitas en el hastial occidental. Se crea a tal efecto un espectacular panorama que muestra, en nuestro caso, una anticipación del mismo programa que se desarrolla en el altar mayor.³³³ En Salamanca se plantea como un verdadero retablo de

³³¹ Cf. Navascués Palacio, P., *Teoría del coro en las catedrales españolas*, Real Academia de BB.AA (Madrid 1998), pp. 62-63.

³³² Del sermón pronunciado por don José de Larumbe, Magistral, el 13 de agosto de 1733, en Calamón de la Mata, *Glorias sagradas*, Imprenta de la Santa Cruz (Salamanca 1736), pp. 132-133.

³³³ Rivas Carmona generaliza al afirmar que *al orientarse el coro hacia el altar, el trascoro queda enfrentado al ingreso correspondiente a los pies o puerta principal de la iglesia, como si fuera el vestíbulo y recibidor de la misma. Así, lo primero que se ve al entrar, ofreciendo la primera vista del interior del templo, lo que a su vez crea unos condicionamientos especiales, pues de esta suerte viene incluso a suplantar al retablo*



Caja del coro. Lienzo Norte.



Caja del coro. Lienzo Sur.



Trascoro.



Gloria con Dios Padre en el remate.

piedra³³⁴ articulado en tres cuerpos por medio de pares de columnas. Consta de alto banco, cuerpo principal de gran envergadura, y coronamiento. Sobre la calle central se desarrolla una peineta rematada a su vez con dos ángeles que sujetan un jarrón con azucenas, lo que potencia sobremanera dicho espacio.

La planta está dotada de movimiento al desplazar los diferentes cuerpos de la línea del plano, adelantando y retranqueando a su vez el espacio central, mientras que los laterales ocupan una posición más rehundida en el fondo. El coronamiento se realiza aprovechando la doble función de remate del trascoro y de antepecho de la zona superior. A plomo sobre las columnas se sitúan diferentes imágenes de apóstoles y reyes, flanqueados de remates de tipo vegetal.

Los nichos a modo de hornacinas de los laterales se dibujan con formas trilobulares, potenciando un fuerte claroscuro, fondo que hace resaltar las imágenes colocadas en ellas, favoreciendo el efecto de la policromía de las dichas. Las pilastras cajonadas en las que se desarrollan temas vegetales sustentados por cabezas de felinos sostienen un entablamento curvo que es roto por los confines vegetales de unos espejos en los que aparecen elementos florales, continuando su ascenso mientras rodean, junto a gran cantidad de volutas, unos lugares rehundidos de forma circular sobre los que se dispone a su vez una especie de frontón curvilíneo con los extremos más deprimidos. Corona la calle una pieza realizada con volutas, cabezas de ángeles, hojas y cogollos, interpretación estilística que mantiene deuda con el flamero tradicional, si bien reinterpretado con los cánones de la corriente estética del momento. Un disco solar con rayos culmina lo anterior.

mayor, aunque sólo sea mientras se permanezca en su ámbito, en los primeros tramos de la nave central. Rivas Carmona, J., *Los trascoros de las catedrales españolas: estudio de una tipología arquitectónica*, Universidad de Murcia (Murcia 1994), p. 17. En el caso de Salamanca, el trascoro no sólo anticipa geográficamente el altar mayor, sino que además reproduce en lo esencial la lectura teológica de aquel, añadiendo matices de un gusto más popular y menos letrado.

³³⁴ Rivas Carmona establece varias tipologías según la siguiente relación: 1- trascoro-puerta (incorpora una puerta en el centro); 2- trascoro-altar (integra un altar en el medio); 3- trascoro monástico (en el eje se abre una puerta flanqueada de sendos altares); 4- trascoro-templete/baldaqüino (incorpora en su mitad un altar bajo templete adosado, de disposición centralizada); 5- trascoro-muro (simple pared de cierre); 6-trascoro elevado (aparece en alto, generalmente intercalado a mitad de la nave y no a los pies). Cf. Rivas Carmona, J., *o.c.*, pp. 29-32. El trascoro de Salamanca corresponde al segundo tipo.

La calle central ostenta la mesa del altar. Sobre esta se levanta un gran arco de medio punto suspendido por pilastras cajeadas y decoradas al modo que ya hemos observado en los laterales, si bien de mayor longitud. El arco está orlado con una minuciosa talla de rosas enredadas entre sí y cabezas de ángeles dispuestas simétricamente hasta completar el número de cuatro. Sobre la clave del arco se monta y envuelve el cuerpo de volutas que forman parte de la gloria en la que aparece el Espíritu Santo, resaltado sobre el plano valiéndose de la adición de un entablamento apenas visible que dobla el arco, rompiendo a su vez el correspondiente de las columnas que dividen los cuerpos, alcanzando la altura máxima del respectivo coronamiento de los laterales. Una peineta con gloria y ráfagas en metal rodea al Padre eterno, quien con una mano sostiene el orbe, mientras que con la otra bendice. Sobre esta una pareja de ángeles niños sujetan un jarrón de azucenas, sirviéndoles este de eje de simetría con el que poder trazar la referencia para el semejante desarrollo de cada una de las mitades.³³⁵

³³⁵ Virgina Albarrán utiliza un documento sin fechar, que en su opinión refleja las condiciones de las obras de cantería del cerramiento del coro que levanta Alberto Churriguera. Debemos dejar constancia de nuestro parecer al respecto, puesto que no se trata del coro del S.XVIII, sino de las condiciones de las obras del coro y capilla mayor que se levantan en la catedral en el S.XVI, al término de la primera fase de la edificación de la catedral. Su mera lectura aclara este asunto. Por ello lo transcribimos a continuación:

Lo que el s(eño)r obispo y cabildo quiere que se tase y se bea el balor que tendra en quanto a la obra de canteria que se a de azer la resguardo del coro es esta.

Primen(en)te se a de sacar los cimientos si fueren necesarios y acerse el rostro que mira a la Capilla dorada y el otro rostro que mira a la Puerta Celi y el que mira a la Puerta del Perdon que a de ser trascoro de pripiana dura se a de hacer asillarada que aga muy buen rostro que tenga de grueso esta pared dos pies y la otra pared que se a de açer que guarda el respaldo de las sillas a de ser de manposteria galgada y de tres pies de grueso y enlucida la que sale al coro de cal y yeso y pinçelada que coresponda con la canteria y a de llebar su alquitrabe y friso todo de una pieza y la Cornisa a de ser toda de una pieza que tome el grueso de la pared con mas los buelos de la cornisa y esto se entiende por ser la pared delgada y es fuerza sean de una pieza y esta cornisa a de jugar toda a la redonda por dentro del coro y por de fuera como esta en las tribunas del Coro y la Pared del trascoro a de tener de grueso dos pies y su cornisa continuando las de los lados y su antepecho con sus balaustres calados como las demas y estas claraboyas an de llebar sus pilastras como las tribunas las tienen=

Anotado al margen al lado de “El respaldo de las sillas a de ser de manposteria...” esto se entiende desde la coronacion de la silla arriba.

Y estas paredes que atajan d(ic)ho coro an de tener en cada lienzo una puerta calada que salga al coro y dentro deste gueco a de aber una puerta por donde suba el organista y menestriles a tañer.



Altar del trascoro.

Es necesario pronunciar una palabra respecto a las columnas. Nos encontramos con ejemplares de orden compuesto, cuyo fuste está profusamente decorado con elementos de larga tradición salmantina, puesto que traen a la memoria lo que se realizaba en el periodo conocido como primer renacimiento. Parece que se reinterpreta el plateresco con los relieves a candelieri, la talla menuda y cuidadosa, el *horror vacui*, pero en las formas y decoraciones del momento (flores, cortinajes, espejos...) y con el bulto más pronunciado. Se disponen por pares en diferentes planos, acompañadas en su movido flujo por el entablamento y la cornisa volada. El conjunto produce efectos de flujo y reflujo de masas contrastantes en luces y sombras, de movimiento que acompaña el ascenso de la imagen que con anterioridad presidía el altar. El no reposo, el zigzagueo y la ondulación parecen acompañar el gozo de lo inamovible mientras canta las proezas obradas en María.

Capilla mayor

En la Capilla mayor se a de levantar una mesa que se suba a ella con cuatro gradas y que con la mesa sean cinco y este suelo desta mesa a de ser enlosada de quartillas de pizarra y piedra franca enlosada en jayra y las gradas an de llebar sus boceles y el mesmo altar de piedra ffranca y toda esta obra de gradas y altar se a de enbeber en diez y siete pies que tiene de grueso el arco toral.

An de açer dos rejas de madera de pino con sus pilastras en las puertas y a los extremos y la puerta a de tener de grueso nuebe pies y estas puertas an de yr entre panadas (tachado "entre panadas") an de yr caladas y a de tener de alto esta reja con su cornisa veynte pies de alto todos los balaustres enteros de arriba abajo que tengan el grueso que tienen los de la reja de la capilla nueva y de llebar su coronacion encima al modo de la misma reja y la reja que a de estar En la Capilla mayor a de tener dos puertas que correspondan con la misma reja que an de serbir p(ar)a la epistola y el ebangelio y los pulpitos se an de açer de madera abalaustrados recerados de la manera de la manera (sic) que mejor esten y an de tener sus guardapolbos con su coronacion y encima de la reja a de ll(e)bar su Cristo en la cruz.

Ase de desarmar El coro tratandolo muy bien q(ue) las espigas no se maltraten llebando juntas las que se pudieren mudar y el telar de abajo se a de sacar de la misma manera que use esta y se a de levantar Un Pie Para que este mas preminente el coro de los señores capitulares y se an de poner las mismas coronaciones.

Anse de hacer los techos de las tribunas de biguetas en lugar de quartonadas y sus tablas encima a cinta y saetino (tachado "cinta y saetino") y enladrillados y por las puertas que se entra al coro se a de dar puerta y escalera de madera pa(ra) subir arriba y esto es lo que se a de hacer y estos suelos de las tribunas an de ser las tablas traslapadas y solo apedreadas de la suela y lo mismo las biguetas.

La Custodia q(ue) se a de hacer respe(c)to que a de ser bista quando se acabare esta yglesia a de ser de la forma siguiente que tenga toda ella de alto beynte y un pies y respetivamente al alto el ancho y esta se a de hacer traza a contento del Cabildo.

ACSA Alacena 3 Leg 1 N°34.

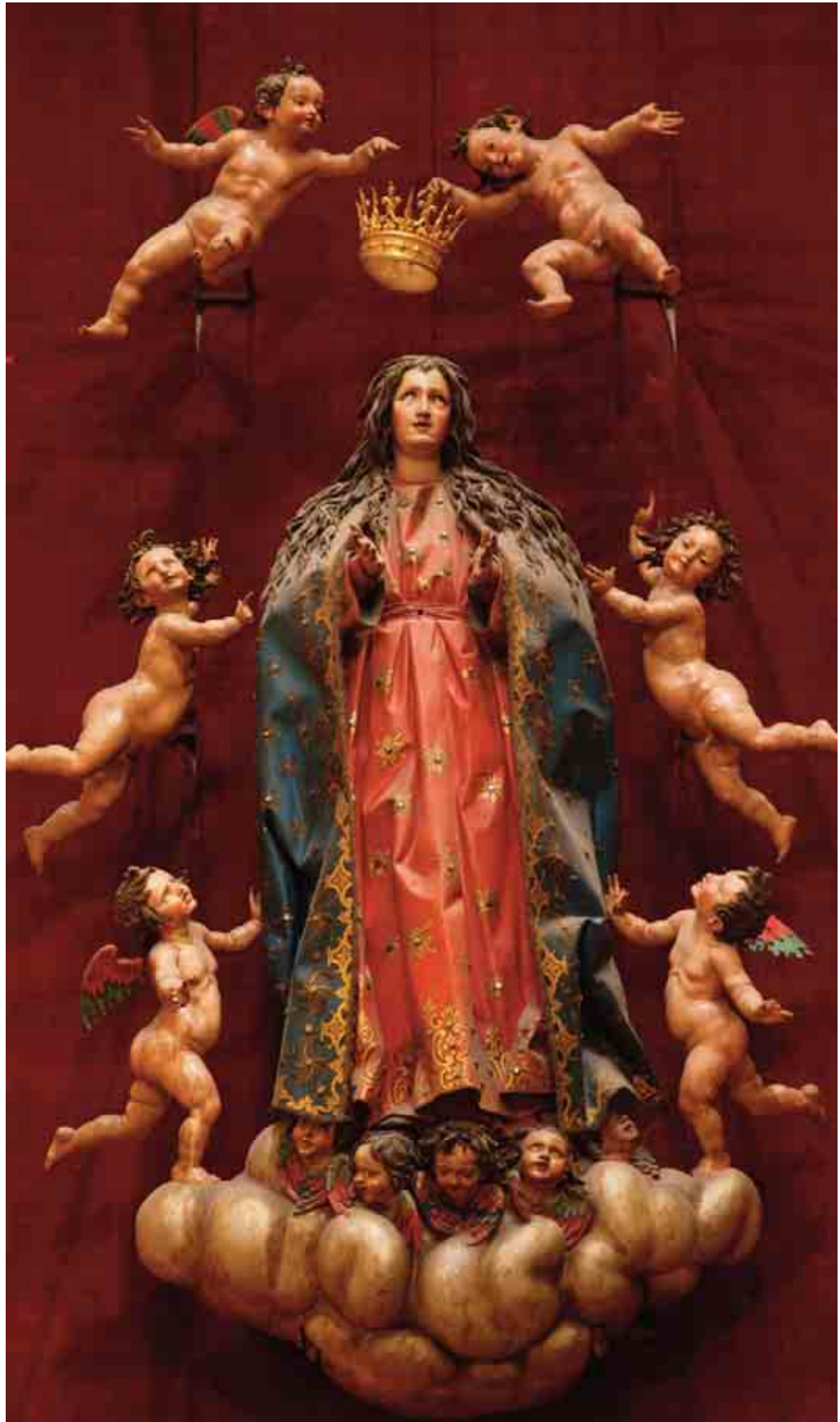


Imagen de la Asunción que presidió el retablo del trascoro.

Hemos obviado tanto la imagen de santa María de Loreto³³⁶ y la arquitectura que la cobija al no considerarla parte del proyecto original, sino producto de una intervención obligada por la nueva configuración de la capilla mayor y que pasamos a explicar a continuación.

³³⁶ Advocación cuyo origen desconocemos para la imagen salmantina, limitándonos a repetir lo que tradicionalmente nos ha sido legado. Daniel Sánchez habla sobre ella en los siguientes términos: *En el centro (del trascoro) se halla un arco y dentro del mismo dos columnas corintias escoltan la hornacina de N^a S^a con el Niño en los brazos. Es una talla del siglo XVI, que hoy se conoce con la advocación de Loreto y que se llamaba del Óbito. Perteneció al Colegio de Niñas Huérfanas de la Concepción fundado en 1522 cerca del río y dotado más tarde por el canónigo Diego de Mora. Llegó a la catedral debido a la desgraciada avenida del río Tormes llamada de "San Policarpo" que el 26 de enero de 1626 se llevó aguas abajo al colegio y sus enseres. La estatua de la Virgen fue recogida junto al puente romano y llevada devotamente a la catedral (Cita en nota al pie: Rafael Sánchez Pascual, "De la catedral a la Peña de Francia I" en *La Gaceta regional del 26 de mayo de 1988*). Sánchez y Sánchez, D., *La Catedral Nueva de Salamanca*, (Salamanca 1993), 151. La referencia de lo acontecido es del todo cierta, sin embargo no podemos identificar a la imagen recogida en la riada del 1626 con la que hoy ocupa el altar del trascoro, al haber sido devuelta la anterior al Colegio de Niñas Huérfanas tras un curioso proceso del que conviene dar noticia. En el cabildo ordinario de 8 de agosto de 1626, se avisa sobre la pretensión del dicho colegio que reclama su derecho sobre la imagen:*

Sobre una Ymagen q(ue) traxo el rio Tormes y pretendian las niñas huerfanas. Asiento sobre la ymagen de N(uest)ra S(eñor)a q bino por el rio. En este Cav(ild)o el s(eño)r vicario de dean propuso q(ue) el s(eño)r obispo decia q(ue) las niñas huerfanas tenian aberiguado q(ue) la ymagen de N(uest)ra S(eñor)a q(ue) avia venido por el rio y estaba en esta s(an)ta Yg(lesi)a era suya y assi q(ue) gustaria se le volviese. Confiiriose y votose invoçe y secretam(en)te sobre ello y salio por maior p(ar)te q(ue) se haga toda instancia para q(ue) esta ymagen se quede en la Ygl(esi)a y el s(eño)r don Luis de Castilla haga la diligencia e informaçion q(ue) a su m(erce)d le esta cometida en la d(ic)ha raçon y si constare ser de las niñas se les vuelba. Con lo qual se alço el d(ic)ho Cav(ild)o y en fee de ello lo f(irmo). ACSA AC 34, f. 76v.

El colegio presenta como prueba que obliga al cabildo a la devolución de la escultura un trozo de la peana, arrancado de la imagen por la violencia de la crecida.

Que la ymagen de N(uest)ra S(eñor)a q(ue) vino por el rio se vuelba al collegio de niñas huerfanas llebandola en proçesion. Entro Domingo Rodriguez may(ord)mo del Collegio de las niñas huerfanas desta Ciud(ad) y dio relaçion y satisfico al Cav(ild)o q(ue) la ymagen de N(uest)ra S(eñor)a q(ue) bino por el rio que ahora esta en esta S(an)ta Yg(lesi)a era de las d(ic)has niñas huerfanas y siempre desde q(ue) sucedió la creçiente la avia pedido y avia bastante averiguaçion de que al Cav(ild)o atento traía el pedaço de peana q(ue) faltaba a la d(ic)ha ymagen con q(ue) se justificaba y aclaraba mas le hiçiese m(erce)d de mandar se le entregase. El Cav(ild)o nombro a los s(eño)res c(h)antre, arcediano de Ledesma, can(onig)o Zapata y can(onig)o Santillana para q(ue) fuesen a ver la d(ic)ha ymagen y biesen si el d(ic)ho pedaço de peana ajustaba donde faltaba y luego salieron a cumplir su comision los d(ic)hos s(eño)r(e)s comiss(ionad)os y volbieron e hicieron relaçion ser çierto todo lo q(ue) el d(ic)ho Domingo Rodríguez decia y que) la d(ic)ha ymagen era de las d(ic)has niñas huerfanas y visto por el Cav(ild)o mando y ordeno se les volviese como pedian y se voto invoçe si avia de ser en proçesion, y salio por maior p(ar)te fuese en proçesion con toda solemnidad y se comedio a los s(eño)res ar(cedia)no de Med(in)a y don Luis de Castilla baian a dar q(uen)ta de todo al s(eño)r obispo y q(ue) a de ser

En el centro se observa un mayor cuidado en abandonar la ornamentación, dejando hablar a la arquitectura por sí misma.³³⁷ Las columnas acanaladas sobre alto plinto sujetan con sus capiteles corintios un arquitrabe liso que, a su vez, sostiene un frontón semicircular sobrepasado en altura por un escudo con las armas de la catedral y dos bolas en los extremos a peso sobre la línea de las columnas. La pieza que compone la venera y los dos ángeles policromados bien pueden ser elementos del XVI que han servido de marco a la imagen, traídos deliberadamente aquí. Como puede inferirse, se trata de un elemento que habla un lenguaje que nada tiene que ver con su entorno, sino que parece compartir más lazos familiares con los muros perimetrales de la capilla mayor.

Podemos afirmar que tanto la imagen y la venera formaran parte del antiguo muro del coro; el conjunto fue retirado a una capilla cuando se procedió al desmantelamiento de la obra de la iglesia vieja, y finalmente reincorporado en el trascoro de la nueva con una intervención para proceder a su asentamiento e integración.³³⁸

para el domingo prim(er) o deste pres(en)te mes y año, con lo qual se lebanto el d(ic)ho cav(ild) o y en fee de ello lo firme. Ante mi. Pedro Roman. Cabildo ordinario de 26 de agosto de 1626. ACSA AC 34, f. 80v.

Los anteriores extractos capitulares excluyen la identificación de la Virgen del trascoro con la perteneciente al colegio de huérfanas. Creemos más oportuna para ella la advocación de Nuestra Señora de los Perdones al corresponder ésta última a la antigua con la que era conocida la imagen, tal y como explicamos más adelante. Cf. Cabildo espiritual de 7 de julio de 1762 ACSA AC 54b,74v.

³³⁷ Recordemos que los elementos que configuran las hornacinas son pilastras cajeadas con decoraciones de sartas.

³³⁸ Su pertenencia al trascoro de la catedral vieja viene apoyada por un testimonio de 20 de octubre de 1738.

Fundaz(i)on de lamp(ar)a hecha ppor el s(eñ)or Can(onig)o Ornedo difunto p(ar)a la Ymagen de N(uest)ra S(eño)ra q(ue) estava en traschoro antiguo.

Este día el s(eñ)or Can(onig)o d(o)n Jorge Ruiz uno de los testam(enta)rios que quedaron por muerte del s(eño)r Can(onig)o d(o)n Pedro de Ornedo participo al Cav(il)do como aquel en su testam(en)to y ultima voluntad, avia dejado a la fabrica de d(ic)ha s(an)ta Yglesia cinco mil r(eale)s v(ell)on con la obligazion de que dotare de luz perpetua a la Ymagen que antes se venerava en el traschoro antiguo, y oy se hallava colocada en el Altar antiguo del Ss(antis)mo Christo de las Batallas, y que asi viere el Cav(il)do si queria admitir d(ic)ho legado con la referida carga, y aviendose controvertido sobre su admision, por ser corta cant(ida)d p(ar)a tanta carga, no obstante regulado el coste y gasto, y el buen celo, y devocion de d(ic)ho s(eño)r difunto, acepto el Cavildo d(ic)ho legado para el referido efecto, y acuerdo, que para mayor culto de la S(an)ta Ymagen se subiese a la Capilla de S(an)ta teresa, en la que esta el Altar que antes tenia, y se colocase en el, y pusiese su lampara, para que estuviere mas a la vista de sus devotos: Con lo qual se fenecio, y lebanto el Cav(il)do de que doy fee y lo firme= Ante mi. d(o)n Joseph Calamon de la Matta ss(ecretari)o. ACSA AC 52,750-750v.

El cabildo celebrado el 7 de julio de 1762 ofrece afirmación documental a la hipótesis anteriormente expresada:

Que los s(eño)res comiss(ari)os de fabrica con acuerdo del maestro coloquen en el traschoro la ymagen de N(uest)ra S(eño)ra de los Perdones q(ue) antes estaba adornando el arco de modo q(ue) corresponda a la demas architect(tu)ra.

El s(eñ)or canonigo d(o)n Juan Martin de Victoria, uno de los s(eño)res comiss(ari)os de la fabrica dixxo: q(ue) respecto a la desproporcion q(ue) se advertia tener la ymagen de N(uest)ra S(eño)ra q(ue) estaba en el tabernaculo y se avia presentado en el traschoro no le parecia competente el q(ue) se quedasse alli, pues aunq(ue) la efigie estubiesse bien executada para vista desde lexos, para de cerca era desproporcionada; y assi le parecia conveniente el q(ue) el cavildo dispusiosse lo q(ue) se huviesse de poner en el arco donde estaba la Señora q(ue) se avia acomodado en la Capilla maior o q(ue) se bolviessse a colocar en el la Ymagen de N(uest)ra S(eño)ra de los Perdones, q(ue) era la q(ue) antes de hecho el choro estaba colocada alli, y se puso en la capilla de S(an)ta Theresa, advirtiendolo q(ue) ahora era mucho maior el hueco q(ue) el q(ue) entonzes habia. Y enterado el Cav(il)do de ello, y de q(ue) era cosa desproporcionadissima para aquel sitio la Ymagen q(ue) habia en el tabernaculo, se determino quitarla, y q(ue) los ss(eño)res comissarios de fabrica despusiessen colocar allí la Ymagen de los Perdones, q(ue) antiguam(en)te estaba en aquel sitio, llenando el Arco de modo, q(ue) corresponda a la demas arquitecturas haciendo para ello su diseño el Maestro, con quien para esto fuessen de acuerdo, con lo qual se fenecio y levanto el Cavildo, de que doy fee y firme. Ante mi d(on) Feliz Saez sec(reta)rio.³³⁹

³³⁹ ACSA AC54b, ff. 74v-75.

La lectura del libro de actas capitulares arroja luz sobre la configuración del trascoro, dejando clara la preocupación por acomodar a los nuevos gustos todo aquello que oliese a exceso de la etapa inmediata. Aquí se apela a la desproporción del bulto de la imagen de la Asunción que se colocó bajo el arco del tramo central; escultura que se había realizado para contemplarla en altura y a distancia, colocada en el cuerpo correspondiente del tabernáculo formando parte de una compleja escena. De ahí la queja del canónigo *pues aunque la efigie estubiesse bien executada para vista desde lexos, para de cerca era desproporcionada*. Dicha imagen sustituía a otra, que había sido trasladada de nuevo a la capilla mayor en 1761.³⁴⁰ Decimos *de nuevo*, porque se trata de la misma que durante años presidió el altar mayor de la catedral desde la finalización de la primera fase de las obras. La misma que el cabildo se ocupó de ordenar realizar con el mayor cuidado y esmero, cuyo encargo le supuso una gran inversión. La amplia aceptación que desde el principio consiguió la imagen en el seno de la comunidad capitular y la satisfacción que siempre profesó el último hacia la primera, unida a la gran calidad y entidad que la caracteriza, le condujeron a presidir el pétreo retablo del trascoro. Entonces la iconografía toma la palabra.

³⁴⁰ En el cabildo espiritual de 7 de enero de 1761 se trata lo siguiente:

Que el s(eñ)or canonigo d(o)n Fran(cis)co Montero haga q(ue) el maestro de la obra forme un plan de lo expuesto por el s(eñ)or m(aest)ro de zeremonias, y del coste q(ue) podra tener, para tratar y resolver sobre ello.

El citado s(eñ)or raz(ione)ro m(aest)ro de zeremonias expuso, q(ue) siendo esta s(an)ta Yglesia, la q(ue) entre todas sobresalía, no solo en lo primoroso de su fábrica, sino también en el esmero con q(ue) se zelebraban sus funciones, reconociendo la disonancia, q(ue) hacia el tabernaculo, la incommodidad, con q(ue) se hacian los divinos officios en el altar, tanto por la frialdad q(ue) en el se experimentaba, quanto por lo reducido del sitio en qualquiera ocassion q(ue) concurra la Ciudad con los numeros de es(criba)nos; y procuradores, le parecia conducente, el q(ue) el Cavildo tratasse de ocurrir a los inconvenientes expuestos, haciendo, se quitasse el tabernaculo de Madera q(ue) habia, las gradas del presbiterio, zerrar los arcos al modo de los del choro, y poner como antiguam(en)te estaba a N(uest)ra S(eño)ra con el dosel grande, haciendo de esta suerte capilla maior, respecto de q(ue) no la habia. Y oida por el cavildo la sobred(ic)ha proposición, siendo materia mui grave, y q(ue) pedía tiempo, y reflexión, se dio orden al s(eñ)or canonigo d(o)n Fran(cis)co Estanislao Montero Gorrón comissario, para q(ue) hiciesse q(ue) d(o)n Juan de Sagarvinaga maestro de la obra, formase un plan de lo expuesto por el referido s(eñ)or maestro de zeremonias, y su coste, para en su vista tratarlo y resolver lo q(ue) el Cav(il)do juzgasse conveniente; con lo qual se fenecio el espiritual, y dio principio al ordinario de este dia con la misma presidencia; de q(ue) doy fee y firme. Ante mi d(on) Felix Saez s(e)cc(reta)rio. ACSA AC54b, ff. 65-65v.

Desde aquí se introduce la atención ya commo-vida, prometiéndose mil primores en lo interior de el Templo, y a los primeros passos se encuentra, (¿)con qué? Con un hechizo, que tal es una incomparable efigie de Maria Santissima en su Assumpcion gloriosa a los cielos. Parece que esta mystica patente puerta de el Empyreo, mostrando en su beldad magestuosa divinas regalias, esta guardando las puertas principales de otro Empyreo de acá abaxo, pudiendose decir con el famoso Prudencio: Foresque primas Virgo custodit Innexa crines vinculis regalibus (Prudent in quoda Poem.). Los Angeles, que ya la coronan, ya la aplauden gloriosamente triunfante, tienen tan natural el afecto, y el ademán de el buelo tan al vivo, que no dudo compararlos a los Serafines, que vio el iluminado Isaias estar bolando, y bolar aun estando: Seraphim stabant, atque volabant. El amago de ascender en la triunfal imagen, ni puede ser mas ayroso, ni mas propio. No dirian sino que habiendo intentado elevarse en raptó a la esfera, a pocos buelos mudo de dictamen, juzgando, que pues estaba en un Cielo, no tenia que subir a otro. Este muchas vezes bello Simulachro tiene su Regio Trono en un hermoso retablo de piedra, que cae, mejor diré, se levanta en el reverso de el Choro. El retablo consta de ocho columnas con sus pedestales, architrave, y cornisass, situadas en planta conveja contra concava de boquillas encontradas, pero con un encuentro de pacifica primorosa union. En los intercolumnios hai por cada lado su nicho a proporcion, en que se dexan aun mas que ver, admirar dos casi vivientes estatuas de especialissima escultura. En el centro de el Altar esta la amabilissima efigie de la Virgen, cuyo trono remata en un arco vistosamente ilustrado con jambas aboquilladas concavas, y con mucha sobresaliente talla de cartones, y hojas, frondosas con la amenidad, y agradables con el artificio. En la clave se ostenta un ayroso targetón, en que se dexó gravar el Espiritu Divino con el espitoso primor. Por la parte superior prosigue un tan lucido frontis, que le juzgó para si digno folio el Eterno Padre, esculpido allí de medio relieve, y

orlado bizarramente con el galán adorno de nubes, y ráfagas centelleantes. Todo este vistoso cuerpo cierran con alma dos celestes garzones, en cuyas floridas manos, como en jardín delicioso parece tener su origen una jarra de azucenas, que sustentan entre cario singular ornato de hojas, y cartones, sirviendo por lucido remate a su noble caxa un corredor hermoso, en cuyo espacio, que esta esmaltado de pedestales, y jarrones de diversas esquisitas formas, y no menos de algunas elegantes estatuas, corren émulas parejas el buen gusto, y la invencion artificiosa.³⁴¹

El eje principal lo componen la Asunción, rodeada de coro angélico entre rosas, la gloria con el Espíritu Santo, e inmediatamente encima otra gloria con ráfagas en la que domina el Padre eterno. Remata el eje un jarrón de azucenas sostenido por dos angelotes. La lectura mariana del paño se ve ratificada en un simple golpe de vista. El misterio de la Asunción se presenta en gran formato, dominando con su color y bulto el conjunto. El coro de querubines señalan el celeste destino, y las rosas recuerdan los acontecimientos que se siguieron narrados por los evangelios apócrifos. Todos son testigos de la festiva coronación de la Señora como Reina de toda la creación. El Espíritu Santo, Fuerza fecunda en la extraordinaria recepción del Verbo de Dios en el seno virginal, se sitúa sobre la Llena de Gracia, saliendo a su encuentro junto a Dios Padre, quien desde su gloria la espera, gobierna la creación y bendice. El remate ostenta la insignia mariana por excelencia, que es también la enseña de la catedral. Cabe una pregunta: ¿dónde se encuentra representada la segunda persona de la Trinidad? Es precisamente la única que no se encuentra figurada, sino que se presenta realmente sobre la mesa del altar que se eleva a los pies de la Virgen. La presencia sacramentada de Cristo en la eucaristía permite realizar una afirmación más compleja del eje principal: Cristo sacramentado en los dones del altar es el Verbo de Dios encarnado en las entrañas de María, el mismo que nació de ella, el mismo que subió a los cielos y que por acción del Espíritu Santo, en el seno de la Iglesia, se ofrece en sacrificio

³⁴¹ Calamón de la Mata, *Glorias sagradas*, Imprenta de la Santa Cruz (Salamanca 1736), p. 21.

incruento en el altar, haciéndose presente en el pan y en el vino, para que la humanidad entera pueda disfrutar de la esperanza cierta del mismo destino de santa María.

La sección de santa Ana presenta a la madre de la Virgen absorta en la educación de la hija, en ademán de guía de lectura. Sobre esta, en un escudo se dibuja una flor, que responde a la iconografía de la rosa. Su análoga del otro extremo es un lirio, sobre la imagen de san Juan Bautista, que porta en hombros el característico cordero. La elección de ambas flores responden a un criterio de significación mariológica, teniendo aquella su origen en la letanía lauretana -Rosa Mística- y la otra, siguiendo a san Bernardo, en los padecimientos que sufrió la Virgen Madre. Parece que el criterio que ha guiado en la elección de las imágenes principales de las hornacinas de nuestro trascoro sea el de reutilización de obras de magnífica ejecución que las hace merecedoras de deleite a corta distancia, mientras proclaman la magnificencia del lugar al que pertenecen. Seguramente la gran cantidad de dinero que se necesitó para la culminación de la catedral, marcara una política de ahorro en todos aquellos aspectos que pudieran ser subsanados con materiales ya existentes. No sería extraño que el magnífico trascoro se trazase teniendo en cuenta las tres imágenes para ocupar las hornacinas centrales y se reutilizasen también las de san Pedro y san Pablo³⁴² que se sitúan a los lados de la peineta central. Tras un examen directo de los anteriores, la ejecución -donde los *contrapostos* alcanzan mayor naturalismo, menos teatralidad, donde los pliegues se multiplican eludiendo aristas punzantes, donde las actitudes de los rostros muestran mayor fuerza expresiva con deudas italianizantes- denuncia un tratamiento de años de diferencia con respecto a las imágenes de David y Salomón³⁴³ -de expresión más estereotipada, con pliegues bruscos y sin

³⁴² Las peanas de dibujo circular han sido acopladas a los pedestales sobre los que se levantan. Ignoramos la procedencia de las dos, si bien el profesor Casaseca señala que *bien pudieron lucir en las hornacinas del retablo de don Gutierre de Castro ubicado en la Catedral Vieja*. Casaseca Casaseca, A., *Las catedrales de Salamanca*, Edilesa (León 2006), p. 100. Virginia Albarrán arroga a la acentuación del sentido decorativo, la integración en el trascoro de las imágenes de san Pedro, san Pablo, David y Salomón. Cf. Albarrán Martín, V., o.c., p. 53. Dicha explicación se nos antoja comparable con aquella que sitúa los cantos rodados en los cursos altos de los ríos por pura concesión estética al ámbito. Indudablemente tras la decisión de la incorporación de las citadas efigies, existe una reflexión teológica que desarrollamos en el presente capítulo.

³⁴³ Las bases de ambas imágenes forman un cuadrado regular que encaja perfectamente en el lugar que ocupan. El tipo y modo de talla es similar a otras partes del trascoro. Podemos afirmar que fueron realizadas *ad hoc*.



Santa Ana.



San Juan Bautista.



San Pedro.



San Pablo.

gracia, y posturas forzadas que dejan a la vista los atributos personales de cada uno-.

Retomando la lectura iconográfica, las calles laterales vienen a afirmar en el caso de santa Ana, la pertenencia de María a la estirpe de Adán, a la vez que trae a la memoria la concepción inmaculada.³⁴⁴ Aquí encaja perfectamente la faceta mariana de Rosa escogida y Rosa mística. San Juan Bautista, precursor de Cristo, es el primero en señalarlo como el Redentor, señalando el inicio de su vida pública. Junto con Santa María es el encargado de interceder ante Cristo y quizás sea este otro motivo que se puede aducir para justificar su presencia aquí. Sea suficiente una mirada al cascarón del ábside del altar mayor de la iglesia vieja para observar que en la representación del juicio final es san Juan Bautista el elegido, siguiendo la tradición oriental, en lugar de san Juan evangelista, lo que bastaría para recordar al creyente salmantino, su papel intercesor junto a la Asumpta. La vida ascética del primo de Cristo –lectura protológica– sirve de fondo sobre el que se eleva el lirio que presenta simbólicamente los misterios dolorosos de la vida de santa María –lectura escatológica–.

En el remate superior se disponen, como ya dijimos, a los lados de la calle central las imágenes de Pedro y Pablo, los pilares fundamentales de la Iglesia, el nuevo templo, mientras que desplazados a los laterales se encuentran David y Salomón, los constructores del templo de la antigua alianza. María, tabernáculo de Cristo, se eleva hacia las moradas eternas, junto al trono divino, como precursora del destino de toda la iglesia.

Los flameros³⁴⁵ que se alzan sobre los calles laterales, sostienen sendas luminarias, las cuales además de ensalzar a la Virgen como Sol de justicia y recordar la singularidad de su elección, disponen a todos los astros del cielo como testigos del triunfo de María.

³⁴⁴ Recuérdese que el recurso a Santa Ana ha sido habitual en la historia de la Iglesia para referirse a la concepción inmaculada de María, en el estado anterior a la adopción para la representación del misterio de la descripción de Ap 12-14. Cf. Stratton, S., *La Inmaculada Concepción en el arte español*, Fundación Universitaria Española (Madrid 1989), pp. 22-25; Trens, M., *María, Iconografía de la Virgen en el arte español*, Plus Ultra (Madrid 1946), pp. 119-134.

³⁴⁵ No compartimos la argumentación del profesor Casaseca al respecto de estos. Afirma que *algunas piezas parecen corresponder al siglo XVI, como los flameros que se alzan sobre las hornacinas colaterales...* Casaseca Casaseca, A., *Las catedrales de Salamanca*, Edilesa (León 2006), 100. Ignoramos las razones que han conducido a tal toma de decisión, mas consideramos que un estudio cercano de las piezas en cuestión permite constatar en primer lugar que no se trata de flameros propiamente dichos, aunque la forma



David.



Salomón.

...mas solemne le logró la misma Galilea en la Assumpcion de su Madre, replicó el dia de la Assumpcion de nuestra gran Reyna. Porque dexando aparte la gala, la magnitud, la gentileza con que subía, para cuya ponderación pareció escaso a los Soberanos Espiritus, quanto tiene en si la naturaleza de hermoso, y brillante; pues ya la comparan a la Aurora Madre de el dia, como que amaneciese un nuevo, y desusado resplandor en el cielo con su entrada: quae est ista, qua progreditur quasi Aurora consurgens.(Cant 6,9) Ya la compararon a la Luna, quitandola para el cotejo todo lo hermoso, dexandola para la diferencia todas sus manchas: pulchra ut Luna: ya quieren que su lucimiento sea por lo escogido como el Sol Principe de los Astros: electa ut Sol: ya se les figura semejante su hermosa vista al espectaculo vistoso a un tiempo, y terrible, que ofrece a los ojos un esquadron de ordenadas huestes: terribilis ut castrorum acies ordinata; o sea por el terror, que causa Maria en su Assumpcion a los abismos, o sea por aquel reverente amor, que infunden en los animos las cosas excesivamente grandes.³⁴⁶

Como hemos podido comprobar, el retablo se vuelve elocuente completándolo con el misterio de la Asunción en el lugar principal, expresando toda su fuerza y vigor en el mismo instante en el que se accedía al interior del templo.³⁴⁷

así lo recuerde; desde luego resulta innegable que dicha forma se encuentre detrás de la concepción de las piezas que analizamos, bebiendo seguramente de las fuentes renacentistas salmantinas. Los del trascoro no culminan ni desarrollan llama alguna, sino que sobre un pie de volutas enfrentadas se eleva un cuerpo de cabezas de querubines entrelazadas (al modo de las pertenecientes a los estípides de la sillería alta), y sobre éstas se inserta un ramillete de motivos vegetales de características similares al resto de la obra. Por tanto las consideramos facturas llevadas a cabo expresamente para el lugar que ocupan y coetáneas al conjunto.

³⁴⁶ Del sermón de D. José de Larumbe, Magistral del 13 de agosto, en Calamón de la Mata, o.c., p. 129.

³⁴⁷ Añádanse los testimonios de dos momentos de los sermones de inauguración de la catedral. Del sermón del 13 de agosto por parte de don José Larumbe, magistral. *Pero tenemos prueba aun mas sensible: yo no sé si todos havreis hecho reflexion en una cosa, que parece casualidad, y es misterio: boved los ojos, Señores, a los pies de esta grande Iglesia, al Trascoro, a las puertas, y reparareis, que está alli nuestra amorosissima Madre como de recibimiento: advertireis, que es la misma, que ocupaba el Trono su-*

El altar se protegió desde el primer momento³⁴⁸ con una reja, la primera procedente del “coro bajo” (el de la iglesia vieja), colocada en el “coro alto” (el de nueva factura).

El d(ic)ho s(eñ)or r(acioner)o d(o)n Pedro de la Puente como comisario de fabrica propuso al Cav(il)do ser necesario quitar la rexa de yerro que tenia el choro bajo para ponerla, y resguardar al Altar del traschoro alto, y evitar algunas travesuras de los Muchachos, pues para resguardar d(ic)ho Choro bajo tenia dispuesta otra rexa de madera. Y el Cav(il)do aprovo d(ic)ha proposicion.³⁴⁹

El cabildo del 20 de febrero de 1769 decide tratar como tema preferente en la siguiente convocatoria ordinaria *el modo en que huviesse de quedar el altar del traschoro.*³⁵⁰ De tal manera, el 6 de marzo de 1769 se decide realizar una nueva intervención en la mesa del altar y las gradas, reduciendo las últimas, colocando un altar de piedra sencillo *sin pies de cabra*, y dos lámparas que un devoto ofrecía. Se habla incluso de la posibilidad de colocar otra vez la reja que tenía, lo que al final se declina por el *perjuicio que padecerían las columnas*.

Que no se buelvan a poner rejas en el trascoro: q(ue) se componga, y reduzca la grada, poniendo Altar de pie-

perior en este Iglesia, y a quien ella esta dedicada; y assi qué mas cabal correspondencia se puede desear en uno, y otro recibimiento? Ni podia dexar de ser assi. Vamos al Evangelio: de aquella misma Muger, que recibió al Salvador en su Casa: Mulier exceptit illum in domum suam. Dice el Evangelista, que se puso despues muy despacio, muy de asiento a los pies de el mismo Huesped, y de la misma Casa, ocupando el lugar mas infimo, quae etiam sedens secus pedes; passando de Señora a esclava, de el Trono a la puerta, y al ministerio: exceptit satagens circa frequens ministerium: y Maria en aquel Trascoro qué hará, sino velar solícita sobre la puntualidad, decencia, y exaccion debidas al ministerio Angélico de las divinas alabanzas frequentissimo en esse Coro! Circa frequens ministerium. Calamón de la Mata, o.c., pp. 132-133.

Fr. Juan de San Antonio, Provincial de la Provincia de San Pablo, en el sermón del 16 de agosto: *En fin, bolvió sus ojos a las dos Marianas Imágenes, una Antigua, y otra Nueva; una que guarda el Coro, y Casa, y otra que preside gloriosa en aquel Trono elevado. Con que pudo exclamar con San Pedro el Damiano: De Virgine, venimus ad Virginem, et de Maria ad Mariam recurrimus...* Calamón de la Mata, o.c., 204.

³⁴⁸ 11 de mayo de 1733.

³⁴⁹ ACSA AC 52, 331v.

³⁵⁰ ACSA AC 58, 606v.

dra competente pero sin pies de cabra, y se haga después de Pasqua, y se pongan los dos faroles q(ue) ofrecía un devoto y q(ue) por quanto no se dotaba la lumbre de uno, se declarase para lo sucesivo, y no se gravasse a la fabrica, se anotasse no estar dotada mas que una de las dos lamparas.

El s(eñ)or canonigo d(o)n Nicolas de Arredondo y Zorrilla, uno de los s(eño)res comissarios de fabrica dixo: Que respecto a estar tan inmediata la semana santa, y no aver habido en los cav(il)dos antezed(en)tes oportunidad de aver tratado sobre la proposicion q(ue) avia hecho de si se avia de poner la reja q(ue) se avia quitado al traschoro por estar destruida y mas reducida, y componer el Altar con decencia, lo renovaba hoy para q(ue) el Cavildo determinasse lo q(ue) debia hacerse. Y este en consecuencia de q(ue) en aquel sitio no correspondia haber rejas, y que si la avia habido, era por la custodia de la lampara, desppues de tratado, y conferenciado largamente se resolvió q(ue) no se pusiese reja, q(ue) se redugesse la peana, y se hiciesse la mesa de Altar de piedra, como tambien se pusiese otra correspondiente a lo hecho q(ue) sirviese de frontal, y que esto se hiciesse despues de Pasqua de Resurreccion: A este tiempo el sobred(ic)ho s(eñ)or dean dixo: havia un devoto, y queria poner a su costa dos faroles al lado de este Altar cada uno para que huviesse dos lamparas y la una arderia a expensas de su devocion por el tiempo q(ue) esta le dictasse; y respecto a q(ue) puestos d(ic)hos faroles estaria mas decente el Altar, lo exponia al Cav(il)do; para q(ue) teniendolo por conveniente lo permitiesse. Y oida la sobred(ic)ha suplica, en consecuencia de q(ue) serian de maior culto, y decencia los dos faroles q(ue) el devoto queria poner, y alumbrar por el tiempo q(ue) su devocion le dictasse; se le conzedio los pusiesse; pero q(ue) por q(uan)to no tenia la fabrica obligacion a mantener mas q(ue) una luz en el traschoro, para q(ue) en lo succesivo no quedasse gravada con las dos q(ue) al presente se deseaban poner, para

evitar el perjuicio q(ue) podia padecer d(ic)ha fabrica, respecto a no estar dotada la q(ue) se aumentaba, se declaro, no ser de su obligacion mas que una de las dos lamparas, y q(ue) assi se anotasse para su inteligencia; coon lo qual se fenecio y levanto el Cav(il)do de q(ue) doi fee, y firme. Ante mi. d(on) Feliz Saez sec(reta)rio.³⁵¹

Con un deseo ardiente de asear lo más dignamente que se pudiera el altar del trascoro, el canónigo don Nicolás Arredondo y Zorrilla, intenta convencer al cabildo en la sesión del 14 de abril de 1769, de que, utilizando los mármoles que aún quedan -seguramente de los despojos del tabernáculo- se construyese conforme a una traza que presenta, un altar *mui lucido*. Pero urgiendo otras necesidades más acuciantes, como era la obra de la cúpula y la subsanación de humedades en la claustra, el cabildo se vió en la necesidad de no afrontar lo propuesto al no considerarlo obra precisa y consumir los costes en las anteriores.

Que respecto a no poderse bolver a poner la reja con seguridad al Altar del traschoro por el perjuicio q(ue) padecerian las columnas, se asseasse el pavimento, y pusiesse de la misma piedra en lisso la mesa y frontal del Altar.

El s(eñ)or canonigo d(o)n Nicolas de Arredondo y Zorrilla, comissario de fabrica dixo: q(ue) deseando poner en execucion lo acordado por el Cavildo para el aseo del Altar del traschoro, avia pensado, q(ue) haviendo como habia algun marmol, se podia aprovechar alli, con lo que quedaria mui lucido; y haviendolo hecho, que el Maestro lo tanteasse, hallo era poco lo que faltaba, y q(ue) esto se hallaria en la Universidad, u en el Colegio maior de Oviedo de ella; y en consecuencia de ello avia formado la traza que veria el Cavildo, como lo que podria costar, para q(ue) dispusiesse lo q(ue) le pareciesse, Y oido la sobred(ic)ha propo-

³⁵¹ ACSA AC 58, f. 612v.

sicion, y enterado el Cavildo de la traza presentada, y de que aunq(u)e decia, ascenderia su coste de siete a ocho mill r(eale)s subiria mucho mas; habiendo tratado y conferido este asunto, y q(ue) esta obra no era precisa, y si la media naranja, y el claustro de la Yglesia antigua, por quienes bajaba el agua, como en la calle, a cuio remedio se debia ocurrir, para evitar maiores inconvenientes, prescindiendo de los notorios empeños con q(ue) se hallaba la fabrica con motivo de los continuados reparos, y obras q(ue) actualmente se hacian; se determino que respecto, a no poderse bolver a poner la reja q(ue) tenia d(ic)ho traschoro con seguridad por el perjuicio que padecerian las columnas, se acesse el pavim(en)to y pusiesse de la misma piedra en lisso la Mesa y frontal de el Altar.³⁵²

En cuanto a la autoría, con los documentos que disponemos en el día de hoy, no podemos ofrecer rotundamente un nombre, sino dos: Joaquín Benito de Churriguera y Alberto de Churriguera.³⁵³ Con la cautela que demanda el caso, conocemos que la autoría de la planta y traza de la sillería corresponde a Joaquín Benito, presentada en el cabildo del 14 de julio de 1724.³⁵⁴ Se habla expresamente de *diseño o planta de la silleria nueva para el choro de dicha Santa Yglesia*. No se ofrece más información en concreto sobre proyecto alguno al efecto. No se habla de ninguna traza más. Seguramente el cabildo estaba más ocupado en la realización de la sillería, para lo que preveía un largo proceso de elaboración, que en la previsión del lugar físico que la acogería. Hasta que no se presentó la necesidad, no se comenzó a fabricar la caja; esto es, a partir del 26 de fe-

³⁵² ACSA AC 58, ff. 630-630v.

³⁵³ En la monografía del 2008 sobre el coro, se traen la opiniones de Casaseca Casaseca y García Bellido para argumentan que las diferencias entre los lienzos laterales y el traschoro propiamente dicho, pueden deberse a las diversas trazas: las del último, a Joaquín Benito Churriguera; las del primero, a Alberto Churriguera. Cf. Albarrán Martín, V., *o.c.*, p. 53. Virginia Albarrán no plantea la posibilidad de que todas ellas responden a las necesidades de espacios diferentes, siendo la traza del traschoro la mayor desarrollada por la presencia del altar. Los laterales son ámbitos de paso, no de celebración. Del mismo modo, poco después, repite los razonamientos de García Bellido, Rodríguez G. de Ceballos y Rivas Carmona para atribuir la traza a Joaquín Benito Churriguera. Cf. Albarrán Martín, V., *o.c.*, p. 56.

³⁵⁴ Cf. ACSA AC 50, f. 380.

brero de 1731.³⁵⁵ Sabemos que Joaquín murió poco tiempo después de haber presentado el diseño de la sillería, sucediéndole en el cargo de Maestro Mayor su hermano Alberto, quien recoge el testigo y lo lleva a término, respetando lo heredado en líneas generales, pero cambiando aquello que le parecía oportuno, como se ve en la comparación entre lo dibujado y lo ejecutado. Traemos la opinión generalizada de creer a Joaquín el autor del diseño del trascoro, y a Alberto el de los paños restantes, en virtud del diferente tratamiento que recibe la talla, su labra fina y menuda, la decoración con función prácticamente pictórica, los relieves planos de los lienzos...³⁵⁶ Otros autores dan por sentada la autoría de Alberto, sin detenerse a dilucidar más sobre el asunto.³⁵⁷ Sería posible pensar que la mente de Joaquín ideara y posteriormente, en el caso de que Alberto trazara de nuevo los diseños, influyera poderosamente sobre el último. No disponemos a día de hoy de documentación cierta y rotunda al respecto. Solamente el caso de la similitud formal del retablo del Cristo de las batallas³⁵⁸ con la obra del trascoro. Dada la semejanza de los elementos

³⁵⁵ Cf. ACSA AC 52, ff. 42v.- 43v.

³⁵⁶ Cf. García y Bellido, A., "Avances para una monografía de los Churriguera", en *Archivo Español de Arte y Arqueología*, vol. V., (Madrid 1929), pp. 95-99; Casaseca Casaseca, A., *Las catedrales de Salamanca*, Edilesa (León 2006), pp. 99-100. Ceballos escribe: En la Catedral Salmantina Alberto concluyó ciertamente las paredes exteriores del coro que había dejado dispuestas su hermano Joaquín. Rodríguez G. de Ceballos, A., *Los Churriguera*, CSIC (Madrid 1971), p. 37. No conocemos en qué se basa para realizar tal afirmación. Es sabido que la caja de piedra no se comienza a realizar hasta 1731, lo que no significa que Joaquín no hubiera dejado algún proyecto realizado a tal fin, tiempo en el que el magisterio de Alberto está sobradamente asentado en la catedral y su mano se encuentra probablemente también tras la obra del trascoro.

³⁵⁷ Cf. Gómez Moreno, M., *Catálogo monumental de Salamanca*, Caja Duero (Salamanca 2003), p. 201; Chueca, G., *La catedral nueva de Salamanca*, Universidad de Salamanca (Salamanca 1951), p. 194; *Según sabemos por Gavilán, el coro y su sillería son debidos a don Alberto Churriguera...o.c.*, Villar y Macías, M., *Historia de Salamanca*, vol. VI, Diputación de Salamanca (Salamanca 1974), pp. 104s.

³⁵⁸ En el Cabildo ordinario de 16 de abril de 1734, se pide permiso para realizar el retablo del Cristo de las Batallas. *Este dia el s(eñ)or racion(e)ro d(o)n Pedro de la Puente participo al Cav(il)do como havia un devoto que queria hacer a sus expensas el retablo de la Capilla de el ss(antisi)mo Christo de las Batallas significando tenia m(aest)ro que lo executaria con todo primor, y aun parecia a d(ic)ho s(eñ)or que dexandolo al arbitrio del devoto, asimismo le donaria y el Cav(il)do manifestando su agradecim(ien)to y dexando al arbitrio de d(ic)ho devoto, el que fabricase d(ic)ho retablo por medio de el m(aest)ro que fuese servido, encargo a d(ic)ho s(eñ)or diese en su nombre a aquel las gr(ac)ias por su celo; y para que tubiese prompto efecto el Cav(il)do dio com(isi)on al s(eñ)or can(onig)o d(o)n Diego de Ascarg(or)ta y d(ic)ho s(eño)r r(acione)ro Puente para que asistan a ver tomar las medidas para la disposicion de d(ic)ho retablo, y lo demas que ocurriese: Y aviendose escusado d(ic)ho s(eño)r r(acione)ro Puente de d(ic)ha com(isi)on significando al Cavildo tener determinado pasar a Valladolid a ciertas dependencias, lo que ponía en su noticia por si tubiese que mandarle alguna cosa*

entrambos, García y Bellido³⁵⁹ propone la adscripción del trascoro a la nómina de Joaquín, pues considera que aquel es obra cierta suya. El argumento puede ser utilizado a la inversa, pero con más prevenciones, puesto que el trascoro vió la luz un año antes, pudo servir de referencia. De este modo el *eje axial de significación* del templo se coexionaba con elementos formales que se remiten recíprocamente. Los principales hitos del templo se encuentran señalados con componentes comunes: trascoro, tabernáculo y la principal capilla del templo. El diferente tratamiento que reciben los flancos del Norte y del Sur, configurados a partir de pilastras en tres grandes bloques, se debe a su exorno puramente instrumental. Esto es, que no se concibió altar alguno en ellos, sino que debían de cumplir la función de cierre del recinto, incorporando pasos al interior del mismo, y la par un claristorio que iluminara el espacio intramuros. Dicho fin lo cumplen con creces los óculos cuyo relleno vegetal se encuentra calado, posibilitando el acceso de la luz a galerías que conducen a las tribunas y a los lugares en los que se disponen las estanterías de los cantorales. La designación de los dobles accesos en los laterales, y del sistema plástico desarrollado en ellos, convierten los espacios de las naves que delimitan en lugares de tránsito hacia la cabecera. La solución del trascoro viene dada por la especificidad dada al lugar, con la erección de un altar en su centro y la creación del consiguiente espacio. Sus formas denuncian y evidencian lo que es, constituyendo la forma un vehículo de interpretación y contextualización del espacio.

A pesar de todas las sombras que caen sobre el caso concreto de intentar dilucidar sobre la parte que corresponde a la intervención de los dos hermanos, o hasta dónde alcanza el hacer de Joaquín, una vez realizado el recorrido expuesto, en virtud de la no expresión concreta en las actas del cabildo de la traza para el coro entero, sino sólo para la sillería, y la construcción de la caja pétrea en 1731, junto a la afinidad formal con el retablo del Cristo de las batallas, creemos conveniente y oportuno referir a la mano de Alberto la obra del trascoro.

p(ar)a aquella Ciud(ad) acordo el Cav(il)do que d(ic)ho s(eño)r dean asistiese con d(ic)ho devoto para el referido efecto. ACSA AC 52, f. 475. Conocemos que el generoso donante es el obispo Sancho Granada, y el autor Alberto de Churriguera. Cf. Casaseca Casaseca, A., o.c., p. 119.

³⁵⁹ García y Bellido, A., o.c., pp. 95ss.

Los autores materiales son recogidos en las transcripciones que García Bellido realiza del *Libro de quantas de sillería y Tabernaculo de la Santa Iglesia Cathedral de Salamanca*, dándonos la noticia de que en 1732 el lienzo Sur fue lo primero que se terminó de labrar, procediéndose con posterioridad al Norte y finalmente el trascoro. Los nombres de los artífices son: Gaspar Enríquez, Miguel Martínez y Julián García.

En 20 de Abril de 1732 ajustaron Gaspar Henriquez, Miguel Martinez y Julian Garcia toda la talla de las dos paredes del Choro nuevo q(ue) miran a la Puerta de Ramos en la misma conformidad q(ue) esta hecha la de las otras dos q(ue) miran a la Iglesia Antigua y acabar la porcion q(ue) falta para concluir estas y asi mismo toda la talla de el traschoro sus columnas y pedestal como esta demostrado en la traza y lo demas q(ue) el m(aestr)o les explico havian de executar siendo de su cargo limpiar d(ic)ha talla dexandola en toda perfeccion a satisfaccion de los s(eño)r(e)s comisarios y maestro en diez mill reales de v(ell)on. Que se le han de ir pagando p(o)r semanas a rrazon de docientos y cinq(ue)nta reales trabajando todos tres y sus limpiantes.³⁶⁰

Los mismos tallistas realizarán labores en el tabernáculo, en su pedestal (realizado con mármoles) y en el trono de la exposición, cuyo material era la madera.

Ajustose la quenta con d(ic)hos Gaspar Enriquez y compañeros de la obra de las paredes exteriores de el choro, y traschoro, y de las repisas de el pedestal y trono de el tabernaculo con veinte y cinco caras de serafines, y rebaxado lo que tiene recibido a quenta alcanzaron a la favrica. En un mil y doscientos reales q(ue) se les libraron en tres de enero de el año de mil setecientos y treinta y tres.³⁶¹

³⁶⁰ García y Bellido, A., o.c., p. 116.

³⁶¹ Id.



Vista de la Capilla Mayor.

Patricio de la Peña será el encargado de dorar el trascoro. Se registra un pago el 22 de febrero de 1733 a tal fin.

El tabernáculo

La capilla mayor de la Catedral Nueva de Salamanca sorprende a quien hoy la visita, porque tras cruzar el magnífico pórtico de entrada, cuajado de bella talla y escultura, una vez traspasado el ámbito del coro, y dispuesto ante el altar mayor, descubre un espacio que denota un fuerte carácter de provisionalidad, muy alejado de lo que en origen fue.

Sus líneas de factura, con altos muros de corte clasicista que cierran poderosamente el testero y los dos laterales adyacentes, responden a planteamientos innovadores ejecutados por Juan de Sagarvinaga, que desvinculan la capilla mayor del resto del ámbito sagrado, convirtiéndola en un organismo autónomo sin relación espacial ni visual con el entorno de la cabecera.

Del mismo modo, el mobiliario que la exorna proviene de diversos lugares: el tabernáculo de mármoles y jaspes tiene su origen en la capilla del Colegio del Arzobispo; las urnas-relicarios de plata en el Convento de Agustinos que compartía vecindad con el Colegio de Oviedo; la portentosa imagen de la Asunción presidió el anterior altar mayor que utilizó la catedral al finalizar la primera fase de las obras; las imágenes de los doctores formaron parte de la máquina desaparecida.

Incluso la excesiva desnudez y fría monotonía se ha intentado paliar con colgaduras de terciopelo granadino. Curiosamente, toda ella indica transitoriedad, en una disposición que, debido a muchos problemas de índole económico, de efímera ha pasado a considerarse asentada y duradera. Nada más alejado de lo que en principio fue.

Nos proponemos en el presente capítulo realizar un acercamiento al proyecto que lució el día de la consagración solemne del recinto.

El problema de la historicidad del tabernáculo de los Churriguera

El elemento fundamental del testero lo constituía el tabernáculo, una gigantesca pieza que desde su construcción ha sido objeto de diversas valoraciones. Desgraciadamente, encontramos gran dificultad en nuestro intento de aproximación, puesto que no es una obra que haya perdurado hasta el día de hoy.

Conservamos varios testimonios que hay que tomar con ciertas prevenciones, al constituir el resultado de un posicionamiento del autor del mismo a favor o en contra. Los primeros son prácticamente contemporáneos a la pieza, mientras que los restantes responden a mentalidades ilustradas o academicistas con grave prejuicio hacia todo lo barroco.

La primera dificultad a solventar es la de su historicidad. En la obra que José María Quadrado dedica a Salamanca, se lee lo siguiente:

Por fin en 10 de agosto de 1733 se solemnizó dignamente la consumación de una obra de más de dos siglos. Faltaba aún el tabernáculo que había de asentarse en el fondo de la capilla mayor, y se trazó para él un ostentoso diseño más en armonía con las excentricidades de la cúpula y del coro que

con el carácter general del templo. A pesar de la minuciosa descripción que le supone realizado ya en 1737, no creemos fácil que haya llegado a existir sin dejar de sí más vestigios y recuerdos: su mole, sus ricos mármoles, sus numerosas figuras algún respeto habrían impuesto a las deslumbradas gentes y hasta a los clásicos reformadores del gusto para pasar a destruirlo lastimosamente a los pocos años de erigido, al menos antes de tener asegurada la ejecución del que ellos por su parte encargaron en 1790 a don Manuel Martín Rodríguez, sobrino de don Ventura...³⁶²

De una mente decimonónica no podríamos esperar un juicio diferente al que se puede leer entre líneas. Sin embargo, creemos exagerada la duda sobre su historicidad. Es cierto que el citado historiador alude en nota a pie de página a la ejecución de varias imágenes que formarían parte del proyecto, cosa que, en su opinión, no obstaría para que la obra no se hubiera culminado. En su criterio, pesa sobremanera el silencio al respecto de Antonio Ponz en su *Viaje a España*,³⁶³ por las razones que él mismo aduce.

El primer error de nuestro autor consistió en no acudir a la fuente documental directa custodiada en el archivo catedralicio. De haberlo

³⁶²Nota a pie: *Trae la descripción Dorado refiriéndola al secretario del cabildo en aquel año don José Calamón de la Mota, y afirmase en que se llevó a efecto en vista de varias figuras citadas en ella y que existen verdaderamente encima de los muros de la capilla mayor, conociéndose que no fueron hechas para aquel sitio; tales son la religión católica, dos angelones y los cuatro doctores de la iglesia latina. Pudieron hacerse dichas estatuas sin que llegara a realizarse el todo. No lo hubiera llamado Ponz, sea para lamentar la existencia, sea para aplaudir la demolición.*

Quadrado, J. M^a, *Salamanca*, (facsimil) Ed. Diputación de Salamanca (Salamanca 2001), p. 77.

Existieron a mediados del S. XX lucidos émulos dando la misma opinión: *La Catedral, pues, carece verdaderamente de un tabernáculo. Se ha proyectado diferentes veces su construcción, pero no llegaron a ejecutarse las obras. De uno de estos proyectos dejó escrita una elegante descripción en 1737, el Secretario del Cabildo Don José Calamón de la Mata; algunos al leerla han creído una realidad lo que nunca pasó de proyecto. El gusto barroco dominaba en él, y las proporciones que se asignaban al tabernáculo eran tan grandes, que al haberse levantado tal como se proyectó, la Catedral tendría una obra costosísima y lujosa, pero de un gusto pésimo y en disonancia completa con la arquitectura del templo. Describirlo ahora sería tarea muy larga, y nos robaría un espacio que otros monumentos nos reclaman.* Toribio Andrés, E., *Salamanca y sus alrededores*, Cervantes, (Salamanca 1944), pp. 745-746.

³⁶³ *El grupo de la Piedad, en su capilla, lo hizo don Luis Salvador, y la arquitectura es de don Juan de Sagarvinaga, de quien es también la de los respaldos de la capilla mayor, cuyo principal ornato consiste en grandes columnas de orden corintio, en el medio, y en los lados, pilastras del mismo orden. Hay una capilla con cuatro retablitos,*

hecho, hubiera encontrado suficientes testimonios reflejados en los libros de actas capitulares, en el desaparecido libro de cuentas de la sillería y el tabernáculo o en los diferentes pagos semanales en los respectivos expedientes de cuentas. Las noticias anteriores hubieran sido más que suficientes para proceder a la afirmación, exenta de duda alguna, de la ejecución completa del proyecto. A ello habría que añadir los testimonios de los coetáneos, quienes se convierten en una fuente jugosa de datos. Aún cerrando las posibilidades de credibilidad a Calamón de la Mota, descubrimos testimonios cercanos en el tiempo que aseguran lo que una vez hubo allí. Simón Gavilán Tomé, en un pequeño recorrido que realiza por la historia de la seo, afirma lo siguiente:

Por muerte de este don Joachin subzedió en el empleo de director de las obras su hermano don Alberto Churriguera, siendo también hermano en la yntelixencia, más como ya llegó a los últimos de la fábrica principal, sólo se miran de su dirección los trascoros y sillería, pues aunque emprendió un grande y magestuoso tabernáculo de planta quadrada sobre çócalos de mármoles, con quatro cuerpos de arquitectura adornados de esculptura y talla moderna, todo bellamente ejecutado y colocado, que su altura fue 110 pies y que en su ámbito se miraron quatro altares que ocupaban casi lo que es oy presbiterio, ya no ay en aquel sitio bestijio que dé rrazon de que en él pudo aber abido tal monte de maderas.³⁶⁴

y en uno de ellos se estima por de Gaspar Becerra San Jerónimo Penitente... Ponz, A., Viaje de España, vol. III, Aguilar Maior (Madrid 1988), pp. 643-644.

Ponz no da noticia alguna sobre la desaparición del tabernáculo. El silencio expresa el desconocimiento de lo que allí hubo. No se sabe a ciencia cierta si llegó o no a sus oídos la referencia, pero de haberla conocido seguramente hubiera aplaudido el desmonte y posterior desaparición del aparato, cosa abominable a sus ojos, dedicándole consideraciones del género de *máquina de las muchas que desacreditan nuestros tiempos*, y otras semejantes. Llama también la atención su "pasada de puntillas" sobre la sillería del coro, refiriéndose únicamente a comentar de un modo general la idoneidad de algunas de las tallas de la sillería alta. Ponz calla más que habla, realiza alegremente consideraciones personales apoyadas en una estrecha concepción del hecho artístico basado en los preceptos ilustrados, no comprendiendo, ni dando lugar a dejarse interpelar por el lenguaje denostado.

³⁶⁴ Brasas Egido, J.C., Rupérez Almajano, N., *Cartas históricas serijocosas de Simón Gavilán Tomé*, Caja Duero (Salamanca 2004), 12. También da la noticia Villar y Macías, M., *Historia de Salamanca*, vol. VI, Diputación de Salamanca (Salamanca 1974), p. 100.

Ni los datos recogidos en los documentos a pie de obra, a dictado de reunión capitular o a precepto de comisión, ni los testimonios grandilocuentes de los que admiraron maravillados el resultado, ni los opiniones de los detractores que consiguieron hacerlo desaparecer, conceden posibilidad -siquiera remota- a la negación de la práctica del magno proyecto. Todos ellos los iremos desgranando a medida que avancemos en nuestro discurso, a fin de que cada individuo pueda realizar su propio juicio al respecto.

También se ha venido confundiendo el tabernáculo levantado con un retablo, del que apenas se han tenido noticias vagas. Martín González se hace eco de la que da Camón Aznar en su *Guía de Salamanca*, con unas pocas palabras:

La intervención de Alberto de Churriguera está atestiguada en el retablo mayor de la catedral salmantina. Provocó su colocación tan airadas protestas, que se determinó su desmantelamiento. Pero han subsistido varias estatuas de aquella corpulenta máquina. En la parte superior de la capilla mayor se encuentran las estatuas de los cuatro Doctores Máximos y una que parece la de Santa Elena. En la capilla de la Virgen de Lourdes existen otras tres esculturas de igual procedencia, que parecen doctores de la Iglesia Oriental. Todas las figuras son corpulentas, pero de escasa invención y de nulo barroquismo. Su escala colosal hace que sólo resulten tolerables las que están colocadas en lugares altos.³⁶⁵

Con buen criterio, el citado autor identifica a los doctores orientales, pero se confunde en la inteligencia de la alegoría de la Religión Católica, viendo en ella a Santa Elena. Queda así probada la imprecisión generalizada en lo referente a la comprensión del tabernáculo de la catedral.

³⁶⁵ Martín González, J.J., *Escultura Barroca castellana*, vol. 2., Ed. Fundación Lázaro Galdiano (Madrid 1971), p. 53.

Tras la lectura y defensa de nuestro trabajo de Tesis de licenciatura en 2008, titulado *Un proyecto de los Churriguera: el tabernáculo y el coro de la Catedral Nueva de Salamanca*,³⁶⁶ la existencia del tabernáculo quedó probada e, incluso, se aventuró una hipotética reconstrucción iconográfica del mismo a partir de los elementos conservados.

El citado trabajo sirvió de referencia fundamental, según se confirma confrontando las notas correspondientes, al artículo que realizaron en el año de 2010 Nieves Rupérez y Javier Ibáñez, quienes reinterpretaron unas trazas que se conservaban en el Archivo Capitular del Pilar de Zaragoza, dando a conocer algunos aspectos visuales de las intervenciones de los Churriguera en el cimborrio y tabernáculo a través de los dibujos de las trazas realizados por Andrés García de Quiñones.³⁶⁷

³⁶⁶ Casas Hernández, Mariano, *Un proyecto de los Churriguera: el tabernáculo y el coro de la Catedral Nueva de Salamanca*, Tesis de Grado de Salamanca, Dirigida por José M^a Martínez Frías y Antonio Casaseca Casaseca y defendida en el Dpto. De Historia del Arte/BB.AA. de la USAL.

³⁶⁷ Rupérez Almajano, Nieves – Ibáñez Fernández, Javier, “Las trazas de la catedral nueva de Salamanca de Andrés García de Quiñones conservadas en el Archivo Capitular del Pilar de Zaragoza y las intervenciones de los Churriguera” en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, (2010), pp. 355-394. Las trazas han sido de nuevo publicadas por Rupérez Almajano, Nieves, “Los inicios profesionales de Andrés García de Quiñones. Su actividad en Portugal y Ciudad Rodrigo” en *Goya*, n^o 338, 2012, pp. 36-61.

Sólo entonces los autores del citado artículo se interesaron por el tabernáculo, a la luz de los trazos del dibujo (por otra parte, práctica habitual en el quehacer historiográfico), y para ello lo contraponen a un “intento de reconstrucción actual” (Rupérez Almajano, Nieves – Ibáñez Fernández, Javier, “Las trazas de la catedral nueva de Salamanca de Andrés García de Quiñones...” o.c., p.365) en el referido Grado de 2008, que usaron como fuente documental, como lo acreditan gran parte de las notas a pie de página. Pero la pretensión de aquél no fue la de reconstruir el tabernáculo en cuanto a lo arquitectónico -cosa que con los restos conservados aún no es posible- sino como soporte en lo relativo al discurso teológico que se podía rastrear a través de fuentes no suficientemente utilizadas, como los sermones de la consagración, la misma liturgia y la interpretación de los datos conservados en el archivo de la catedral.

Por tanto, señalar que la enorme máquina poseía en lugar de planta cuadrada, completamente cerrada, una planta cuadrangular con los ángulos en chaflán, producto de la lectura de un dibujo, o del número de gradas que rodean el tramo en el que se eleva o los husillos y puertas que integraba en su interior... no nos habla precisamente de ejercicio intelectual alguno de abstracción o de interpretación por parte de los especialistas, cuanto de una admirable destreza de descripción de lo que cualquier profano es capaz de ver cuando ha encontrado un documento con un magnífico dibujo, en un intento de prolongar el propio discurso en aras de hiperbolizar sus aportaciones.

De la misma manera creemos que su argumentación presenta algunos problemas, entre otros asuntos, a la hora de comprender la integración que se lleva a cabo en la catedral salmantina respecto de la estructura centralizada de la cabecera y la sucesión de los espacios litúrgicos desde el altar mayor, altar-fieles-coro, tal y como lo expresa la nota 28 (Cf. Rupérez Almajano, Nieves – Ibáñez Fernández, Javier, “Las trazas de la catedral nueva de Salamanca de Andrés García de Quiñones...” o.c., p.366). En la referida nota, se mezclan dos asuntos que el autor del grado diferencia cuando propone su trabajo, a saber, la influencia de la planta de la Catedral de Valladolid en la salmantina,

Gracias a la labor realizada, hoy día podemos elaborar un esbozo más verosímil del tabernáculo que un día fuera construido en la cabecera de la catedral.

cuando se opta por la cabecera plana en lugar de la poligonal (aspecto ya apuntado por Rodríguez G. de Ceballos) y el posterior desarrollo centralizado que finalmente se siguió al levantar un tabernáculo. El cambio del esquema coro-altar-fieles visto en las trazas vallisoletanas y reflejado en el proyecto de Juan de Ribero Rada para la seo de la ciudad del Tormes, como es evidente, no se llevó a cabo, mas teniendo en cuenta la variación planimétrica de la salmantina y el planteamiento teológico de la catedral de la nueva sede de la que es reflejo, indudablemente, se produce una conexión inmediata que conduce a considerar como muy posible el planteamiento de idéntico esquema. Queda así evidenciada en el discurso de Nieves Rupérez y Javier Ibáñez una opinión que no considera plausible la existencia de las ideas tridentinas en la concatenación de los espacios respecto al cambio de planteamiento llevado a cabo por Ribero Rada, postulando la posibilidad de que en el caso que se hubiera pensado, se habría “olvidado” cuando se reanudan las obras en el siglo XVII. Consideramos que es carente de lógica atribuir capacidad de realizar cualquier tipo de cambios que impliquen, a su vez, diferentes planteamientos teológico-litúrgicos al mero antojo de cualquier maestro de obra. Semejantes decisiones no podían ser tomadas por capricho de Ribero Rada, ni por cualquier otro que ocupara su puesto, como un propósito *de motu proprio*, sin que lo hubiera decidido previamente el cabildo a quien servía, verdadero artífice del valor semántico y simbólico de la construcción. A este cabildo y no a maestro de obras alguno hay que atribuir no sólo el cambio de planimetría con el sustrato teológico-litúrgico que implicaba, sino también la posterior transformación de la cabecera en un entorno centralizado por la maquinaria del tabernáculo. De lo que no tenemos constancia, al no haber llegado a nosotros la documentación generada, son de las razones exactas argüidas por los señores capitulares para semejante cambio, motivadas por posicionamientos doctrinales, tal y como se demuestra en la presente tesis con las lecturas y planteamientos teóricos que subyacen en los elementos implicados.

No se ha de confundir el planteamiento de Ribero Rada con el que posteriormente tomó la capilla tras el mandato capitular de desmontar el tabernáculo de los Churriguera y construir una capilla mayor al uso, elevando altos muros perimetrales en tres de sus lados, como se desprende de las palabras *éste carácter unitario de la cabecera se habría perdido si el coro se hubiese dispuesto en la capilla mayor, como vemos que se alteró completamente en el momento en que se cerró aquella por altos muros...* (nota 28 en Rupérez Almajano, Nieves – Ibáñez Fernández, Javier,, “ Las trazas de la catedral nueva de Salamanca de Andrés García de Quiñones...” o.c., p.366). Sagarbinaga construyó realmente la capilla mayor al dictado del cabildo, quien tenía sus ojos puestos en la experiencia de San Pedro del Vaticano, y deseaba conformar el eje bajo la perspectiva de una especie de neobarroco romano, ubicando un relieve de la Asunción en el testero de la capilla mientras que instalaba la sillería del coro en los dos tramos de la nueva capilla, situando en el tramo inmediato a la cúpula un tabernáculo de mármoles con dos altares adosados en las caras oriental y occidental. De haberse llevado a cabo el planteamiento derivado de los planes para Valladolid, el coro se hubiera construido en la cabecera y el altar se hubiera instalado bajo la cúpula, pero, señalamos, el altar desnudo, como ara del sacrificio y sin elemento asociado alguno para la reserva del Santísimo, aunque sí para su exposición, la cual se realizaría directamente sobre aquél. Con semejante planteamiento se generaría un inmenso espacio para los fieles quienes, desde cualquiera de las naves desde el crucero hasta los pies del templo, verían directamente el altar, sin ornato alguno ni desarrollo iconográfico como soporte de la doctrina eclesial, no se plantearía siquiera el denominado *carácter unitario* de la cabecera, cosa que sí sucede con el tabernáculo de Churriguera. Como queda evidenciado, los planteamientos y matices del espacio interior son totalmente diversos y hasta en cierta manera excluyentes.

De la misma manera, en la precitada tesis de Grado de Salamanca se defiende la concepción centralizada de la cabecera de la Catedral de Salamanca, siendo una de sus

El sustrato escriturístico del tabernáculo

La relación de יהוה con Israel toma un tenor singular en el contexto religioso del Creciente fértil. Constituye el resultado de una actuación positiva y libre de Dios en un primer tiempo, y de una adhesión libre del grupo humano en la respuesta a aquel. El segundo movimiento no es una acción necesaria ni impuesta, no es condicionante inexorable de la existencia humana, sino expresión libérrima de la voluntad, que se adhiere positivamente. La conciencia de pueblo elegido conduce a Israel a no entenderse fuera del pacto llevado a cabo en el Sinaí. La presencia de Yaveh en medio del grupo humano itinerante, se subraya mediante la erección de un lugar santo concreto que se va desplazando con el resto de la comunidad.³⁶⁸ De este modo en Ex 25,1-9 aparece el mandato salido de

aportaciones fundamentales, por lo que hay que manifestar que, con la redacción actual, se observa cierta manipulación en las palabras de la nota 28 al poder inferir de ellas que en la dicha tesis de Grado no se defiende lo que realmente se defiende y que, conviene recordar, no es fruto de la lectura de ningún dibujo, como por otra parte sí que lo es la novedad del precitado artículo, sino de las diferentes fuentes literarias con las que se contaba en el 2008, antes del “hallazgo” de las trazas.

Ciertamente, la catedral primada no desarrolla una cabecera centralizada, pero sí que marca una tendencia con la que se van a identificar las catedrales de la Corona hispana, la concatenación altar-fieles-coro, que efectivamente en el caso de Salamanca se va a dar desde el tabernáculo (altar), el espacio que la vía sacra atraviesa (fieles) y el coro (coro), supondrá una manera particular de comprender y organizar las áreas celebrativas, elevada a la categoría de rasgo identitario. Como fácilmente se comprende, la concatenación de los espacios es la misma, independientemente de que el altar se haya construido adosado a un retablo en el testero de la capilla mayor o a otro que haya sido elevado junto a un tabernáculo. Por ello no se comprenden las palabras: *si en algún momento Ribero Rada pensó en modificar el esquema tradicional de altar-fieles-coro por el de coro-altar-fieles, su propuesta se había olvidado al reanudarse las obras en la segunda mitad del siglo XVII, pero favoreció con su cambio un planteamiento espacial de la cabecera mucho más novedoso, que claramente se apartaba en esto del modelo de la catedral primada. En este sentido no compartimos la opinión de Casas Hernández, M., Un proyecto de los Churriquera... op. cit., pp. 90-96.* (Nota 28, Id. referida nota 28 en Rupérez Almajano, Nieves – Ibáñez Fernández, Javier,, “Las trazas de la catedral nueva de Salamanca de Andrés García de Quiñones...” o.c., p. 366). El autor del Grado en ningún momento identifica la cabecera de la Catedral de Toledo con la de Salamanca, y en todo momento defiende la singularidad de la salmantina, lo único que hace, por las razones expresadas, es mantener y relacionar el esquema altar-fieles-coro que existe en ambas.

También detectamos en el artículo citado ciertas dificultades a la hora de comprender el eje axial propuesto en el trabajo académico (no de visión, sino de significación y organización del espacio templario), estas quizás debidas a un intento de explicación del mismo, por parte del autor del referido Grado, no lo suficientemente conseguido en el 2008 y que con el presente trabajo pretende aclarar.

³⁶⁸ En algunas ocasiones, como sucedió después de la apostasía ante el becerro de oro, el tabernáculo será desplazado a un lugar fuera del campamento, tal como lo exige la pureza de lo sagrado. Cf. Ex 33,7.

la boca del mismo Dios, en el que ordena la participación de todo israelita, reflejada en aportaciones concretas, con el fin de la construcción de un lugar santo para la habitación de la gloria y fuente de la Santidad (צְבֹאוֹת) קְרוֹשׁ קְרוֹשׁ קְרוֹשׁ³⁶⁹ יהוה) en medio de la asamblea.

וְעָשׂוּ לִי מִקְדָּשׁ וְשָׁכַנְתִּי בְּתוֹכָם:

A dicho santuario se refieren los escritos bíblicos con varios términos. De modo significativo los siguientes:

הַמִּשְׁכָּן ³⁷¹	(Ha-Mishkan)	(La tienda/El tabernáculo)
אֹהֶל מוֹעֵד	(Ohel Moed)	(Tienda del encuentro)
מִשְׁכַּן הָעֵדוּת	(Mishkan Ha-`Edut)	(Tienda del testimonio)

La palabra característica para designar el vocablo “tienda” es אֹהֶל. A nadie escapa la relevancia del término en una sociedad itinerante, pues constituye la designación de la realidad que permite la subsistencia y da cobijo a la unidad familiar. Sin embargo, la riqueza del hebreo no lo emplea en sentido exclusivo, sino que junto a él hace uso de otros, sin olvidar los matices únicos de cada uno. Así los traductores de la biblia de los LXX, como veremos más adelante, vierten el sentido de aquella en varios vocablos. La tienda señala la presencia humana y su custodia en un ambiente hostil o peligroso. Ella abarca un espacio que delimita una zona vital e íntima, dentro de la cual el control lo ejerce la mano del ser humano.

³⁶⁹ Santo, Santo, Santo, Yaveh de los ejércitos. Is. 6,3.

³⁷⁰ Hazme un santuario, y habitaré en medio de ellos. Ex. 25,8. Ténganse presentes las palabras del profesor Shökel: *El culto es un modo regular y sistemático de expresar y realizar la relación del hombre, de la comunidad con su Dios. Para que funcione, para que Dios lo acepte, tiene que ser legítimo, es decir, legalmente establecido. El hombre no puede imponerlo, sólo Dios lo puede legitimar instituyéndolo directamente. Esto quieren decir los capítulos siguientes con dos o tres fórmulas divergentes o complementarias. La primera, conocida en otras culturas, es la visión de un “modelo” celeste, que Dios muestra a su mediador (25,9.40; 26,8.30; 27,8; Num 8,4); la segunda es verbal, una serie de “instrucciones” precisas, que el hombre ejecuta. Y para asegurar la ejecución, Dios comunica a los artesanos una habilidad carismática (28,3; 31,3).* Nota comentario de Ex 25 en Shökel, L.A., *Biblia del Peregrino, Antiguo Testamento. Prosa, Edición de estudio*, EGA-Mensajero-Verbo Divino (Estella 1996).

³⁷¹ Ex. 25,9; 26,1. 6. 12. 17. 20. 22. 26. 30. 35; 27,9. 19; 35,11. 15. 18; 36,8. 13. 22. 25. 27. 31; 38,21. 31; 39,33. 40; 40,9. 17. 21. 24. 34. 38; Lev. 8,10; Num. 1,50; 3,7. 23. 25. 29. 35. 38; 4,16. 25. 31; 5,17; 7,1. 3; 9,15. 18. 22; 10,17. 21; 1 Cr. 23,26.

La Biblia hebrea : Presencia de Dios

El santuario portátil que se levantó en medio del campamento de Israel durante la travesía por el desierto, previo a la construcción del templo de Jerusalén, recibió significativamente el nombre de מִשְׁכָּן. La tribu de Leví, encargada del servicio divino, se disponía inmediatamente en torno a él. Generalmente, el resto de las tribus a su alrededor. La tienda, construida conforme a las normas de Ex 25-27, estaba realizada en maderas y metales nobles, rodeada a su vez de una cerca que delimitaba un patio, en medio del cual se alzaba el santuario propiamente dicho.³⁷² No

³⁷² La disposición se asemeja en gran medida a la empleada en el templo jerosolimitano. Podríamos decir que se trata de una especie de templo adaptado a las circunstancias de la itinerancia. La tradición que se encuentra tras este relato probablemente goza de familiaridad con respecto a la construcción levantada en la ciudad de David. Conforme a la visión del hombre antiguo y según la filosofía de las causas segundas, éste atribuye todo a la causa primera: Dios; fijándose especialmente en la peculiar inspiración y espíritu que ha animado la propia acción de la causa segunda. Ex 26-27 presenta una descripción muy detallada de la tienda que debía ser levantada conforme a las directrices emanadas de lo alto. Siendo conducidos por el profesor Gabriel Pérez, podemos realizar la siguiente aproximación a la construcción del tabernáculo según las prescripciones bíblicas:

El armazón (Ex 26,15-30) constaba de 48 tablones de madera de acacia, colocados en sentido vertical, revestidos de oro. Su altura era de unos 5,50 metros y su grosor de 0,82 centímetros. Orientado hacia el oeste, el lado norte y el lado sur tenían 20 tablones cada uno; ocho el lado oeste. En el lado este estaba la entrada y tenía siete columnas que sostenían un velo. Cada tablón estaba sostenido por basas de plata, cohesionadas entre sí por listones de acacia forradas de oro. Era una planta rectangular de unos 15 metros de largo, 5/6 de ancho y 5 de alto.

Las cubiertas (Ex 26,1-14), que llevaba el armazón encima, eran cuatro. La primera tenía 10 cortinas o tapices de lino fino, de varios colores y con figuras de querubines y broches de oro. La segunda constaba de 11 cortinas de pelo de cabra. Las cortinas tenían una parte sobrante; la mitad de esa parte debería colgar sobre los lados laterales y la parte posterior. La cortina número 11 debería caer sobre la puerta de la tienda. De las cubiertas tercera y cuarta que se colocaban sobre las anteriores sólo se mencionan los materiales: la tercera era de piel de carnero teñida en rojo y la cuarta de pieles de vaca marina. Ambas fuertes para poder soportar las inclemencias del tiempo.

El recinto interior de la tienda tenía dos partes: el lugar Santo en la parte oriental y el lugar Santísimo en la parte de occidente. En el Santo, que medía 11 por 5,50 metros, se hallaban la mesa de los panes de la presencia al lado norte y el candelabro al lado sur de la morada. En el Santísimo, que medía 5,50 por 5,50 codos, se encontraba el arca de la alianza y las tablas de la Ley. Ambos lugares estaban separados por un velo trenzado de púrpura y carmesí, con figuras de querubines. A la entrada del Santo había también otro velo semejante al anterior, pero sin bordados, pendiente de 5 columnas de acacia recubiertas de oro.

El atrio que enmarcaba la tienda, era un rectángulo de unos 55 metros de largo por 27,50 de ancho. Estaba rodeado por 60 columnas de madera de acacia con basas de bronce y capiteles plateados, distantes entre sí unos metros. Entre ellas, cortinas sencillas, blancas, de lino torcido, colgadas con anillas de plata, formando un recinto

hemos de olvidar una característica importante, ya que debido a la necesidad de cambiar su ubicación, el santuario utiliza materiales ligeros fácilmente desmontables y transportables. Ello reafianza la idea de la presencia de Dios en medio del pueblo, puesto que posee materialmente un lugar en el cual se patentiza la alianza en la experiencia particular de Israel.³⁷³ La visualidad de la tienda que se monta junto con las del resto del pueblo, y que sirve de nexo de unidad entre todas las tribus, supone un fuerte impacto en la sensibilidad, dejando una huella cuya impresión se acrecienta por momentos. Cuando bajo David se condujo el santuario junto al palacio real en la ciudad de Jerusalén, frente al Ofel, se terminó el periodo de itinerancia, fijando el lugar definitivo en el que Salomón elevaría el Templo.

El tabernáculo es llamado אֹהֶל y מִשְׁכַּן. La primera designación se debe haber conservado ininterrumpidamente a través de los tiempos, desde el primer momento de la experiencia sinaítica, y reafirmada durante la vivencia del desierto en la que todo el pueblo elegido vivía en tiendas -

sagrado. Las cortinas de la parte oriental, donde estaba la entrada, estaban más ricamente elaboradas. La que cerraba la entrada era de una sola pieza, de tejido más rico que el resto. En él estaban el altar de los holocaustos y el mar de bronce que utilizaban los sacerdotes para las abluciones. A él tenían acceso los israelitas y los gentiles. A la morada de Dios sólo los sacerdotes. Ex 36,8-38 presenta una descripción similar. Pérez Rodríguez, G., Presencia de Dios. El Templo, Publicaciones del Cabildo Catedral de Salamanca (Salamanca 2007), pp. 44-45.

Finalmente reproducimos un párrafo sobre el valor histórico de lo anterior:

Todo parece indicar que el Sacerdotal (documento) imagina el santuario del desierto como una copia transportable del Templo de Jerusalén. El Sacerdotal no se preocupa de la exactitud histórica, sino de dar plena expresión y solemnidad según su habilidad literaria, a una tradición sacrosanta. Después de todo, él no era tanto un historiador cuanto un escritor, inspirado en una tradición que le proveía de un modelo para su utopía. García López, F., Comentario a la Nueva Biblia de Jerusalén, Éxodo, Desclée (Bilbao 2007), p. 164. Véanse también Kennedy, A.R.S., Herbert, A.S., Tabernacle, en Hastings, J., Dictionary of the Bible, T&T Clarh (Edinburgh, 1963²), pp. 948-951; VV.AA., Tabernacle, en VV.AA., Encyclopaedia Judaica, Encyclopaedia Judaica, vol. XV, Jerusalem (Jerusalem 1971), pp. 679-688; Henton Davies, G., Tabernacle en VV.AA., The interpreter's dictionary of the Bible, Abingdon Press (Nashville/New York 1962), pp. 498-506; Elliot Friedman, R., Tabernacle, en Noel Freedman, D., The Anchor Bible Dictionary, vol. VI, Doubleday (New York 1992), pp. 292-300; Wigoder, D., The new encyclopedia of judaism, New York University Oress (New York 1999), pp. 681-682.

³⁷³ Recuérdese que en el interior del Arca de la alianza se guardan las tablas de la Ley (Cf. Dt 10,1-5), un recipiente con una porción de maná (Ex 16,33-34), y el bastón de Aarón. Una tradición rabínica de la Agadah considera que también guarda los restos de las primeras tablas que Moisés rompió ante la apostasía del pueblo. Son todos ellos testimonios de los momentos fundantes de Israel. De ahí que también se denomine al santuario como מִשְׁכַּן הַעֵדוּת (Tabernáculo del Testimonio).

viéndose el tabernáculo como una más, si bien específica, en el conjunto de todas-. Aquí es donde se puede explicar perfectamente el circunloquio מוֹעֵד אֱהָל־³⁷⁴ puesto que se entiende el tabernáculo no como la tienda en la que Dios habita de modo permanente, sino como aquel lugar en el que Dios, de vez en cuando sale al encuentro, en el que Dios bajo su soberano parecer se manifiesta.³⁷⁵

Constatamos cómo en el término מִשְׁכַּן aparece sobreentendida la habitación de Dios en el tabernáculo, su presencia constante; resultando por tanto aquel, no únicamente como lugar esporádico de encuentro, sino como estancia perenne del Todopoderoso. Seguramente en el término se encuentran desarrollos nacidos en una época más tardía, en la que el pueblo se ha sedentarizado, orientados hacia la teología del Templo de Jerusalén, con la experiencia de un lugar de culto concreto, permanente y con vocación de exclusividad.³⁷⁶

Se da una estrecha relación entre el Arca de la Alianza³⁷⁷ y el concepto de presencia divina.³⁷⁸ En un primer estadio se alude a la presencia de Dios bajo la imagen de una nube³⁷⁹ que descendía o ascendía según la

³⁷⁴ Ex. 28,43; 29,4. 10. 30. 32. 42. 44; 30,16. 18. 20. 26; 31,7; 33,7; 35,21; 38,8. 30; 39,32; 40,2. 6. 12. 29. 32. 34; Lev. 1,3. 5; 3,2. 8. 13; 4,4. 7. 14. 16. 18; 6,9. 19. 23; 8,3. 31. 33. 35; 9,5. 23; 10,7. 9; 12,6; 14,11. 23; 15,14. 29; 16,7. 20. 23. 33; 17,4. 9; 19,21; Nm. 2,17; 3,7. 25. 38; 4,25. 30; 6,10. 13. 18; 7,5. 89; 8,9. 15. 24; 10,3; 11,16; 12,4; 16,18; 17,7. 15; 18,4. 6. 21; 19,4; 20,6; 25,6; 27,2; 31,54; Jos. 18,1; 19,51; 1 Sam. 2,22; 1 Re. 8,4; 1 Cr. 6,17; 23,32; 2 Cr. 1,3, 13; 5,5.

³⁷⁵ Es lícito pensar que la tienda del encuentro es una bien distinta de la tipología que emana de Ex 26-27. En las comunidades nómadas del contexto bíblico es habitual llevar un pequeño santuario cubierto con pieles o telas ocreas a lomos de un camello, en el que se transportan los dioses de la familia. Cf. Castelot, J., J., *Instituciones religiosas de Israel*, en Brown, R.E., Fitzmyer, J.A., Murphy, R.E., *Comentario Bíblico San Jerónimo*, vol. V., Ed. Cristiandad (Madrid 1971), p. 547. Seguramente en el caso de los primeros tiempos de la post-alianza la tienda del encuentro respondiera a una construcción sencilla, de pequeñas dimensiones, sin los vestigios templarios de la descripción de Ex 26-27.

³⁷⁶ *La comunidad judía al retorno del destierro centra su vida y su unidad en el culto de Jerusalén, pues ya no tiene un rey ni autonomía política. Dicha mentalidad, que informa también la obra del Cronista, explica la importancia y amplitud que conceden al tema quienes introdujeron estos capítulos en el relato fundacional del éxodo.* Nota comentario de Ex 25 en Shökel, L.A., *Biblia del Peregrino, Antiguo Testamento. Prosa, Edición de estudio*, EGA-Mensajero-Verbo Divino (Estella 1996).

³⁷⁷ Cf. Ex 25,10-22; 37,1-9; 30,6; Nm 4,5-6. 7,89; 10,33-36; 14,44-45; Lev 16,14-15; Dt 31,16.24-26; Jue 20,27; 1 Sam 3,3. 4,1b-7,1; 2Sam 6,1-7,1; 1 Re 8,1-13... Cf. Castelot, J., J., *o.c.*, p. 549.

³⁷⁸ Cf. Ex 25,15; Nm 4,5-15; 10,35; 1 Cr 28,2; 1 Re 8,8; 2 Re 19,15; 1 Sam 4,7.22; 5; 6,19; 2 Sam 6,2.7; Sal 99,5; 132,7; Lam 2,1; Is 66,1...

³⁷⁹ Cf. Ex 33,9; Nm 12,4-10.

propia voluntad. Otra tradición advierte el asiento constante de la nube sobre el santuario, permaneciendo en la tienda dispuesta, incluso cuando se desmontaba para su transporte.³⁸⁰ El pensamiento judío tradicionalmente ha desarrollado un vocablo específico para designar esta presencia: שכינה (Shekinah). Su invención responde al deseo de no presentar a Dios en sentido antropomorfo.³⁸¹ Ciertamente el término שכינה no aparece en la Biblia, sino que pertenece a la literatura talmúdica, a la Agadah y al Targum, utilizándose para designar la presencia de Dios en el mundo. Profundamente relacionado con los elementos teofánicos tradicionales del fuego, la luz, y la gloria.³⁸² Sin embargo, dicha presencia, dependiendo de la tradición rabínica, puede ser entendida como una manifestación de la gloria divina más que de Dios mismo. Así Maimónides habla de שכינה como la revelación de la luz creada por el Altísimo para descender en un determinado lugar, mediante la cual revelarse. Esta sería la revelación de la que disfrutaron los profetas. Otras escuelas prefirieron entenderla como un elemento no identificado con la divinidad, sino como un ente creado percibido como un principio femenino de Dios.³⁸³ Al margen del modo concreto de comprender dicha presencia divina, ponemos de relieve el fuerte sentido de la percepción de la realidad del Absoluto y del cuidado del pueblo en virtud de la alianza en el Sinaí. Es una realidad operante e incontestable para Israel, quien no puede entenderse a sí mismo, en sentido alguno, sin aquella. La presencia proyecta hacia un aquí y un ahora; hacia un estar y a un existir; hacia una manifestación diferida y constante.

³⁸⁰ Cf. Ex 40,34-35.36-38; Nm 9,15-23.

³⁸¹ Recuérdese el contexto religioso en el que la vida de Israel se desarrolla. Las religiones del creciente fértil tienden a representar a los dioses con formas animales y humanas, cosa a la que desde el principio renuncia oficialmente el monoteísmo israelita.

³⁸² Cf. Ex 24,11; 1Re 8,11...

³⁸³ Para un desarrollo más detallado véase "Shekhinah" en Wigoder, G., *The New encyclopedia of Judaism*, New York University Press (New York 1999), pp. 709s.; Emmet, C.W., *Shekhinah* en Hastings, J., *Dictionary of the Bible*, T&T Clark (Edimburgh 1963²), pp. 904ss.

Shekhinah or Divine Presence, refers most often in rabbinic literatura to the numinous immanence of God in the world. The Shekhinah is God viewed in spatio-temporal terms as a presence, particular in a this-worldly context: when He sanctifies a place, an object, an individual, or a whole people—a revelation of the holy in the midst of the profane. Sometimes, however, it is used simply as an alternative way or referring to God himself. A.U., *Shekhinah* en VV.AA., *Encyclopaedia Judaica*, vol. XIV, Encyclopaedia Judaica Jerusalem (Jerusalem 1971), 1350.

La Biblia Griega: la Septuaginta (los LXX)

En la versión griega de los LXX,³⁸⁴ aparece el término σκηνη³⁸⁵ referido al campo semántico que abarca מִשְׁכָּן en 93 ocasiones, mientras que con el sentido de lh,a aparece en 245 ocasiones. La segunda equivalencia no produce sorpresa. Es conocido que el término griego designa en los siglos IV-V a.C. la tienda que era usada por los pastores y soldados para acampar en terreno abierto. Frecuentemente dicha tienda estaba compuesta de una estructura de madera rústica (palos, ramas...) - que no ofreciera problemas para encontrar *in situ*, o fácilmente transportable en fardos-, cubierta con pieles, telas u hojas tanto en su parte superior como en las laterales, dejando un acceso libre al interior. La primera equivalencia es la que debe llamar nuestra atención. Su abundante uso en 93 ocasiones reclama una particular explicación, puesto que el vocablo hebreo no designa exclusivamente la tienda, sino más expresamente la habitación, entendida como presencia prolongada en el tiempo y en un lugar concreto. Siguiendo las tesis de W. Frie, frente a la opinión general de que

³⁸⁴ La Septuaginta es la versión griega de la Biblia hebrea, mandada traducir por Photolomeo Filadelfo para la biblioteca de Alejandría. Su traducción se prolongó varios siglos (III-I a.C.) e incluyó diversos libros que no formaban parte del canon hebreo al conservarse su escritura en griego (Sab, Jer, Dan y algunas adiciones de Est.). Además se añadieron otros nuevos.

³⁸⁵ Cf. σκηνη: Gn. 13,3; 18,9; Ex. 26,6,14. 18; 27,9. 21; 30,36; 33,7; 37,1; 40,17. 26. 34; Lev. 4,7. 18; 16,16. 24,3; Num. 1,1; 2,17; 3,25; 4,3. 15. 23. 28. 31. 33. 35. 37. 39. 41. 47; 8,19. 22. 24. 26; 9,15; 17,19. 22; 18,21. 31; 31,30; Jos. 7,21; 22,19; Jue. 5,24; 7,13; Jue. 7,13; 2 Sam. 7,6. 22,12; 1 Cr. 17,5; 21,29; 2 Cr. 1,3. 6; 5,5; Jdt. 6,10; 12,9; 13,2; Tob. 13,11; 3 Mac. 1,3; Sal. 17,12; 26,5; 30,21; Job 8,14; 18,15; Eclo. 24,10. 15; Is. 1,8; 16,5; Jer. 4,20; 10,20; Lam. 2,4; σκηνης: Gn. 18,1. 10; Ex. 25,9; 26,7. 9. 12. 17. 22. 26. 35; 29,4. 10. 32. 42; 30,16. 18; 31,7; 33,8; 35,21; 37,5. 19; 38,19. 26; 39,4. 7. 19. 21; 40,5. 12. 19. 22. 24. 29. 33. 36. 38; Lev. 1,1. 3. 5; 3,2. 8. 13; 4,4. 7. 14. 18; 6,9. 19; 8,3. 31. 33. 35; 9,5; 10,7; 12,6; 14,11. 23; 15,14. 29; 16,7; 17,4. 9; 19,21; Nm. 1,50. 53; 2,2; 3,7. 10. 23. 25. 29. 35. 38; 4,16. 25. 30. 43; 5,17; 6,10. 13. 18; 7,3. 5; 8,9. 15; 9,15. 17; 10,3. 11; 11,24; 12,5. 10; 14,10; 16,9. 18. 27; 17,8. 15. 28; 18,2. 6. 23; 19,4; 20,6; 25,6; 27,2; 31,47; Dt. 31,14; Jos. 7,23; 19,51; 22,29; 24,25; Jue. 4,20; 7,13; 2 Sam. 6,17; 7,2; 1 Re. 1,39; 1 Cr. 6,17. 33; 9,19. 21. 23; 16,1. 39; 23,32; 2 Cr. 1,5. 13; 29,6; Jdt. 8,36; 10,18; 14,14; Sal. 26,5; 28,1; 41,5; Job 5,24; 36,29; Sab. 9,8; Isa. 33,20; 54,2; Jer. 10,20; σκηνην: Gen. 12,8; 18,6; 26,25; 31,25; 33,19; 35,16; Ex. 18,7; 26,1. 30; 28,43; 29,30. 44; 30,20. 26; 31,7; 33,7; 35,11; 38,27; 39,13; 40,2. 8. 18. 21. 24. 34; Lev. 4,5. 16; 6,23; 8,11; 9,23; 10,9; 15,31; 16,20. 23. 33; Num. 1,50; 4,25; 7,1. 89; 9,15; 10,17. 21; 11,16. 26; 12,4; 17,7. 23; 18,22; 19,13; 31,54; Dt. 31,14; Jos. 7,22. 24; 18,1; Jue. 4,11. 17; 7,8; 2 Sam. 16,22; 1 Re. 2,29; 2 Re. 7,8; 1 Cr. 15,1; 23,26; 2 Cr. 1,4; 5,5; 24,6; Jdt. 5,22; 8,5; 10,15. 17. 20; 12,5; 13,1; 14,3. 13. 17; 15,11; 2 Mac. 2,4; Sal. 77,60; Eclo. 14,25; 24,8; Am 5,26; 9,11; Jon. 4,5; Is. 22,16; 38,12; 40,22; Dn. 11,45.

el término מִשְׁכָּן designa tanto tienda en sentido estricto como habitación en sentido amplio, recuerda que es cierto que una tienda puede ser indicada con מִשְׁכָּן, pero es inexacto argumentar con semejante explicación que מִשְׁכָּן reduzca su significado a la tienda. Añade en su razonamiento que el santuario de los Mandeos era designado como מִשְׁכָּן, señalando la posibilidad de dicha denominación como la pervivencia de una tradición que consideraba el tabernáculo del desierto como un ideal.³⁸⁶ Abunda, por tanto, en la noción del particular contenido semántico del término, que está pleno de una significación específica marcada por la idea de la presencia permanente.

En la biblia de los LXX encontramos, por lo tanto, una relación muy estrecha entre σκηνη y מִשְׁכָּן a la hora de designar el tabernáculo, puesto que la conciencia de la experiencia del Templo es fortísima y su significación teológica más exacta, prácticamente se puede hablar, salvo excepciones, de un uso lingüístico preciso.

Atendiendo al criterio de la homofonía, y considerando la tradición del lenguaje semita fuertemente vinculado por raíces de las que van derivándose las diferentes familias de vocablos, se hace notoria la posible razón de los traductores al inclinarse por la denominación de σκηνη como la más adecuada para la traducción de מִשְׁכָּן, aún a sabiendas de que en un principio la palabra griega no contenía la acepción específica del término, y mucho menos la idea de perduración. Así la consecución de s-k-n (שִׁכְנָה³⁸⁷ - σκν), en el mismo orden en ambos vocablos, resultó determinante. Σκηνη vio enriquecido su significado, recibiendo el carácter de habitación permanente.³⁸⁸

³⁸⁶ La teoría presentada se haya en Michaelis, W., *sknh*, en Kittel, G., *Grande Lessico del Nuovo Testamento*, Paideia (Brescia 1965-1988), pp. 454s.

³⁸⁷ Recuérdese que שִׁכְנָה (habitar) constituye la raíz verbal de su familia semántica.

³⁸⁸ El uso señalado prepara la opción que el escritor del cuarto evangelio tenía en su concepción al afirmar: Καὶ ὁ λόγος σὰρξ ἐγένετο καὶ ἐσκήνωσεν ἐν ἡμῖν, καὶ ἐθεασάμεθα τὴν δόξαν αὐτοῦ, δόξαν ὡς μονογενοῦς παρὰ πατρός, πλήρης χάριτος καὶ ἀληθείας. (Jn 1,14). *Finalmente el Logos... planta la tienda donde se manifiesta su gloria. No como en el templo hecho por hombres... sino como Hijo único del Padre; como un hijo único que lo hereda todo.* Schökel, L.A., *Biblia del peregrino, Nuevo Testamento, Edición de estudio*, Ega-Mensajero-Verbo Divino (Bilbao/Navarra 1996), Nota a Jn 1,14. Cf. Fernández Ramos, F., *Evangelio de Juan*, en *Comentario al Nuevo Testamento*, La Casa de la Biblia (Madrid 1995), pp. 271ss.

La Biblia latina: la Vulgata

La Vulgata tradujo los términos tratados anteriormente con la palabra *Tabernaculum*,³⁸⁹ *sinónimo solemne de la palabra tienda*,³⁹⁰ cuyo uso ha impreso una huella tan profunda que ha llegado hasta el día de hoy. Ello hace necesario la realización del recorrido efectuado, a fin de poder señalar las diferentes definiciones, con los matices adecuados, que arrojan luz sobre el sentido último del término en cada situación: tienda provisional en un ámbito hostil, lugar de morada, lugar de existencia de lo más íntimo del hombre, lugar de encuentro con Dios en virtud de la alianza, lugar de la revelación del Altísimo, lugar de la presencia divina.

Es quizás la última acepción la que ofrece la lectura más consoladora a la comunidad del pueblo creyente. La presencia se comprende a

³⁸⁹ Cf. Gn. 12,8; 13,3. 18; 18,6; 24,67; 26,25; 31,25. 33; 33,19; 35,21; Ex. 18,7; 26,1. 6. 30; 28,43; 29,30. 44; 30,18. 20. 26; 31,7; 33,7; 35,12; 36,13; 39,32; 40,2. 7. 9. 15. 17. 19. 22. 28. 32. 34; Lev. 4,5. 16; 6,30; 8,10; 9,23; 10,9; 14,8; 15,31; 16,20. 23. 33; 26,11; Num. 1,50; 2,17; 3,23. 26. 38; 4,4. 26. 37; 7,1. 89; 8,15. 22; 9,15. 17. 20; 10,17. 21; 11,24. 26; 12,4. 10; 16,43; 17,10. 13; 18,22; 19,13; 20,6; 31,54; Jos. 7,22. 24; 18,1; 22,19. 29; Jue. 4,18; 7,13; 1 Sam. 4,10; 2 Sam. 15,25; 16,22; 1 Re. 2,28; 8,4; 2 Re. 7,8; 1 Cr. 15,1; 21,29; 23,26; 2 Cr. 1,3; 24,6; Esd. 7,15; Jdt. 9,11; 10,16; 12,9; 14,4. 8. 15; Tob. 13,12; 2; Sal. 17,12; 18,6; 45,5; 73,7; 77,60. 67; 131,3. 5; Job 5,24; 8,22; 19,12; Am 5,26; 9,11; Is. 4,6; 22,16; 24,20; 33,20; 38,12; 40,22; Jer. 10,20; Lam. 2,6; Ez. 37,27; Dn. 11,45; Hch 7,43. 46; 15,16; Heb. 8,5; 9,2. 11. 21; Ap. 13,6; 21,3; Tabernacula: Gn. 13,5; 16,12; 33,17; Num. 24,5; Dt. 16,7; Jos. 22,4. 6; Jue. 4,11; 7,8; 20,8; 21,24; 1 Sam. 13,2; 2 Sam. 18,17; 19,8; 20,1. 22; 1 Re. 8,66; 12,16; 2 Re. 8,21; 14,12; 1 Cr. 4,41; 2 Cr. 7,10; 10,16; 25,22; Neh. 8,15; 2 Mac. 12,12; Sal. 42,3; 48,12; 77,28; 82,7; 83,2; 86,2; 131,7; Prov. 14,11; Cant. 1,4. 7; Job 12,6; 15,34; 18,21; 21,28; 39,6; Hab. 1,6; Zac. 12,7; Jer. 4,20; 9,19; 49,29; 51,30; Mt. 8,20; 17,4; Mc. 9,4; Lc. 9,33; 16,9; Tabernaculo: Gn. 9,21; 18,9; Ex. 16,16. 34; 27,21; 29,10; 33,11; 40,20. 36; Lev. 1,1; 4,7. 18; 8,35; 16,16; 24,3; Num. 1,1; 3,7. 25; 4,3. 15. 23. 28. 33. 39; 8,9. 19. 24. 26; 10,11; 17,4. 7; 18,2. 21. 23. 31; 19,14; 31,47; Dt. 31,14; Jue. 5,24; 1 Sam. 17,54; 21,7; 2 Sam. 7,6; 1 Re. 1,39; 8,4; 1 Cr. 6,32; 9,23; 16,39; 2 Cr. 1,5. 13; 5,5; 29,6; Jdt. 12,4; 13,31; 14,9; 1 Mac. 9,66; Sal. 14,1; 26,5; 30,21; 51,7; 60,5; 90,10; Job 11,14; 18,6. 14; 20,26; 22,23; 29,4; Eclo. 24,12; Is. 16,5; 22,15; Lam. 2,4; 2 Co. 5,4; Heb. 9,6. 8; 13,10; 2 Pe. 1,13; Tabernaculis: Gn. 9,27; 25,27; Lev. 23,42f; Num. 16,24. 26. 32; Dt. 1,27; 11,6; 33,18; Jos. 3,14; Jue. 6,5; 8,11; 2 Re. 13,5; 1 Cr. 2,55; 5,10; Neh. 8,14. 17; Sal. 68,26; 77,51. 55; 83,11; 105,25; 117,15; Os. 9,6; 12,9; Malq. 2,12; Is. 32,18; Jer. 35,7. 10; Tabernaculi: Gn. 18,1. 10; Ex. 25,9; 26,7. 12. 15. 20. 22. 26. 35; 27,9. 19; 29,4. 11. 32. 42; 30,16. 36; 31,7; 33,10; 35,16. 19. 22; 36,8. 14. 19. 22. 25. 27. 31. 37; 38,8. 15. 20. 30; 39,31. 38. 40; 40,5. 12. 26. 31; Lev. 1,3. 5; 3,2. 8. 13; 4,4. 7. 14. 18; 6,16. 26; 8,3. 31. 33; 9,5; 10,7; 12,6; 14,11. 23; 15,14. 29; 16,7; 17,4. 9; 19,21; Num. 1,50. 53; 2,2; 3,8. 26. 36; 4,16. 25. 31. 35. 43. 47; 5,17; 6,13. 18; 7,3. 5; 10,3; 11,16; 12,5; 16,9. 19. 50; 18,3. 6; 19,4; 25,6; 27,2; 31,30; Dt. 31,15; Jos. 7,21; 19,51; Jue. 4,20; 1 Sam. 2,22; 2 Sam. 6,17; 1 Cr. 6,48; 9,19. 21; 16,1; 17,5; 23,32; 2 Cr. 5,5; Sal. 26,5; 28,1; 41,5; Job 31,31; Sab. 9,8; Ezeq. 41,1; Heb. 8,2; 2 Pe. 1,14; Ap. 15:5.

³⁹⁰ Gerard, A.M., Nordon-Gerard, A., *Diccionario de la Biblia*, Anaya & Mario Muchnik (Madrid 1995), 1408.

modo de confesión de fe, puesto que presupone como condición previa la existencia, el encuentro con la realidad divina y la historia común.

En rigor, no pocos autores han manifestado, explícita o implícitamente, que la verdadera presencia es eternidad, ya que mientras en lo temporal hay sucesión de presencias, en lo eterno todo es “presente”. Por eso se ha hablado inclusive de lo eterno como el “eterno presente”, que es el “estar presente siempre”.³⁹¹

En la Vulgata es preciso señalar el tratamiento de nuestro término en el Nuevo Testamento. La primera constatación es la de un uso parco del mismo. Aparece en veinte ocasiones,³⁹² diez de ellas en la Carta a los Hebreos. El resto, salvo cuatro -repartidas en el episodio de la transfiguración en las tres versiones de los evangelios sinópticos, y una referida a las moradas eternas en la versión lucana³⁹³-, se disponen en los Hechos de los Apóstoles, y el Apocalipsis. También se utiliza para citar al Antiguo Testamento³⁹⁴ y tender puentes con él en Hech 7,43-44; 15,16.

La Carta a los Hebreos distingue entre la skhnh verdadera, que es la celeste,³⁹⁵ y la terrena (el tabernáculo). La primera la ha alzado el mismo Dios, el segundo no. La voluntad divina hizo el encargo y ordenó construirlo, pero no puede ser considerada su constructor en sentido estricto, pues fue la mano del hombre quien llevó a término lo pedido. Ello no es óbice para que el último sea una imitación muy limitada del primero. En el Apocalipsis el tabernáculo va unido a la idea de templo celeste,³⁹⁶ lugar

³⁹¹ Ferrater Mora, J., *Presencia*, en Id., *Diccionario de filosofía*, Ariel (Barcelona 1994), 2892. Es interesante traer el contenido que la presencia atesora: 1- Cualidad de lo que existe aquí y ahora. 2- Relación en el espacio y en el tiempo. 3- Condición para poder ser percibido. 4- Cualidad que adquiere una existencia intensa; fuerza del ser que marca profundamente. Véase Sourian, E., *Diccionario Akal de Estética*, Akal (Madrid 1998), pp. 905-906.

³⁹² Hablamos del término griego, traducido posteriormente como *Tabernaculum*. Σκηνας Mt. 17,4; Mc. 9,5; Lc. 9,33; 16,9; Σκηνηι 2 Cor 5,4; Σκηνη Hch. 7,44; Heb. 9,2; 13,10; Ap. 21,3; Σκηνην Hch. 7,43; 15,16; Heb. 8,5; 9,6. 21; Ap. 13,6; Σκηνης Heb. 8,2; 9,8. 11; Ap. 15,5; Σκηνας Heb. 11,9.

³⁹³ Lc 16,9.

³⁹⁴ Concretamente Ex 25,40.

³⁹⁵ Cf. Heb 8,1.

³⁹⁶ Cf. Ap 13,6; 15,5.

del trono divino en el que tributan su homenaje los bienaventurados.³⁹⁷ Por tanto, podemos concluir el pequeño recorrido por el Nuevo Testamento afirmando, con las evidencias expuestas, que tabernaculum/skhnh hereda el significado y sentido³⁹⁸ de habitación permanente.

*Et audivi vocem magnam de throno dicentem ecce tabernaculum Dei cum hominibus et habitabit cum eis et ipsi populus eius erunt et ipse Deus cum eis erit eorum Deus.*³⁹⁹



Actual tabernáculo de la Capilla Mayor.

³⁹⁷ Cf. Ap 7,15.

³⁹⁸ Es decir, lo que la palabra es y designa, junto a lo que la confiere su razón de ser fuera de lo cual ni es ni puede ser.

³⁹⁹ Ap 21,3.

Los inicios del tabernáculo

El 16 de octubre de 1726, Diego Ascargorta y Pedro de la Puente, comisariados por el cabildo, presentan las trazas ante el órgano colegial que Alberto Churriguera había realizado del tabernáculo y de la fachada de la sacristía, informando sobre la necesidad de encontrar mármoles y jaspes para la base del mismo. Con gran sagacidad por parte de los delegados, se trató sobre el salario que Alberto Churriguera debía recibir, considerándose que se debía igualar con el que había sido señalado para su hermano y antecesor Joaquín, puesto que la capacidad de aquel no era menor que la del difunto.

Este dia los S(eño)res d(o)n Diego Ascargorta Can(onig)o y d(o)n Pedro de la Puente Razonero Maestro de Zerem(onias) comisarios de la fabrica Nueva de d(ic)ha S(an)ta Yglesia para la planta y traza del tabernaculo y fachada de la sacristia manifestaron al cavildo los modelos y diseños que (h)avia (h)echo d(o)n Alverto Churriguera Maestro Architecto de d(ic)ha fabrica se quedo enterado el cav(il)do como asimismo que para las pilastras de d(ic)ho tabernaculo seria preciso a ver si se encontraban algunos marmoles o jaspes en el term(in)o de la Villa de los Santos y otras partes y con este motibo expresaron al Cav(il)do la gran aplicación cuidado y trabajo que ponía d(ic)ho Maestro en la Prosequcion de d(ic)ha fabrica; Y que respecto de que el Cav(il)do (h)avia dejado a la disposicion de d(ic)hos s(eño)res comisarios el que le diesen el salario que les pareciese compentente y que el que tenia no llegaba al que su herm(an)o d(o)n Joachin de Churriguera su herm(an)o (h)avia gozado les parecia no merecer menos la aplicación e inteligencia de d(ic)ho d(o)n Alberto y que asi si al Cav(il)do le parecia se le podrían dar los quatrocientos ducados de vellon y veinte faneg(a)s de trigo, que era lo que tenia de salario en cada un año d(ic)ho d(o)n Joachin su (h)erm(an)o y el cav(il)do, combino en ello y acordo asi se ejecutase; con lo qual se fenecio y lebanto

*d(ic)ho Cav(il)do de que doy fe y lo firme. Antte mi Gregorio Calamon de la Mata. S(ecretari)o.*⁴⁰⁰

Desgraciadamente, las trazas presentadas en dicha reunión no nos han llegado. Tampoco podemos determinar hoy día en qué grado dependen las trazas de Alberto de las que hiciera en su día Joaquín de Churri-guera. Conocemos por una noticia publicada por Portal Monge y Sastre Hernández, que el 11 de octubre de 1724 el cabildo, por medio de sus comisarios, solicitaron se devolviera a la catedral las trazas de la seo y del tabernáculo que estaban en poder de sus herederos.⁴⁰¹ Viendo las diferencias que se encuentran entre las que se conservan en el Archivo de la Catedral y la obra realizada, creemos que el diseño actual es, sin duda alguna, de Alberto, inspirado en la obra de su hermano, la cual adaptó perfectamente incorporándole diversas variaciones. En cuanto a la del tabernáculo, desafortunadamente no se conoce ninguna que nos permita realizar cualquier tipo de aproximación al respecto.

Como podemos comprobar, el proceso de construcción del tabernáculo se puso en marcha apenas transcurridos dos años del inicio del coro. La buena disposición que el cabildo tenía y la confianza en las propias potencias, impulsó el deseo de culminar la magna obra edilicia que se venía dilatando largamente. Los esfuerzos se multiplicaron y el cabildo intentó asegurar los caudales necesarios a fin de poder responder al dispendio de la actividad en ejecución.⁴⁰²

Como había quedado manifiesto ya en los problemas surgidos a comienzos de la obra del coro, era inviable la labor de un solo escultor que desarrollara el proyecto, más aún si las quejas vertidas sobre Lara, que lo

⁴⁰⁰ Cabildo ordinario de 16 de octubre de 1726. ACSA AC 51, f.170-170v.

⁴⁰¹ Portal Monge, Yolanda – Sastre Hernández, Pilar, “Nuevas aportaciones sobre la vida de Joaquín Benito de Churri-guera”, *Memoria Ecclesiae*, (2000), p. 173.

⁴⁰² El cabildo envió cartas al Rey pidiéndole alguna ayuda para las obras, realizando ciertas sugerencias para la consecución de las mismas. Véase *Sobre pretender con su Magestad algun socorro para la fabrica nueva* en el cabildo ordinario de 21 de abril de 1727, ACSA, AC 51, ff. 272s.

A fin de que lo anterior pudiera ser llevado a cabo sin problemas, intentando conseguir el juicio favorable del monarca, apelando a su afición por la arquitectura, acuerdan enviar a la corte los dibujos y planos de lo realizado en la catedral, junto a uno del tabernáculo. Cf. *Cartas de los s(eño)res Arcedianos de Salamanca y Tesorero tocantes a la fábrica nueva* en el cabildo ordinario de 9 de mayo de 1727, ACSA, AC 51, ff. 281s.

acusaban de perezoso y de lento, descansaban sobre una experiencia cierta.⁴⁰³

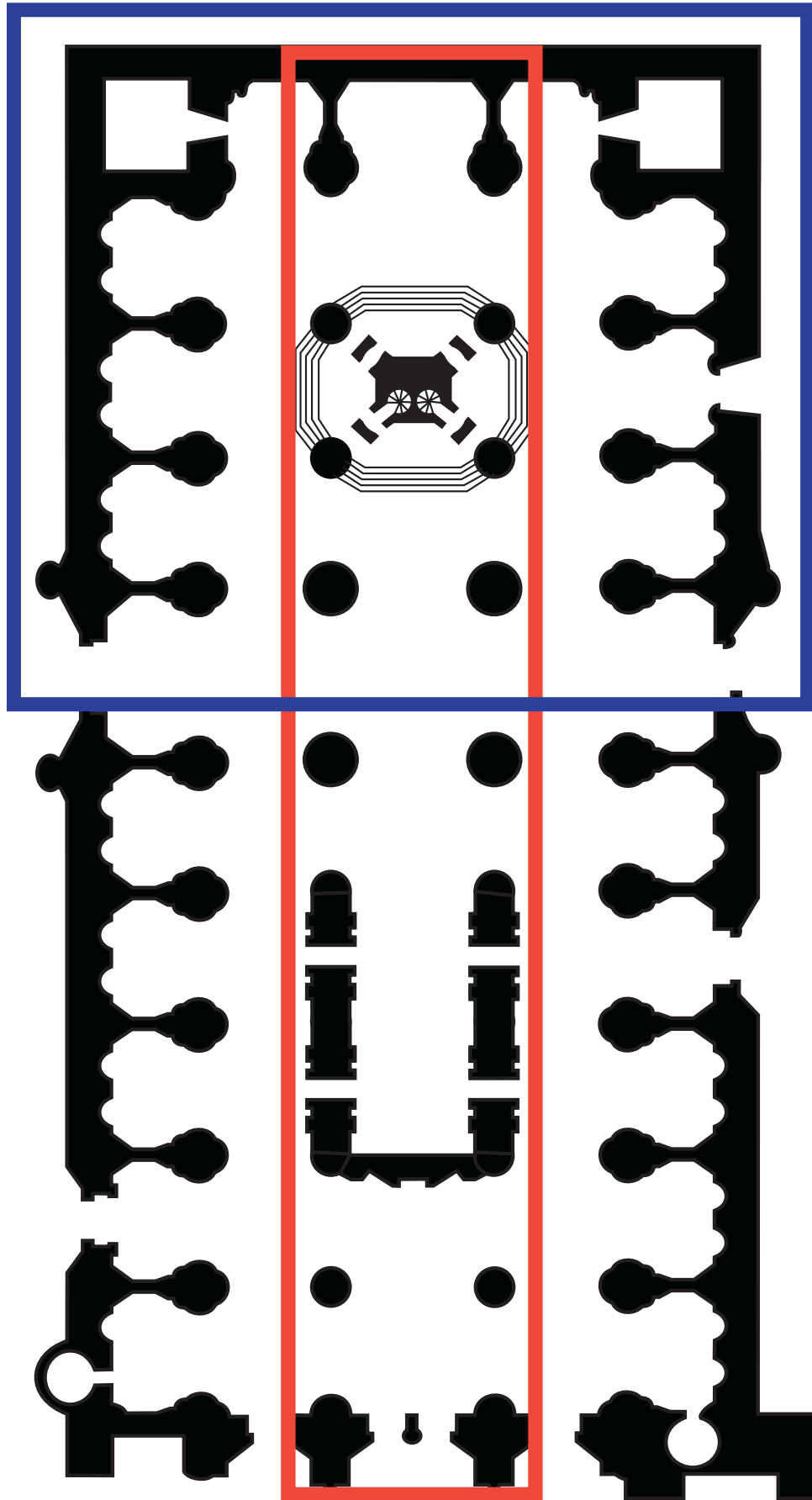
La concepción espacial de la Catedral Nueva

Debemos señalar la existencia de un *eje axial de significación*, verdadero recurso organizador del espacio que condiciona la topografía templaria de los lugares y los jerarquiza en aras de sus diferentes usos y funciones. Existen una serie de lugares determinantes en la organización interna del espacio que, a nuestro juicio, resultan elementos indispensables para poder inteligir la correcta articulación de la catedral de 1733. En cada uno de estos *lugares fuertes*, se constata un mayor desarrollo de los programas iconográficos, los cuales, no se encuentran únicamente juxtapuestos, sino que cada uno remite al siguiente y viceversa, constituyendo un verdadero diálogo dirigido al fiel que encontrará en ellos su guía para la vivencia de la experiencia espiritual en la Iglesia (entendida como templo y como conjunto de todos los creyentes).

A pesar de las diferentes modificaciones sufridas por el templo a lo largo de su vida, las mutilaciones y cambios experimentados en su interior, se pueden descubrir a día de hoy la pervivencia de algunos de los *lugares fuertes*, si bien ciertamente desfigurados respecto de su primitivo aspecto. Es necesario, por tanto, realizar un esfuerzo intelectual para poder reubicar los primitivos elementos y espacios, recuperando también su genuina iconografía, en un intento de aproximación a lo que en su día fue la expresión plástica de una teología determinada y un modo de concebir y celebrar el Misterio.

La nómina de los *lugares fuertes* comienza en el pórtico occidental, prosigue por el trascoro, coro, cimborrio, tabernáculo y culmina en la capilla del Cristo de las Batallas. Obsérvese que en la catedral se da una conjunción de dos tipos diferentes de organización espacial, una de ellas el eje axial de significación que distribuye y tensiona los lugares en un encuentro dialógico, y por la otra la concepción de la cabecera como una estructura de tipo centralizado que convierte todo su perímetro en lugar de celebración cultural y no en mero deambulatorio.

⁴⁰³ Cf. ACSA AC 51, ff. 121v-123.



Croquis del eje axial de significación y de la cabecera centralizada por el tabernáculo.

El Concilio de Trento supuso un fuerte empuje para la reforma católica, si bien muchos historiadores lo han querido leer única y exclusivamente desde una postura combativa, como tardía respuesta al problema protestante. Su gran dilación en el tiempo y las dificultades derivadas de los problemas surgidos en las relaciones internacionales obligaron a vencer trabas para afirmar la ortodoxia de la doctrina, alejando errores y posturas no acordes con la revelación. Los cánones aseveraron la presencia real de Cristo en la Eucaristía,⁴⁰⁴ lo que resultó determinante para la concepción de los espacios litúrgicos. Aquí radica nuestro particular interés en el asunto.

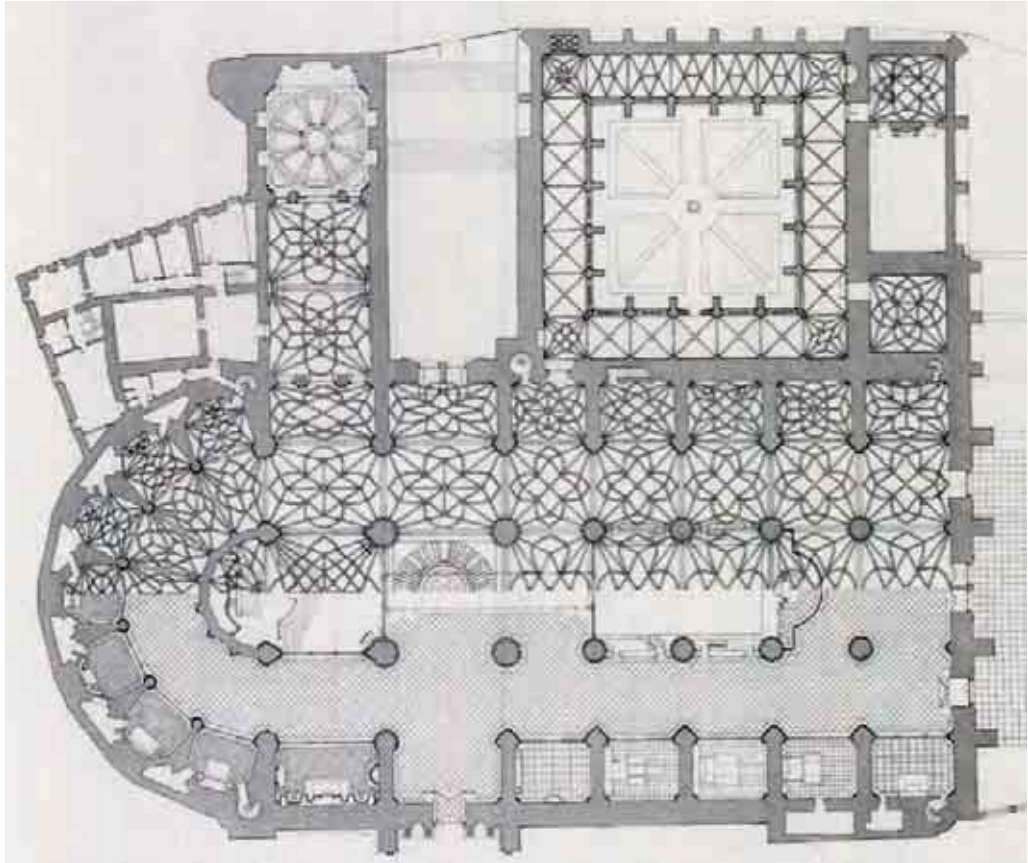
Cuando la catedral se inicia conforme a la traza de Antón Egas y Alonso Rodríguez, bajo la dirección de Juan Gil de Hontañón, en base a fórmulas de larga tradición en la Península, debe su concepción a soluciones amparadas por los fulgores del reflejo de dos sedes señeras: Toledo y Sevilla.⁴⁰⁵ El trazado de la planta original de la catedral salmantina, ele-

⁴⁰⁴ *Cristo Redentor nuestro dijo ser verdaderamente su cuerpo lo que ofrecía bajo la apariencia de pan; de ahí que la Iglesia de Dios tuvo siempre la persuasión y ahora nuevamente lo declara en este santo Concilio, que por la consagración del pan y del vino se realiza la conversión de toda la sustancia del pan en la sustancia del cuerpo de Cristo Señor nuestro, y de toda la sustancia del vino en la sustancia de su sangre. La cual conversión, propia y convenientemente, fue llamada transustanciación por la santa Iglesia Católica. Dz 872.* La doctrina que recoge el concilio fue desarrollada por Tomás de Aquino. Cf. S.Th III q 75-77. Los elementos que componen la fe eucarística podemos resumirlos en los siguientes puntos:

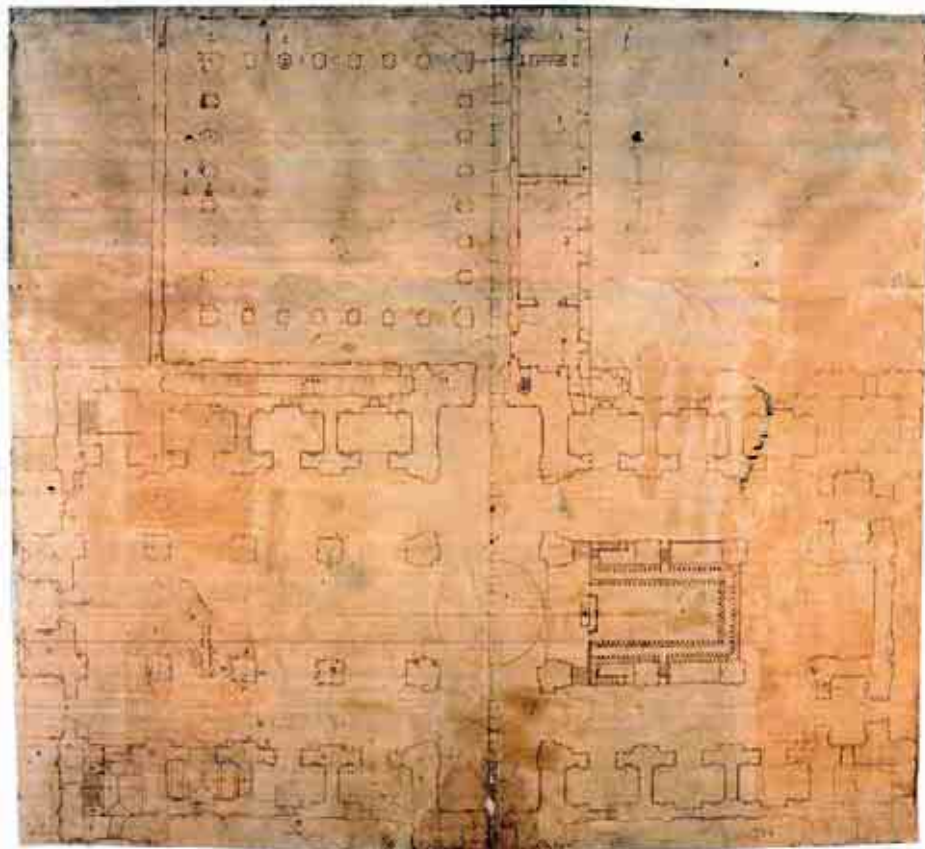
- La Eucaristía es un sacramento, signo visible de una realidad que no lo es.
- El Cuerpo y Sangre de Cristo se encuentran presentes de una forma verdadera, real y substancial bajo la figura de los elementos sensibles.
- La transformación de la sustancia del pan y del vino en la sustancia del Cuerpo y la Sangre de Cristo, llamada transustanciación, se realiza por las palabras de la consagración.
- Incluso cuando termina la Eucaristía, el Cuerpo y Sangre del Señor continúan siendo tales.
- La Eucaristía puede ser objeto de adoración, al estar presente en los dones el mismo Jesucristo.

Las controversias eucarísticas acarrear un nuevo sentir hacia la vivencia y comprensión del sacramento del altar. Así el acento en la presencia real de Cristo bajo las especies del pan y del vino, va a configurar todas las devociones eucarísticas hasta nuestros días. Ratifica visualmente, con gestos y señales, con formas y símbolos, con modos y maneras, la presencia real del Cuerpo y Sangre de Cristo en el pan y en el vino que se ofrecen sobre el altar.

⁴⁰⁵ Cf. Berriochoa Sánchez Moreno, V., *Planimetría de la Catedral de Salamanca*, Ieronimus (Salamanca 2002), p. 3; Casaseca Casaseca, A., *Las catedrales de Salamanca*, Edilesa (León 2006), pp. 79ss.; Chueca, F., *La Catedral Nueva de Salamanca*, Universidad de Salamanca (Salamanca 1951); Martínez Frías, J.M^a, -Pérez Hernández, M., -Lahoz, L., *El Renacimiento en Salamanca*, La Gaceta (Salamanca 2007), pp. 24-30;



Planta original de la Catedral de Segovia,
semejante a la que en origen fue la de Salamanca.



Planta de la Catedral de Valladolid.

vaba un templo de tres naves, capillas hornacinas, crucero desarrollado en altura y cabecera poligonal, con girola a la que se abrían capillas absidiales.

El trazado de la primitiva planta de la catedral de Salamanca debía de parecerse mucho al de la catedral de Segovia. Como ésta, se inscribe en un rectángulo con la proporción dupla, pues tiene 200 x 400 pies, dimensiones que deben ser consideradas como clásicas, que derivan de las catedrales francesas, y en concreto de la de Chartres. Esa proporción precisamente fue la que se utilizó en la catedral de Toledo, después en la de Sevilla, y es la que asimismo Rodrigo Gil de Hontañón recoge en su “Compendio de Architectura y simetría de los templos” –recopilado luego por Simón García, entre 1681 y 1683- y que a su vez aplicó en la seo segoviana.⁴⁰⁶

Conforme a los planteamientos expuestos, las soluciones formales adoptadas configuran el espacio catedralicio a imagen de una tradición profundamente arraigada y de amplia experimentación, sin incorporar innovación alguna. Estas comenzaron a introducirse con Juan Gil de Hontañón, que cambió las proporciones en altura.⁴⁰⁷ Las obras prosiguieron su curso hasta llegar a los pilares torales del crucero, procediéndose a cerrar los espacios con un muro para poder abrir al culto el edificio. Se daba por concluida una primera fase llena de pleitos y problemas que se dilató a lo largo de cuarenta y siete años.⁴⁰⁸ El traslado del Santísimo se produjo en el reinado de Felipe II, el 25 de marzo de 1560.

Debemos conducir la atención al dato anterior, señalando que prácticamente la mitad del edificio está concluido tres años antes de que se

Navascués Palacio, P- Sarthou Carreres, *Catedrales de España*, Espasa Calpe (Madrid 1997), pp. 168s.

⁴⁰⁶ Cf. Martínez Frías, J.M^a, -Pérez Hernández, M., -Lahoz, L., *El Renacimiento... o.c.*, p. 24.

⁴⁰⁷ Cf. Martínez Frías, J.M^a, -Pérez Hernández, M., -Lahoz, L., *El Renacimiento... o.c.*, p. 26.

⁴⁰⁸ Id.; Cf. Además de la bibliografía señalada en la nota 41: Casaseca Casaseca, A., *Rodrigo Gil de Hontañón (Rascafría, 1500 – Segovia, 1577)*, Junta de Castilla y León (Valladolid 1988); Castro Santamaría, A., *Juan de Álava, Arquitecto del Renacimiento*, Caja Duero (Salamanca 2002).

diera por finalizado el concilio de Trento. Los espacios se pensaron conforme a la tradición hispana, de rancio abolengo, que imitaba a la sede de Santiago y la primada de Toledo, independientemente del modo en el que se originara.

Las obras prosiguen en una segunda fase, que se extiende hasta 1733.⁴⁰⁹ Aquí se modificará el proyecto inicial bajo la influencia de la catedral planeada para Valladolid, hacia 1580.

Herrera plantea un espacio sacro novedoso. Construye dos ámbitos simétricos con un punto de contacto entrambos que los une. La nave queda despejada para permitir a los fieles un contacto directo y una visualización sin estorbos del altar mayor. Así, la participación conforme al criterio tridentino se desarrollaba sin problema.⁴¹⁰ Recuérdese que el prototipo de iglesia jesuita fue uno de los preferidos en estos momentos, y de los más difundidos por las características que permitían desarrollar la predicación, la celebración de los sacramentos y la adoración eucarística sin impedimento visual alguno. Herrera desarrolla el coro al otro lado del altar, reservándole su lugar en la cabecera, a la que sigue dotando de deambulatorio, si bien conforme a una planta rectangular y no ochavada. Las dos naves iguales en forma se enfrentan entre sí, manteniendo en su centro el altar exento, reflejando de este modo las notas sacrificiales de la misa, desechando la enraizada costumbre hispana de adosarlo a un retablo.

El revolucionario pensamiento de Herrera para la catedral vallisoletana queda enteramente esclarecido si examinamos su proyecto para la iglesia parroquial de Santa

⁴⁰⁹ Mas, a pesar de los muchos años invertidos en la construcción de la catedral, nunca perdemos la impresión al contemplarla de hallarnos ante una obra gótica, pues desde que Ribero Rada asumiera la dirección de los trabajos en el templo, se aplicó a la hora de intervenir en el mismo la “concinnitas” o “principio de la conformidad”, concepto transmitido por Vitrubio, y recogido luego en las elaboraciones teóricas de los tratadistas del Cuatrocientos y del Quinientos. Ello suponía el respeto al estilo de las trazas originarias, lo que justifica que se siguieran empleando bóvedas de crucería incluso en los siglos XVII y XVIII, hecho que a su vez explica el extraordinario virtuosismo que esta práctica alcanzó en nuestro país. Martínez Frías, J.M^a, -Pérez Hernández, M., -Lahoz, L., *El Renacimiento... o.c.*, p. 28.

⁴¹⁰ Cf. Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, Alfonso, “Liturgia y configuración del espacio en la arquitectura española y portuguesa a raíz del Concilio de Trento” en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, Vol. III (1991), pp. 43-52.

*María de la Alhambra, encargado por Felipe II y firmado en 1580 en fecha paralela a los dibujos para la catedral castellana.*⁴¹¹

El retablo tradicional en esta composición carece de sentido, puesto que supone el punto de máxima tensión en una disposición en la que el eje axial conduce la atención, señalando con su presencia la existencia del altar. Otra cosa diversa sería la acentuación del ara, tarea realizada también por la arquitectura –la magnífica cúpula proyectada sería su cerramiento-, a través de un ciborio o baldaquino que pudiera hacer uso de fórmulas deudoras de funciones confiadas al retablo. Felipe II que actuó como mecenas, desempeñando su labor como rey católico, y teniendo un interés personal en ello – el monarca nació en Valladolid, la convirtió en sede de la corte por algunos años, y consiguió alcanzar la gracia de elevarla a sede episcopal- con seguridad se afanaría en que los dictados de Trento cuajaran visiblemente en el nuevo edificio edilicio.⁴¹² La catedral de Valladolid representa, por lo tanto, un hito en la historia de la arquitectura española. La secuencia *Coro-Altar-Fieles* resulta bien distinta de la solución *Altar-Fieles-Coro*, propia de las catedrales románicas o de la *Altar-Coro-Fieles* correspondiente a las catedrales góticas centroeuropeas.

En Salamanca, Juan de Ribero Rada adaptó la solución de cabecera rectangular al proyecto existente,⁴¹³ no tanto por innovaciones estéticas cuanto por planteamientos espaciales.⁴¹⁴ Probablemente el influjo de Va-

⁴¹¹ Rodríguez G. de Ceballos, A., *Liturgia y configuración del espacio en la arquitectura española y portuguesa a raíz del Concilio de Trento en Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. III, Universidad Autónoma de Madrid (Madrid 1991), p. 47.

⁴¹² Cf. Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, Alfonso, “Liturgia y configuración...” o.c., p. 46.

⁴¹³ En la transcripción que realiza el profesor Chueca de un informe de los maestros el 3 de septiembre de 1512 se lee: *Item, determinaron que la cabecera del trascoro sea ochavado. (Se lee del maestro Juan del Ribero Rada, al margen de este párrafo, lo siguiente: Hase çimentado en quadrado)*. Chueca, F., *La catedral nueva de Salamanca*, Universidad de Salamanca (Salamanca 1951), p. 25. Cf. Id., pp. 185-186.

⁴¹⁴ Seguramente las razones a las que alude el profesor Chueca estuviesen también presentes, pero no explican por sí solas el cambio, haciéndose necesaria la hipótesis de los planteamientos espaciales llevaba a cabo por el profesor Navascués, que ofrece un sustrato mucho más consistente y rico.

No se sabe a ciencia cierta cuándo se optó por cerrar en línea recta la cabecera de la iglesia con sus tres capillas rectangulares y fundamentos para torres de ángulo, inspiradas posiblemente en el proyecto de Juan de Herrera para la catedral de Valladolid. Sin duda tal decisión se debió a varias razones, no siendo la menos importante la economía que suponía para la obra tamaña simplificación de estructura. Otra causa fue,

lladolid fue más allá de lo puramente formal, traduciendo en tangible la experiencia celebrativa de la católica. Ello alentó al cabildo de la sede que se ufana en poseer la universidad hispana por excelencia, bastión inexpugnable del catolicismo, baluarte de la más recta doctrina, a plasmar en el edificio señero de la ciudad la impronta del esquema planteado en la catedral vallisoletana, en señal de rigurosa ortodoxia. Ahora bien, se trata de un Herrera en planta, cuyo alzado y desarrollo es traducido a elementos formales superados, conforme a tratamientos tardogóticos, en virtud de la unidad de estilo demandada por el propio cabildo. De este modo, en la seo salmantina nos encontramos con una cabecera profunda, desarrollada en dos tramos, con su correspondiente girola y una potenciadísima cúpula en el espacio central del crucero. Inmediatamente el esquema Coro-Altar-Fieles aparece sobre el proyecto.

Sin duda Ribero adoptó la traza de Herrera con todas sus consecuencias, es decir con el coro situado en el tramo de la capilla mayor, el altar exento delante de él y próximo al crucero, y el deambulatorio abrazando por detrás la capilla mayor, concebido como ámbito procesional; con ello se acomodaba a las exigencias del renovado culto litúrgico.⁴¹⁵

Sin embargo, el peso de la tradición, factiblemente por la influencia de la significación de la sede primada en el horizonte de la Iglesia hispana,⁴¹⁶ condujo a introducir los elementos en la posición tradicional pese al planteamiento espacial de la planta. Ello plantea una paradoja que ha llevado a conjugar las disposiciones espaciales en el buque de la catedral. Si el amplio desarrollo de la cabecera se llevó a cabo con intención de co-

*como acabamos de decir, el influjo de la escuela herreriana, entonces en toda su pujanza, y de la que Ribero Rada, al menos en sus últimos años, era un seguidor ferviente. Estos dos motivos no dejan de tener conexión, porque en la parquedad ornamental herreriana no entró en poco el deseo de economizar, llegado un tiempo en que se sentían estrecheces antes no conocidas. El rey Felipe II dio la pauta en el monasterio de San Lorenzo, procurando compensar su magnitud y grandeza con la mayor austeridad en el ornato, para reducir en lo posible críticas malévolas. Chueca, F., *La catedral nueva de Salamanca*, Universidad de Salamanca (Salamanca 1951), p. 184.*

⁴¹⁵ Rodríguez G. de Ceballos, A., *Liturgia... o.c.*, p. 48.

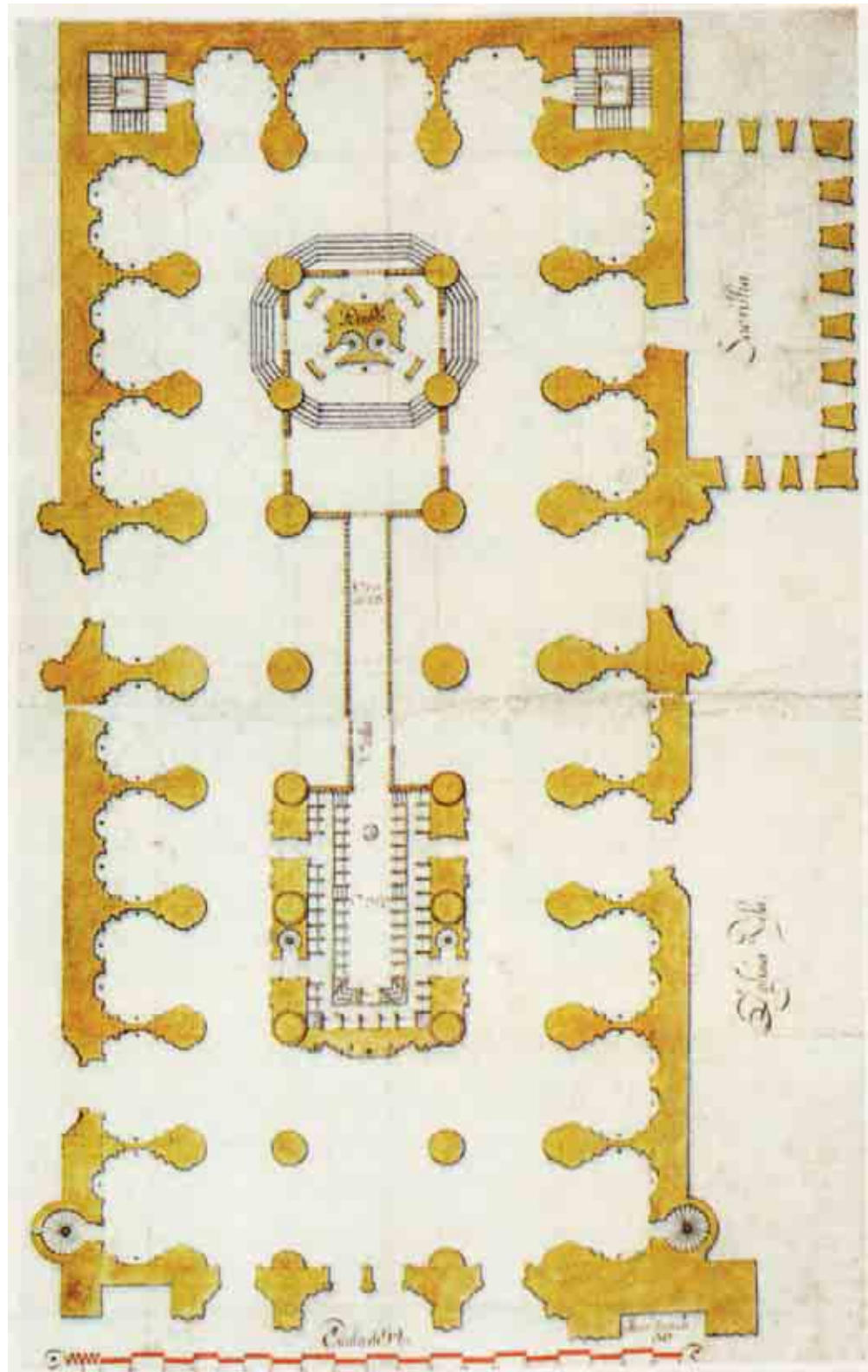
⁴¹⁶ Véase la nota de referente a la Bula *Apostolici Ministerii* del año 1644 reproducida en el capítulo relativo al coro.

locar el coro en él, conforme al proyecto de la catedral vallisoletana, en el que esta parte no es contemplada como un bien mueble sino como un elemento arquitectónico fundamental de la obra, ¿qué razones son las que conducen a olvidar el planteamiento de fondo? ¿porqué se coloca el coro en el espacio central que hoy ocupa? Probablemente el peso del ejemplo de la primada, expresando una vinculación que imbrica a la salmantina con aquella,⁴¹⁷ junto a los deseos del cabildo de conformarse un espacio privilegiado, unitario y cómodo, según el modo vigente en la catedral vieja, en la nueva y espléndida fábrica, en el que desarrollar la liturgia de las horas, así como la posibilidad de desarrollar un gran tabernáculo en altura, abierto en todos sus lados en estructura centralizada, facilitado por la amplia dimensión de la cabecera, su considerable capacidad, y la inigualable visibilidad que ofrecía el testero, se encontraran entre las causas que alentaron la decisión.

Cuando el cabildo decidió emprender las obras de construcción del coro y tabernáculo, optó por la disposición tradicional de *Altar-Pueblo-Coro*, con el eje de la *via sacra* que unificaba ambos espacios. El lenguaje arquitectónico hablaba de manera diferente. Para poder solucionar este problema se acudió a la labor de la decoración de la bóveda que se eleva sobre la actual capilla mayor y que señala el lugar en el que se levanta el monumental tabernáculo, revelando el epicentro. El recurso decorativo en la exuberante bóveda a base de la multiplicación de diversos adornos en una maraña que recubren claves, nervios y terceletes, apoyándose en una policromía de dorados y colores intensos, intenta subsanar el cambio en la aparente incongruencia de la colocación espacial. Lo mismo cabe decir respecto de la decoración de sus paredes. Los tramos inmediatos (convertidos en verdadera girola tras la construcción de la capilla mayor por Sagarbinaga) arropan el presbiterio con su menor elevación, a la par que entablan un diálogo jerárquico con dicha capilla por medio de la proporción, y la engrandece al dotarla de un espacio desahogado, coadyuvando a su ampliación visual apoyada por la disposición del claristorio.

La carencia de barreras físicas que alcanzaran la altura de los arcos que delimitan la capilla mayor, contribuía a la diferenciación litúrgica del

⁴¹⁷ Recordemos que dicha vinculación es de nuevo subrayada en el programa iconográfico que se desarrolla en la sillería.



Trazas de la Catedral Nueva conservadas en el Archivo del Pilar de Zaragoza.

espacio, y a su disfrute como unidad total. Se ha documentado la colocación de aparatos de madera dorada, a modo de reja, cumpliendo la función de cancela en torno al tabernáculo. Dicha solución no rompía la armonía espacial, puesto que permitía el disfrute del espacio del deambulatorio como esfera desde la cual poder seguir, sin interrupción visual, el culto. De igual forma, se adecuaba bajo dichas naves un espacio procesional de gran envergadura, que fue utilizado no solo para las ceremonias litúrgicas del cabildo, sino también para marco de los actos de piedad que se desarrollaban en tiempos fuertes, como la semana santa.⁴¹⁸

El proyecto que llevó adelante Alberto de Churriguera resultó ser una mezcla de tradiciones y sensibilidades, al no desarrollar una capilla mayor al uso acostumbrado, sino un espacio centralizado en cuyo epicentro se elevaba un tabernáculo en el que colocar el altar mayor, desplegar un programa iconográfico particular y procurar un trono insigne para la exposición del Sacramento, mientras instala el coro en el lugar tradicional.

Actualmente contamos, como se adelantó más arriba, con la ayuda del dibujo de una planta realizada por Andrés García de Quiñones en el Archivo de la Basílica de N^a S^a del Pilar de Zaragoza, reinterpretada por Nieves Rupérez y Javier Ibáñez en el 2010.⁴¹⁹ La traza reproduce la planimetría de una iglesia de tres naves con capillas adosadas entre los contrafuertes, crucero que no trasdosa al exterior y testero recto.

En el interior destaca un coro cerrado mediante lienzos murales tendidos entre los pilares que ocupa dos tra-

⁴¹⁸ *Sit(i)o de la Prozesion de Sem(ana) Santa por la S(an)ta Yglesia*

Dicho S(eño)r R(acione)ro Puente manifesto al Cav(il)do como siendo de su aceptacion, estava dispuesto que las Prozesiones de Semana Santa entrasen por la puerta de la torre, y subiesen toda la Nave de la s(an)ta Yglesia y diesen buelta al Tavernaculo, pues de esta forma serian mas lucidas, y vistosas, y se escusaria el estorvo, y embarazo de tantas bueltas, y el trabajo de subir las Escaleras de la Yglesia antigua, y el Cavdo lo tuvo por bien dispuesto, y lo aprovo por tal. Cabildo ordinario de 16 de abril de 1734. ACSA AC 50, f. 475v.

⁴¹⁹ Rupérez Almajano, M^a Nieves – Ibáñez Fernández, Javier, “Las trazas de la Catedral Nueva de Salamanca de Andrés García de Quiñones conservadas en el Archivo Capitular del Pilar de Zaragoza y las intervenciones de los Churriguera” en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, n^o 105, 2010, pp. 355-394. Se nota que nuestro trabajo defendido en el 2008 (Casas Hernández, Mariano, *Un proyecto de los Churriguera: el tabernáculo y coro de la Catedral Nueva de Salamanca*, Tesis de Grado de Salamanca inédita, Salamanca 2008) ha servido como fuente y referente dialógico en el precitado artículo.

mos –el tercero y el cuarto desde los pies- de la nave central. De su desembocadura arranca una reja –valla- que atraviesa el crucero y desemboca, rodeándolo, en el presbiterio, que aparece elevado sobre unas gradas. Allí se puede descubrir una curiosa estructura de planta centralizada con cuatro frentes –y cuatro altares diferentes- identificada como el retablo, que debía de alcanzar un desarrollo vertical considerable dado que aloja dos husillos helicoidales en su interior.⁴²⁰

El diseño nos permite percibir cómo la concatenación de los que hemos denominado *lugares fuertes* culminaba con la capilla del Cristo de las Batallas, que servía de telón de fondo principal al tabernáculo visto desde el altar mayor, permitiendo que la fuerza de la “presencia que se siente” se haga patente aún en aquellos ángulos en los que se da la ausencia de su visualización directa. La imagen de tan querido crucificado contiene una enorme significación para la Iglesia particular de Salamanca, dado que supone y representa la recuperación de la sede para la cristiandad.

Semejante mixtura de planteamientos (cabecera centralizada por el tabernáculo, conectada visualmente con él y consecución de los espacios litúrgicos al modo hispano) se verá de nuevo alterada con el desmantelamiento del altar pocos años después de su ejecución,⁴²¹ la construcción de los muros perimetrales de la capilla mayor y el intento de remover el coro de los tramos centrales de la nave mayor, para disponerlo en la cabecera, junto con un frío tabernáculo de modestas dimensiones ocupando el tramo inmediato a la cúpula. Dicho proyecto quedó en mera tentativa por dificultades económicas. La alteración provocada por la construcción de los muros de la capilla mayor, convirtió a esta en un lugar desconectado del resto del templo, en una pequeña iglesia con el altar episcopal que se conectaba únicamente con los lugares comprendidos hasta los tramos corales. El espacio celebrativo del entorno quedó reducido a espacio deam-

⁴²⁰ Rupérez Almajano, M^a Nieves – Ibáñez Fernández, Javier, “Las trazas de la Catedral Nueva de Salamanca...” o.c., p. 356.

⁴²¹ Recuérdese que primero se hace una reducción del tabernáculo de los Churriguera y posteriormente se elimina todo, realizándose un proyecto nuevo en 1790, tratado en un capítulo independiente en el presente trabajo, al que remitimos.



Muros de la capilla mayor desde el deambulatorio.



Muros de la capilla del
Cristo de las Batallas.



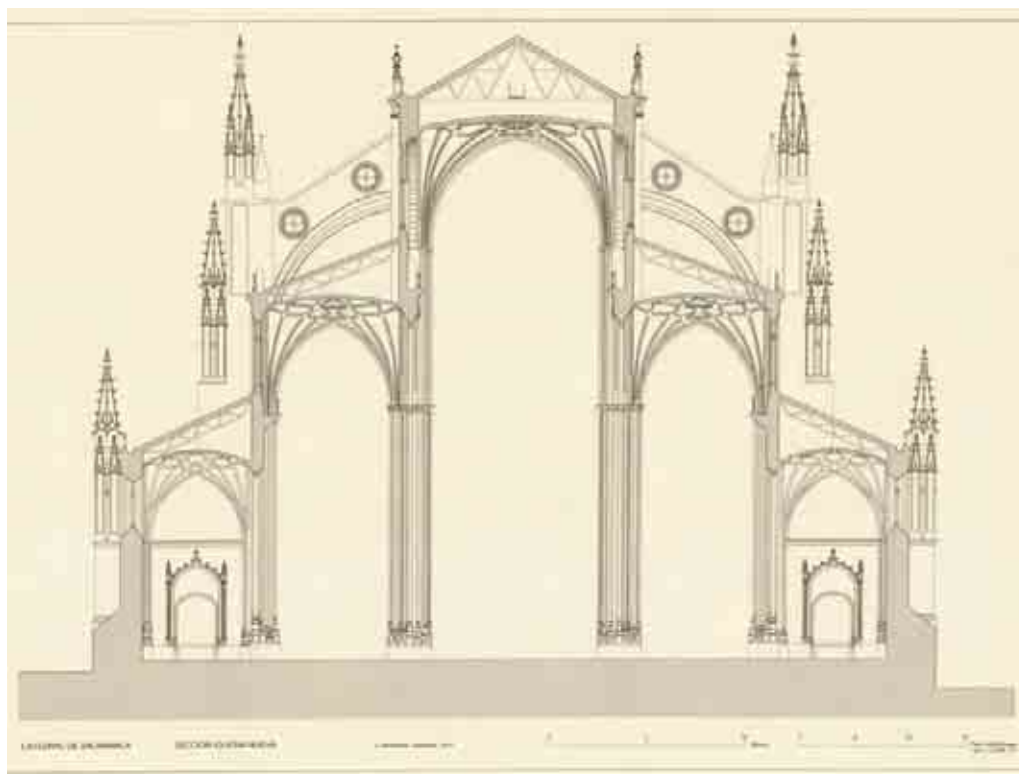
Deambulatorio.

bulatorio; el espacio celebrativo disminuido a un único eje que ocupa únicamente una parte del área central del edificio.

Precisamente semejante actuación, en una publicación reciente, hace escribir a la pluma de Navascués las siguientes palabras:

Muy lejos de la línea goticista y sutil de la sacristía y, quizá, influido por Ventura Rodríguez, Sagarvinaga hizo una extraña operación inspirada por alguien, pues no creemos que pueda entenderse como de iniciativa propia, cual fue cerrar sin piedad y con una dureza verdaderamente excepcional el último tramo de la capilla mayor con lo cual deshizo en un momento el proyecto que desde Juan Gil hasta Ribero Rada había sido la Catedral de Salamanca. A partir de entonces la Catedral fue otra cosa como imagen interior, como transparencia lumínica y sonora, perdió racionalidad y comunicación, se evaporó la jerarquía espacial sumiéndose en una situación de la que nunca se ha repuesto y que todos observamos al contemplar el desangelado aspecto que tiene el presbiterio y los sombríos pasos a sus costados y espalda. Aunque este no es el lugar para hacer propuestas, permítase-nos decir que cuánto ganaría el primer templo salmantino si se eliminaran estas inútiles y pétreas barreras que tanto daño hacen a la belleza del lugar. ¡Cuánto ganarían la liturgia y el arte, a la vez!.⁴²²

⁴²² Navascués Palacio, Pedro, “La Construcción de un Gran Templo” en Payo Hernánz, René Jesús – Berriochoa Sánchez-Moreno, Valentín, *La Catedral de Salamanca. Nueve siglos de historia y arte*, Promecal (Salamanca 2012), p. 342.



Alzado de la Catedral Nueva en el que se puede comprobar la configuración *ad triangulum*.

Disposición del tabernáculo

Conforme a la configuración rectangular de la catedral, el epicentro de la cabecera repite en planta la misma forma geométrica. Además, presenta el escalonamiento de alturas que desde los pies ha desarrollado el templo, acorde con la disposición *ad triangulum*.⁴²³ Goza, además, de las dimensiones propias de la nave mayor; los tramos que lo rodean, de la elevación de las naves laterales; y las capillas, del tamaño de sus pares en el resto del cuerpo. La línea visual de la nave central prolonga en profundidad el eje axial, sirviendo de telón de fondo la capilla del Cristo de las Batallas, estableciéndose con este recurso una jerarquización de espacios, pero sin desconectarlos entre sí, ni convertirlos en unidades autónomas sin relación con el resto, sino conformando con la suma un todo unitario en el que se va a focalizar la atención en un punto concreto, mediante un vehículo adecuado: el tabernáculo.

⁴²³ Cf. Chueca, F., *La catedral nueva de Salamanca*, Universidad de Salamanca (Salamanca 1951), pp. 84ss.



Bóvedas de la nave mayor, del crucero y cúpula de la catedral. La bóveda de mayor ornamentación se corresponde con la actual capilla mayor. En el proyecto de los Churriguera actuaba como “dosel” del tabernáculo.

El espacio de mayor relevancia lo conforman los dos tramos que se extienden desde la cúpula central del crucero, coronados por bóvedas de crucería con terceletes y combados iguales en dibujo -como los cinco tramos que prolongan el cuerpo central hacia el occidente- pero diversas en ejecución, señalando el tratamiento pictórico y escultórico de la segunda, la especial sacralidad del recinto que cierra. La mayor elevación del espacio central permite la existencia de un claristorio en el tramo que discurre hasta la clave del arco que la conecta a los tramos inmediatos.

Las bóvedas de dicho deambulatorio se desarrollan en alternancia de diseños, según corresponde al ritmo binario desarrollado desde los pies. Sin embargo, el peculiar diseño de la bóveda del tramo, situado delante de la capilla del Cristo de las Batallas, otorga una singularidad al lugar, desarrollando en el intermedio un espacio privilegiado que va a ser usado como lugar distinguido de enterramiento. No es extraño que sea considerado de tal modo, puesto que la advocación del crucificado, muy respetada y honrada en la ciudad como ninguna otra, vincula la realidad eclesial del momento a la liberación del yugo mahometano y establece su

patrocinio sobre la Corona y la Ciudad, acudiendo ambas a rogativas públicas ante cualquier peligro o necesidad. En el lado opuesto se eleva el tabernáculo, donde se encuentra el altar mayor y la reserva eucarística, por consiguiente el lugar más santo de todo el recinto.

La diferencia de altura con respecto a las capillas hornacina permite la existencia de otro cuerpo de luces, que iluminan el recinto con abundancia. Por último, en las capillas se abren también ventanales que completan el sistema lumínico del edificio, dibujando un completo claristorio distribuido en tres estratos, que reparte claridades e ilumina el interior del buque eclesiástico.⁴²⁴

La solución señalada de cabecera rectangular, frente al planteamiento poligonal, dota al espacio central de una diafaneidad sin precedentes, mayor desahogo y amplitud, magnificando la posibilidad de un desarrollo lumínico de gran impacto. Si a ello añadimos los cerramientos por medio de rejas en las capillas laterales, y la utilización del mismo recurso en el perímetro del altar mayor, obtendremos como resultado una diferenciación de lugares particulares, con usos adecuados a la liturgia, sin otro obstáculo que la configuración pelícea de la arquitectura templaria. El entramado que constituye la verja hace que esta sea una estructura a través de la cual se pueda contemplar el otro lado. No es una composición opaca. Su función no consiste en ocultar, sino en separar y a la par mostrar, diferenciar y a la vez proyectar lo diferente. La reja ofrece compartimentación sin romper la unidad del conjunto. Su razón de ser radica en marcar la diferencia sin ocultar lo que custodia, ofreciendo a través de sí el espectáculo completo de su contenido. Matiza el espacio interior, y lo configura, dado su propio carácter transparente, posibilitando que se juegue con las perspectivas, que unidas a los focos de luz, dirigen los centros de atención. A través de ellas, la arquitectura se enriquece y juega con apariencias múltiples.

La significatividad de los espacios es resaltada por la altura de las bóvedas y acentuada mediante el empleo del recurso decorativo, llevándose la palma la explosión de color y riqueza ornamental que cubre la ca-

⁴²⁴ Dibujo tomado de Berriochoa Sánchez-Moreno, V., *Planimetría de la Catedral de Salamanca*, Ieronimus Catedral de Salamanca (Salamanca 2002). Se puede apreciar el claristorio puesto en relieve mediante flechas en los vanos laterales y elipses en los frontales.



Bóveda de la Capilla Mayor.

becera. En este sentido, la singularidad del tratamiento escultórico y pictórico de la bóveda que se extiende sobre el espacio del tabernáculo, plena de cabezas de ángeles y dorados remates sobre un fondo azul ultramar intenso, en el que estallan claves a modo de estrellas auríferas, orladas de sefarines, dibuja un cielo trascendente sirviéndose de la inmanencia pétreo.

Téngase en cuenta ante todo lo relatado, que la catedral carece de capilla mayor como tal, entendida como un espacio cerrado con muros perimetrales y desconectado del exterior, punto focal extremo del eje marcado por el coro y la vía sacra. El nacimiento de la capilla mayor, con el deambulatorio que la cerca en tres de sus lados se llevará a cabo con la intervención de Sagarbinaga. Hasta entonces el espacio centralizado configurado por el tabernáculo constituiría un planteamiento especialmente diferenciante de la catedral salmantina, al convertir a la cabecera por completo en espacio no de tránsito, sino de culto. Los espacios adyacentes se relacionaban entre sí y no se sustraían, al conformar un todo en el que cada parte remitía al resto y donde el sentido de todas se encontraba en su mismo centro.

Precisiones terminológicas y diferencias entre tabernáculo y baldaquino

Se hace precisa una palabra que diferencie entre las nociones de baldaquino y de tabernáculo, dos conceptos que se utilizan de modo habitual en la historiografía al uso como sinónimos pese a no serlo exactamente. El tabernáculo en sentido estricto es el sagrario, lugar en el *que está guardado y colocado el Cuerpo de nuestro Señor Jesuchristo en los altares, que regularmente están hechos en forma de capilla.*⁴²⁵ Mientras que el baldaquino es o bien el dosel o el pabellón que cubre el altar.⁴²⁶ Íntimamente ligado al baldaquino se halla el ciborio, que designa la estructura abierta por los cuatro costados que descansa sobre soportes unidos por arcos o entablamentos, los cuales sostienen a su vez una cubierta.⁴²⁷ Creemos que la razón de utilizar una u otra de manera indiferenciada se

⁴²⁵ Segundo significa de la voz *tabernáculo* en *Diccionario de la Lengua Castellana compuesto por la Real Academia Española*, Joaquin Ibarra (Madrid 1791), p. 784. El diccionario de Magri es también determinante en este sentido: *Tabernaculum, in quo Eucharistiae Sacramentum conservatur*. Magri, Domenico, *Hierolexico, sive sacrum dictionarium*, ex *Tupographia Balleoniana* (Venecia 1735), p. 584. *El primero en codificar la costumbre de colocar el tabernáculo en medio del altar mayor fue el primer obispo de Verona, Gian Matteo Giberti (1524-1543). Así lo realizó él mismo en la propia catedral. En 1614 el papa Pablo V, en la edición del Rituale Romanum, lo hizo obligatorio para toda Roma y recomendó su uso también en otras diócesis, mientras que el sínodo provincial de Constanza (1609) dejaba libertad para la conservación de la eucaristía. Así se continuó hasta 1863, cuando la Sagrada Congregación de los Ritos impuso la adopción del tabernáculo sobre el altar, prohibiendo toda otra forma de colocación.* Fumagalli, Marta, “Tabernáculo” en VV.AA., *Iconografía y Arte Cristiano*, San Pablo (Madrid 2012), p. 1448.

⁴²⁶ Véase la voz *baldaquino* en el Diccionario de la RALE. Exactamente el significado de *baldachinum* se refiere a lo siguiente: *Conopeum, seu umbrella, quae ad tegendum tabernaculum, et Altare, et eiusdem Sacramentum per viam una cum Sacerdote illud ferente, inservit. Item ad thronum Episcopi, et Principis absoluti dominii, ac in aulis magnatum, et in eorum pro audientia camera ponitur. Item feretra clarorum virorum Baldachino condecorabantur.* Magri, Domenico, *Hierolexico, sive sacrum dictionarium*, o.c., p. 64. *La tela preciosa aplicada a los soportes fue progresivamente acompañada y finalmente sustituida por la piedra o el mármol en obras concebidas como verdaderas estructuras arquitectónicas –coronadas por lo tanto por cúpulas, cruceros, cubiertas a dos aguas– que de la tipología original mantenían solamente el valor simbólico.* Villa, Roberta, “Baldaquino” en VV.AA., *Iconografía y Arte Cristiano*, o.c., p.193.

⁴²⁷ *Otra función fundamental del ciborio es la de destacar el altar, identificado con el trono de Cristo, y convertido, de móvil y transportable, en fijo... Se le añadió tempranamente una componente simbólica, que identifica en el ciborio la imagen de la bóveda del cielo que está por encima de la tierra, en medio de la cual se ofrece el sacrificio de la redención.* Fumagalli, Marta, “Ciborio” en VV.AA., *Iconografía y Arte Cristiano*, o.c., p. 364.

debe a la fusión de los muebles en una única estructura compleja que en muchas ocasiones reunía y vinculaba los altares con los lugares de la reserva eucarística, con el lugar de exposición solemne y demás elementos, todo ello cubierto o cobijado bajo una estructura de tipo dosel o ciborio. Dicha mezcla explica perfectamente su uso indistinto.

Singularidad de la configuración planimétrica final salmantina en el horizonte de las catedrales hispanas

Desde un principio, simplemente, el tamaño alcanzado por el tabernáculo salmantino lo individualiza de cualquier otro ejemplo que encontremos en las catedrales peninsulares. La máquina ha sido comparada tanto con las construcciones efímeras elevadas en los funerales de los reyes y grandes personajes, así como también con tabernáculos más modestos en dimensiones, como el de San Segundo de la Catedral de Ávila⁴²⁸ o el de la capilla del sagrario de la Cartuja de Granada.⁴²⁹ Del mismo modo también se le ha relacionado con el tipo de construcción turriforme de las custodias eucarísticas. Pero hemos de dejar muy claro desde un primer momento que aunque se pudieran dar casos que compartan una función análoga, en la Península no encontramos ejemplos coetáneos de planteamientos espaciales semejantes, y menos aún con las magnitudes del de Churriguera.

Durante la segunda mitad del siglo XVI comenzamos a encontrar discretos tabernáculos en algunas de las seos andaluzas, mas a pesar de tener en ciertos casos, como Granada, una estructura de pequeña torre o derivados del tipo baldaquino, se encuentran muy cercanos a los planteamientos italianos y a la experiencia emanada del sagrario del Escorial.⁴³⁰

⁴²⁸ Cf. Azofra Agustín, Eduardo, “La adecuación a la sensibilidad barroca en las catedrales de Castilla y León” en Lacarra Ducay, M^a del Carmen, *El barroco en las catedrales españolas*, Institución Fernando el Católico (Zaragoza 2010), p.132.

⁴²⁹ Cf. nota 41 en Rupérez Almajano, M^a Nieves – Ibáñez Fernández, Javier, “Las trazas de la Catedral Nueva de Salamanca...” o.c., p. 369. Los autores “recuerdan” la planta del tabernáculo de la Cartuja de Granada, “salvando las distancias”. Creemos que semejante afirmación puede ser realizada de muchos otros, tanto anteriores, como en el caso que citan (hacia 1710) como posteriores. También es de justicia señalar que los fines de unos y otros pueden ser los mismos en cuanto a la reserva eucarística y la exposición del Santísimo, pero que tienen diferencias que los apartan, más allá de los discursos iconográficos en cuanto a las funciones, irradiación e influjo en los espacios adyacentes.

⁴³⁰ Cf. por ejemplo Rivas Carmona, Jesús, “Los tabernáculos del Barroco andaluz” en *Imafronte*, n^o 3-4-5 (1987-1989), pp. 157-186.

Los ejemplares ideados para la capilla de San Isidro en Madrid por Sebastián Herrera Barnuevo en 1657 o el que se instala en las Bernardas de Alcalá de Henares en 1620, integran en sus diferentes niveles escalonados una armoniosa conjunción de las artes, llenando la arquitectura con la iconografía que ayuda a resaltar dos zonas, la propia para la exposición del Sacramento en el primer piso y el lugar diseñado, en el caso del primer ejemplar, para contener la urna de las reliquias del santo patrono de la Villa y Corte en el segundo nivel, culminándose con una exaltación de la fe en el ático.⁴³¹ Precisamente el ejemplar que dibuja Herrera Barnuevo para la capilla de San Isidro, el cual huelga decir que no se llevó a término, es el único proyecto que pudiera resistir comparación en cuanto a su concepción con el que se elevó en la catedral de Salamanca y el que, en nuestra opinión, creemos se encuentra en el acervo cultural de los Churriguera a la hora de crear el de la seo de la ciudad del Tormes.

Todos ellos conforman los precedentes de la experiencia desarrollada en Salamanca, pero se ha de tener en cuenta las diferencias de tamaño y, sobre todo, de desarrollo, imbricación e influjo en los espacios adyacentes a los mismos, reducidos aquellos a los límites fronterizos de la capilla en la que se erigen o acentuados por el deambulatorio de la girola, cosa que en la ciudad del Tormes no se da en el proyecto de los Churriguera, sino que se proyecta hasta las mismas capillas hornacina.

Existen, sin embargo, ejemplos -incluyendo ciertas desemejanzas- con los que pueden compararse perfectamente el tabernáculo salmantino. Nos referimos a los denominados *cipreses* de las catedrales novohispanas, como las de Puebla, Morelia,⁴³² Guadalajara, o el de la Catedral Metropolitana de México. Respecto a este último, hay que destacar que contrariamente a lo sucedido en otros lugares, en la metropolitana se llevó a cabo una actualización del ciprés, retirando el barroco de Jerónimo Balbás para reconstruir otro de dimensiones similares que respondiera a las directrices estéticas e ideológicas del momento,⁴³³ a cargo de Lorenzo de la Hidalga en 1847, por mandato capitular.⁴³⁴

⁴³¹ Cf. VV.AA., *Los siglos del Barroco*, Akal (Madrid 1997), pp. 71-72.

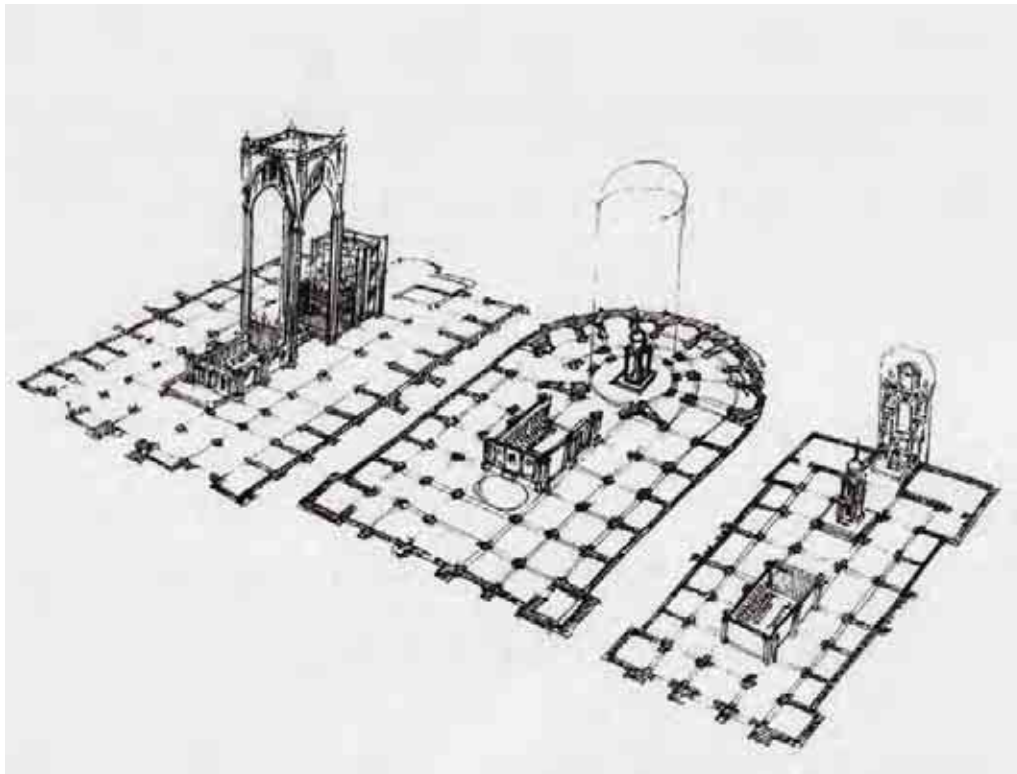
⁴³² Cf. González Galván, Manuel, "Una glosa reconstructiva ideal. El antiguo ciprés barroco de la Catedral de Morelia" en Id., *Trazo, proporción y símbolo en el arte virreinal*, UNAM – Instituto de Investigaciones Estéticas (Morelia 2006), pp. 501-522.

⁴³³ Entre las que se encontraban las aspiraciones del México independiente.

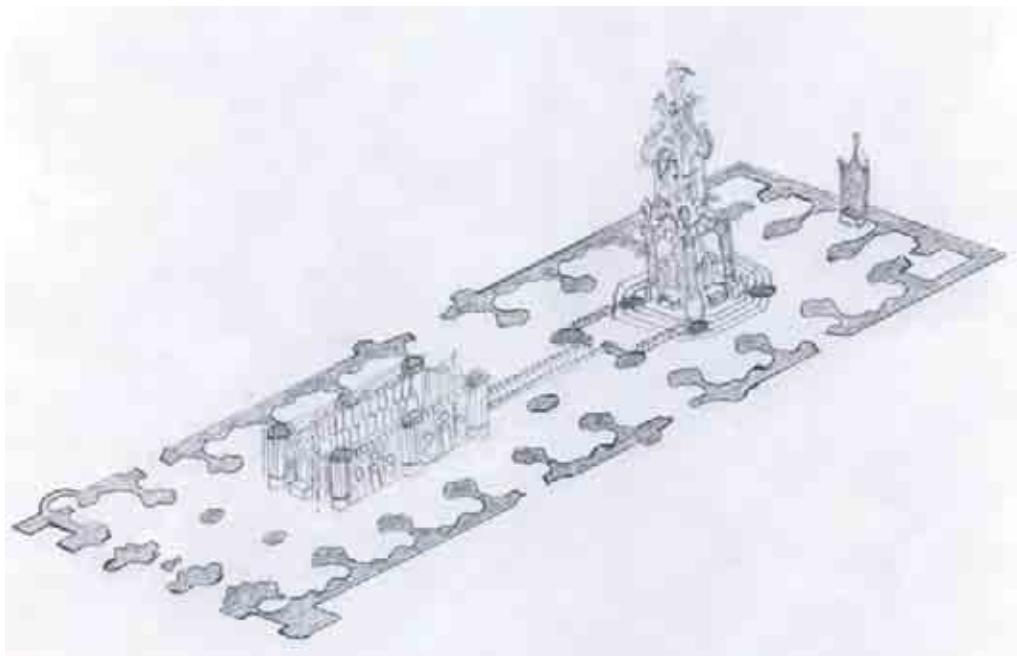
⁴³⁴ Cf. Salazar Simarro, Nuria, "El altar mayor de la Catedral de México: construcción y



Proyecto del baldaquino de san Isidro. Herrera Barnuevo. BNE.



Croquis catedrales de Sevilla, Puebla y Granada.
Tomado de la obra de Joaquín Lorda “Puebla y Madrid: ciprés o baldaquino”.



Croquis Catedral de Salamanca.

Normalmente son varios los altares que se adosan a los flancos de las citadas máquinas, variando desde el único en el frente principal, a incluir uno por cada costado. En cuanto a la concatenación de los cuerpos, en el altar se sitúa la reserva eucarística, en el primer cuerpo, el lugar de la exposición solemne del Santísimo, en el segundo, la imagen titular del templo, y en el remate, una alegoría. Esto también es compartido por el ejemplar salmantino.

En Salamanca no se innova en cuanto al uso de un tipo de mueble que hunde sus raíces en los túmulos funerarios, en las arquitecturas efímeras de los monumentos y en los tabernáculos de las capillas eucarísticas, sino en la hiperbolización de sus dimensiones, en la disposición y espacio que genera en torno a él, resultando una cabecera diáfana, transparente en cuanto a la inexistencia de muros perimetrales y conectada a los espacios adyacentes, teniendo como fondos las capillas hornacinas. En las catedrales novohispanas, como es bien conocido, el *ciprés* es cierto que se eleva en un tramo que actúa como epicentro de sus respectivas cabeceiras, pero ha de recordarse que tienen siempre como fondos las denominadas *capillas de reyes*, a imagen y semejanza de la Catedral de Sevilla. Por eso pueden considerarse, *mutatis mutandis*, como ejemplos comparables con la seo salmantina de 1733.

Resulta muy atractiva la idea planteada por Joaquín Lorda donde aborda el asunto de la influencia de arquitectura novohispana en la Península a través de los ejemplos del *ciprés* de la catedral de Puebla y el proyecto de retablo de la Capilla de San Isidro en Madrid.⁴³⁵ En este sentido habla de la posibilidad de una influencia general en las artes decorativas de Nueva España en la formación de un *gusto exótico* en la vieja piel de toro. El tabernáculo de la Catedral de Puebla se diseñaría bajo las directrices del obispo Juan de Palafox,⁴³⁶ verdadero autor de la máquina y

desmantelamiento del baldaquino de Lorenzo Hidalgo (1810-1872)” en *Boletín de Monumentos Históricos*, n^o 15 (2009), pp. 85-112; Fernández, Justino “El ciprés de la catedral metropolitana” consultado en versión informática el 7-1-2013 en http://codex.colmex.mx:8991/exlibris/aleph/a18_1/apache_media/TUKKE4JVVMARVAPE7IBCAR98BX415M.pdf

⁴³⁵ Cf. Lorda Iñarra, Joaquín, “Puebla y Madrid: ciprés o baldaquino” en Fernández García, Ricardo (Coord.) *Palafox: Iglesia, Cultura y Estado en el siglo XVII*, Universidad de Navarra (Pamplona 2001), pp. 429-440.

⁴³⁶ *Palafox se identificó personalmente con su obra catedralicia de un modo nada frecuente, que recordaría a los fundadores legendarios de edificios religiosos: una clave que no debe olvidarse al hablar de esta construcción y sus retablos. Antes de cualquier*

punto de contacto de aquellas tierras con la Península, quien había expresado por escrito su deseo de construir para su sede un tabernáculo según se habían levantado en las sedes de Granada y Málaga.⁴³⁷ Como ya hemos señalado más arriba, estos ejemplares andaluces eran construcciones más sencillas y sumarias.

En cuanto a la influencia en el espacio de la obra poblana, reproducimos las acertadas palabras de Joaquín Lorda:

Es posible afirmar que el baldaquino de Puebla mantenía una relación distinta con la forma de la catedral que su antecedente de Granada, y desde luego que catedrales españolas como Sevilla: se levantaba sobre un tramo cuadrangular, en medio de la nave longitudinal, en una perspectiva que tendría como fondo el gran retablo de la capilla de los reyes, consiguiendo un efecto enteramente diferente de sus antecedentes; además, por sustituir al retablo principal, el baldaquino poseía proporciones mayores y un énfasis más vertical, que en cierto modo lo acercaba a los monumentos pascuales o custodias procesionales; y, finalmente, mostraba un programa más complejo y de mayor enjundia teológica, con mayor carga ornamental; pues el mismo baldaquino aunaba cuatro altares (uno a cada lado), un expositor con una custodia de asiento para el Santísimo y la imagen titular de la catedral.⁴³⁸

Somos conocedores que la idea del tabernáculo de Puebla fue portata a la Península por el mismo obispo Palafox cuando se dirigió hacia

otra cosa, la catedral representaba para él la diócesis de Puebla, con la que se había unido místicamente al aceptar ser su Pastor. En su Vida Interior confiesa “que habiendo hallado la Iglesia material de su Iglesia muy a los principios de su obra, porque no había llegado a su mitad, le puso Dios en el corazón que le acabase á la Virgen aquel templo”. Lorda Iñarra, Joaquín, o.c., p. 432.

⁴³⁷ *Es seguro que el baldaquino puede atribuirse a Palafox, en más de un sentido. Palafox, que escribió personalmente las instrucciones para la organización de su casa, el coro catedralicio, y muchas instituciones, de seguro pensaría con todo detalle la idea general, además del programa simbólico que le serviría de ornato. A él se debe, sin duda, el recurrir a una solución desacostumbrada, aunque justificada litúrgicamente e incluso cargada con un hondo contenido.* Lorda Iñarra, Joaquín, o.c., p. 430. En cuanto a la bibliografía véase las notas números 11 y 12 de la citada obra.

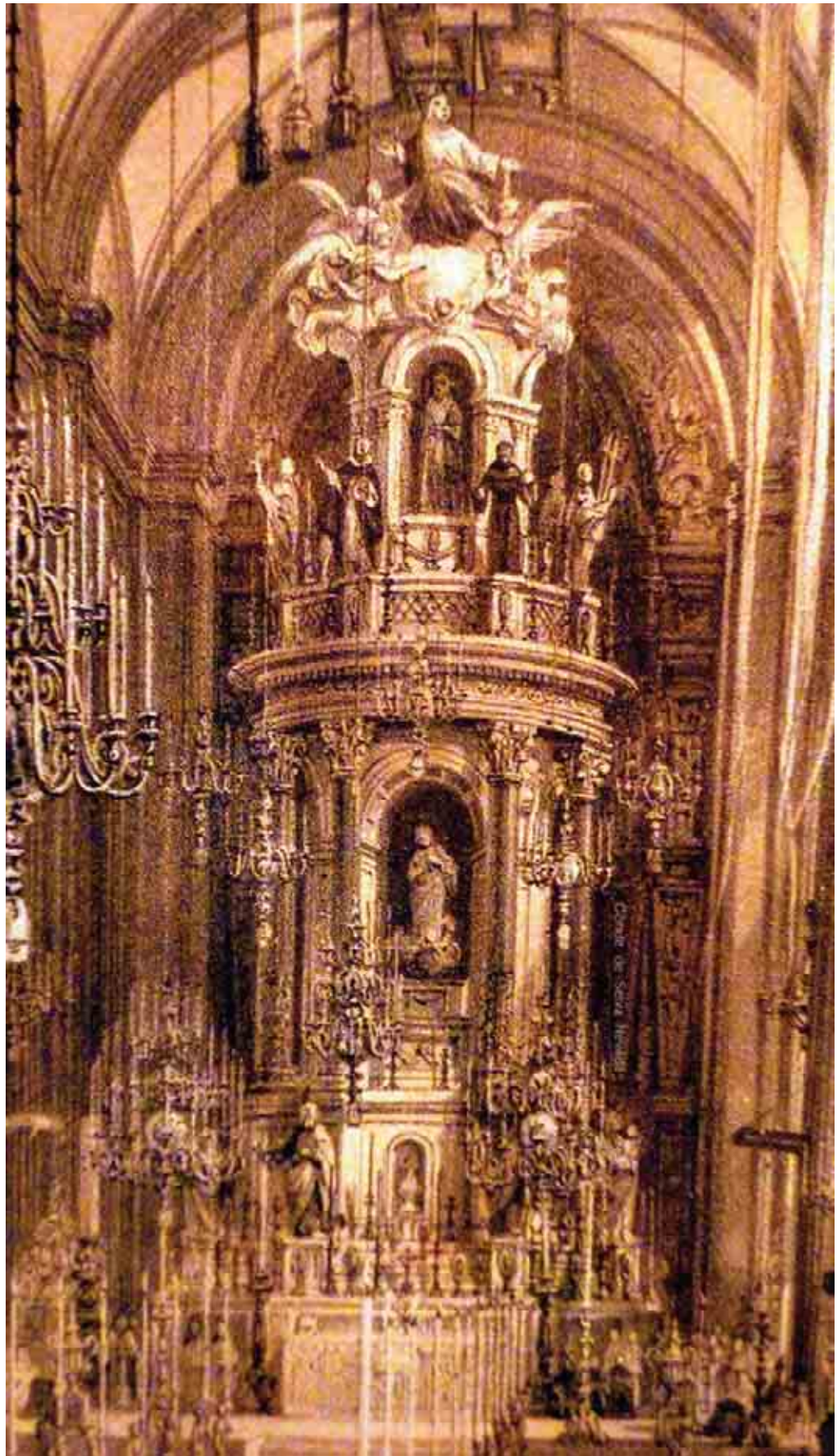
⁴³⁸ Lorda Iñarra, Joaquín, o.c., pp. 431-432.



Ciprés de la Catedral de México. Jerónimo Balbás.

la corte, tras haber dedicado la catedral de su sede. Sus deseos por mostrar a Felipe IV la obra se pueden ver perfectamente plasmados en las epístolas enviadas desde la embarcación que le traía a España, indicando claramente la existencia de unas plantas y dibujos que llevaba consigo y ansiaba mostrar al rey, cosa que consiguió en 1650. Durante su estancia en Madrid, sigue informándonos Joaquín Lorda, era asiduo al Alcázar, lugar que también frecuentaba Sebastián Herrera Barnuevo, destacando, al parecer, por sus trabajos en las obras de decoración llevadas a cabo con el motivo de la entrada de Mariana de Austria en la ciudad durante el año 1649. Lorda en su estudio nos señala además, otro lugar en el que coincidieron de una manera más estrecha, al habersele encomendado la capilla de la Virgen de Guadalupe en el claustro alto del monasterio de las Descalzas Reales. El patrocinio del nuevo recinto por parte de sor Ana Dorotea (hija del emperador Rodolfo II, hermano de Margarita de Austria), como homenaje a su difunta tía, es el punto de contacto más preciso señalado por el historiador de la Universidad de Navarra en el que confluyen las personas de Palafox –relacionado frecuentemente con ambas infantas- y Herrera Barnuevo. Todo ello da pie a considerar el conocimiento por parte de Barnuevo de lo realizado en Puebla por Palafox, circunstancia que convierte al ciprés poblano en modelo inspirador del proyecto dibujado para las reliquias de san Isidro.

Existe una alta probabilidad de que Herrera Barnuevo conociera el proyecto de ciprés que había traído Palafox. Es dudoso que de ese proyecto le impresionaran el dibujo o la resolución de detalles arquitectónicos de García Ferrer: captó en algún momento lo que tenía de novedoso. Pues, como el ciprés de Puebla, el baldaquino de Madrid se ha concebido como maravilla exótica, que serviría para exponer del Santísimo Sacramento abajo, y para albergar la figura del santo titular... en la parte superior. Como en Puebla, el baldaquino posee un énfasis fuertemente vertical, se enseña del espacio circundante que refleja la planta del baldaquino, y se presenta con una sobrecargada decoración; tres rasgos –fuerte verticalidad, silueta alborotada, y posición



Segundo *ciprés* de la Catedral de México.

*central sobre un espacio concordante- que distinguen esta obra de sus inmediatos precedentes castellanos y andaluces, estos últimos menos accesibles que los planos de Palafox; y lo diferencian de otras piezas de contextura arquitectónica vertical, como catafalcos, monumentos pascuales, custodias procesionales y carros para Autos Sacramentales.*⁴³⁹

Creemos que se puede aceptar la dependencia del proyecto de Barnuevo respecto del ejecutado por Palafox en cuanto a su inspiración fundamental, tal y como se ha reproducido en las palabras precitadas. De igual manera postulamos que la máquina ideada para san Isidro se encuentra muy cercana a la concepción de la salmantina, incluyendo el gran desarrollo de ambas, a pesar del mayor tamaño de la ejecutada para la ciudad del Tormes. No podemos afirmar con certeza absoluta que los Churriguera conocieran la traza de Barnuevo, pero sí que creemos verosímil plantear el conocimiento de la misma habida cuenta del precedente indispensable en el que se convierte para la experiencia de lo finalmente elevado en la ciudad universitaria.

En Salamanca la verticalidad de la estructura es subrayada en grado sumo al ocupar prácticamente todo el espacio disponible de la altura de la nave mayor. La bóveda del tramo correspondiente al presbiterio se convierte en el dosel que conforma junto a los haces de pilares que la sustentan en el baldaquino que cobija la inmensa máquina del tabernáculo. Por esta razón se encuentra adornada prolijamente en todas sus claves y plementería, dorados sus nervios y enriquecida su escultura, consiguiendo destacar del resto de bóvedas del edificio. En el citado sentido, la jerarquización del espacio se puede observar perfectamente ya no sólo en los “rastros” que quedan a ras de suelo sino de una manera mucho más elocuente en el “cielo estrellado” de la bóveda.

El tabernáculo de los Churriguera consigue crear en su derredor una concatenación de espacios celebrativos, individualizados en la celebración de la eucaristía en cada uno de los altares laterales, pero fusionados en un único lugar en la exposición solemne del Santísimo, al ser visible

⁴³⁹ Lorda Iñarra, Joaquín, o.c., p. 437.

a gran altura –y constituir el verdadero epicentro- desde todo el perímetro.

La decoración de los paramentos del tramo donde se asienta semejante máquina se encuentran decorados con arquitecturas fingidas, festones, sartas de frutas y otros elementos policromados, amén de los correspondientes medallones, entre los que sobresalen los correspondientes a los apóstoles Pedro y Pablo. El programa iconográfico del tabernáculo se ve así enriquecido y potenciado merced a la colaboración del aparato escénico en el que se convierte el tramo donde se eleva y el “dosel” que lo cubre.⁴⁴⁰

Artífices del tabernáculo

Según lo expuesto en el Cabildo ordinario de 16 de octubre de 1726, no hay razón para discutirle la traza a Alberto de Churriguera.⁴⁴¹ El responsable de la escultura y talla es José de Lara, bajo cuya dirección trabajan todos los escultores y tallistas. Recordemos que el tabernáculo se va elevando al mismo tiempo que el coro.

Los primeros datos directos que nos han llegado proceden de los expedientes de cuentas, en los que comienzan a aparecer pagos de elementos que con seguridad forman parte del tabernáculo. Debemos dejar constancia de la limitada información con la que contamos. Los papeles que se han consultado en el archivo son pocos en noticias y datos, y ni siquiera los que nos han llegado son exclusivos de la actividad que nos ocupa. Esto significa que en nuestro estudio hemos espigado cada nombre y actividad de los documentos, dejando fuera los que plantean dudas y tomando para nuestro propósito sólo las noticias contrastadas. Ello deja abierto aún el horizonte a la conclusión total del estudio, puesto que a los

⁴⁴⁰ José Martín de la Fuente, en nombre del Cabildo, expresa, en su solicitud realizada en 1721, la consideración de la bóveda que cubre el tramo donde se elevará el tabernáculo: *se hizieron treze vovedas siendo la una que ha de servir de dosel al tabernaculo de notable adorno y singular primor. Traslado Auténtico de la Ynformacion y demas autos hechos para ganar de su Santidad el Quarto Breve de conzession de vcantes, para la prosecuzion de la obra nueva de la Santa Yglesia Cathedral de Salamanca*, ACSA Cj. 44 Lg. 2 n.º 10. s.f. En la misa documentación, Silvestre, obispo de Salamanca afirma: *siendo (la bóveda) la una que ha de servir de dosel al tabernaculo singular en el adorno y primor, de Architectura*. Id. s.f.

⁴⁴¹ Cf. ACSA AC 51, f.170-170v.

números que aquí se dan se deben sumar más cantidades que con seguridad formaron parte del proyecto, pero que ante la vaguedad de la noticia, no podemos determinar su fin cierto. Téngase en cuenta las prevenciones anteriores a la hora de afrontar el texto de los siguientes párrafos.⁴⁴²

Proceso constructivo del tabernáculo

La provisión de material es proporcional a la inmensidad de la obra que se pretende realizar. Conocida semejante circunstancia, la cantidad de material es tal que no extraña la acusación por parte de la mentalidad ilustrada de constituir un verdadero monte de pinos. Sirva como ilustración un dato: en la tabla que hemos realizado en un trabajo anterior⁴⁴³ se contabilizan 181 carros de madera, a los que se deben sumar 13 lotes con cantidad indeterminada de madera y 9 más como los anteriores, pero especificando que se trataba de pino. Se utilizaron, además, 49 carros de mármol y materiales diversos para poder trabajarlos. Únicamente la factura del material ascendió a 1.071.344,7 de maravedíes.

En las semanas del 16 al 22 de febrero, del 2 al 8 de marzo de 1727, se pagan varios recados de betún para el mármol. En la del 20 al 26 de abril del mismo año, aparecen compras de carros de mármol del Endrinal, madera de Hoyocasero y pinos para el tabernáculo. A partir de entonces, encontramos prácticamente cada una o dos semanas las libranzas de los materiales que son necesarios para la construcción de aquél. Los trabajos se suceden con los mármoles,⁴⁴⁴ su teñido y la provisión de suficiente madera.

Las labores entre el 13 de octubre de 1726 y el 21 de marzo de 1728 están dirigidas a la limpieza del lugar que va a ocupar en el edificio, elevar las gradas, construir el asiento de la máquina, y comenzar la escultura. Se suceden diversos pagos a Sebastián García, José Pérez, Juan Condiciones, por labra de piezas de mármol; a Francisco y José Ribaudó debido a su actividad sobre el mármol; a un equipo de cuatro carpinteros, que prepa-

⁴⁴² Cf. los apéndices finales denominados “tablas” en Casas Hernández, Mariano, *Un proyecto de los Churriguera...o.c.*, pp. 295-345.

⁴⁴³ Cf. En la obra citada en la nota anterior la tabla de materiales.

⁴⁴⁴ En la libranza del 29 de junio al 5 de julio aparece 6 la semana del 6 al 12 de julio encontramos el nombre de Santiago Ribaudó, al que se le paga por pulir el mármol.

ran la estructura, la madera y vigas; finalmente, a Francisco Martín por su escultura y a Martín de Ornoz por la talla. Es compleja la erección del tabernáculo, suponiendo un gran esfuerzo para el cabildo la provisión de recursos y el gran número de trabajadores empleados en su elaboración.

A partir del 21 de marzo de 1728, se registran libranzas a Domingo García, tornero, por su actividad sobre las columnas. Los encargados de tallar estas piezas son Martín de Ornoz y un compañero desconocido, a los que se añaden Francisco Galindo y varios profesionales anónimos en la actividad sobre las columnas grandes. Más adelante se suman al grupo Gaspar Enríquez y otros que van a realizar su labor a base de destajos, junto a Francisco Núñez, Juan García, Manuel Camargo y Carlos Trebejo. Se registra el último pago por la talla de las columnas el 4 de abril de 1729. Entre las dos fechas anteriormente expresadas se suceden labores de escultura a cargo de Francisco Martín y Juan de Mógica. Las fuentes no nos permiten precisar más. En los meses de septiembre a noviembre de 1729 se detecta la actividad del dorador Francisco Díez, no siendo inverosímil que se estuviera procediendo a dorar alguna de las piezas inferiores del tabernáculo, si bien conocemos por las fuentes capitulares que el cabildo solamente ordenó que se policromara el lienzo que miraba hacia el coro; algunas descripciones aseguran que la zona del trono del Santísimo se encontraba perfectamente dorada.

El 13 de noviembre de 1729 se coloca la cornisa, pasando la actividad de los tallistas de las columnas a los modillones, pechinas y cornisas superiores. Se registra la labor de los ensambladores el 27 de noviembre de dicho año, lo que no significa que con anterioridad no hubieran intervenido, sino más bien que su anotación no ha llegado hasta nosotros. Gaspar Enríquez y compañeros se ocupan de los modillones, Julián y Francisco Núñez de las pechinas pequeñas, Antonio Monroy, Antonio Pinto y compañeros de las cornisas, Manuel de Valladolid y su colega de los modillones pequeños. El 29 de enero de 1730 se da la noticia del trabajo sobre la fachada de una de las puertas, y el 5 de marzo del mismo año se anota la finalización de la fachada de la última puerta y de las últimas alas de los mancebos, dando a conocer inmediatamente la actividad de Juan Sánchez y José Javier en tarjetas y frisos. Antonio Ferrer y su hermano realizan angelotes y mancebos, los cuales Patricio Peña policroma

el 25 de octubre de 1730. A partir de este momento Antonio Ferrer junto con su hermano, y Antonio Carrera se encargarán de la escultura hasta el 6 de enero de 1732, donde volverá a tomar especial protagonismo José de Lara.

El 20 de mayo de 1731 de la mano de Julián García se comienzan a realizar los “*argotantes*” del último cuerpo, en cuya ejecución intervendrán Juan Gamito, José Javier y Manuel Camargo. José Javier también realiza las volutas, nubes, alas de ángeles, y banderas, mientras que Miguel García se encarga de la comprometida talla del sagrario. Antonio Ferrer ejecuta los marcos del mismo. Patricio y Manuel Peña y otros compañeros, (entre los que se pueden encontrar Manuel Cusio y Francisco Martín), se dedican a estofar, policromar y dorar. José de Lara denota una gran actividad en esta última etapa, pareciendo que su mano debe terminar todo, retocando hechuras y contribuyendo con escultura hasta el último día, el 26 de julio de 1733.

A partir del mes de abril de 1733 el entorno del tabernáculo es objeto de especial cuidado y recibe también la atención debida, procediéndose al dorado de los balaústres que cierran cada uno de los paños. Con solicitud se construyen los artefactos que deben sostener las velas e iluminar la zona, elaborándose arañas de madera bajo la responsabilidad de Francisco Galindo. Se doran columnas, trono, gradas del sagrario y diversas piezas, se estofan las imágenes, se encarnan los niños del trono de la custodia y se pintan las escaleras de acceso a ella. Todo se encuentra preparado el 26 de julio de 1733, apenas unos días previos a la colocación del Sacramento en el sagrario.

Sobre el esquema previo construido con los datos de los expedientes de fábrica, conviene realizar una serie de observaciones con la ayuda de diversas noticias dadas en artículos por los investigadores que tuvieron la fortuna de contemplar la documentación que hoy día no aparece, siéndonos de inestimable ayuda para poder precisar ciertas intervenciones.

Según los extractos transmitidos por García Bellido del desaparecido *Libro de quantas de silleria y Tabernaculo de la Santa Iglesia Cathedral de Salamanca*,⁴⁴⁵ conocemos la intervención concreta de José de Lara en nueve estatuas de cuerpo entero que van a salir de su mano.

En 4 de Abril de 1731 se ajustaron con d(o)n Joseph de Larra escultor las hechuras de las estatuas de cuerpo entero al natural que se le señalen para el tabernaculo (escepto la de N^a Señora de la Absumpcion) a setecientos y cinquenta r(eale)s de v(ell)on cada una.

Y en d(ic)ho día se ajusto con el sobred(ic)ho el acabar las nueve figuras grandes en dos mil y doscientos r(eale)s con obligacion de ponerlas todas nueve en sus sitios acabadas perfectamente para el dia 24 de Junio de este año y con condicion de que si no cumpliese a d(ic)ho termino se le (h)an de bajar doscientos r(eale)s.⁴⁴⁶

En el párrafo anterior se da la noticia de que al menos nueve de las figuras de cuerpo entero que formaban parte del tabernáculo salieron de la mano de José de Lara. Si observamos las imágenes que han quedado de aquella fábrica, podremos darnos cuenta de la excelente factura de los Padres de la Iglesia latina, no solo en composición formal, sino en cuidadoso trazado de los rostros y ademanes, a los que se añade el deseo de incorporar ojos de cristal, que realiza de nuevo el propio José el 26 de octubre de 1732.⁴⁴⁷

El hecho de que se proceda a dejar fuera del acuerdo la tasa por la imagen de la Asunción⁴⁴⁸ no significa necesariamente que el maestro Lara no se ocupase de su ejecución. Creemos que debido a la particularidad de su hechura, cuyas proporciones y composición debían recibir un trato especial –no se debe olvidar su condición de titular de la catedral-, segura-

⁴⁴⁵ García Bellido, A., *o.c.*, pp. 114-116.

⁴⁴⁶ García Bellido, A., *o.c.*, p. 115.

⁴⁴⁷ Cf. ACSA Expedientes de fábrica nueva 1732.

⁴⁴⁸ No es factible que la imagen de la Asunción realizada por Esteban de Rueda sea la que constituyó parte del tabernáculo, dado que por los testimonios de la época, tal y como van narrados en la parte correspondiente al trascoro de este trabajo, la sitúan en aquel ámbito. A la luz de los datos no podemos estar de acuerdo ni con el profesor Ceballos ni con el profesor Casaseca, grandes conocedores de estos asuntos, en lo que en este momento nos ocupa. *Esta imagen* (la Asunción de Esteban de Rueda)... *pasó al tabernáculo de Alberto de Churriguera...* Casaseca Casaseca, A., *Las catedrales...*, *o.c.*, p. 107. Véanse las páginas relativas al trascoro. Cf. Casaseca Casaseca, A., *La Asunción del altar mayor de la Catedral Nueva de Salamanca*, BSAA XLV, 1979, pp. 454-462; Vasallo Toranzo, L., *Sebastián Ducete y Esteban de Rueda, Escultores entre el Manierismo y el Barroco*, Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo, (Salamanca 2004), pp. 203-204.



Santos Padres Occidentales.





Santos Padres Orientales.



mente el coste era más elevado y no podía entrar en la tasa realizada. Ciertamente su hechura, como diremos a continuación, es de menor detalle, conforme a lo que una imagen que iba a ocupar su lugar a una altura considerable demandaba, razón que no se ha de esgrimir para afirmar una supuesta “baja calidad”. Felizmente encontramos dicha imagen, si bien solamente se conserva la figura de Santa María, en tierras no tan lejanas a las salmantinas:⁴⁴⁹ la ciudad de Toro.

Se trata de una imagen sedente, que extiende los brazos hacia el cielo, mientras eleva la mirada a lo alto. Un velo cubre parte de su cabeza y se derrama confundándose con el manto en ambas extremidades abiertas, formando una serie de pliegues oblicuos que no juegan ni reproducen textura alguna, cosa que delegan en la policromía. María aparece semi-

⁴⁴⁹ Como defendimos en nuestra tesis de Grado de Salamanca en el 2008, se encuentra en el altar mayor de la colegiata de Toro. Navarro Talegón en una publicación de 1980 se muestra cauto en la atribución de la imagen: *La teatral escultura de la Virgen titular, en escorzo, bonita, aunque un tanto huera, se talló en Salamanca, quizás bajo la mirada de Gavilán y Tomé*. Navarro Talegón, J., *Catálogo monumental de Toro y su alfoz*, Caja de ahorros de Zamora (Valladolid 1980), p. 114. El mismo autor en otra obra de 2005 apoya la hipótesis de la autoría de Simón Gavilán y Tomé basándose en la idéntica noticia: *Ésta (la talla de la Asunción) nos consta que se pagó en cuentas de 1767-1768 y que se trajo de Salamanca, circunstancia que contribuye a afianzar la autoría propuesta, pues por entonces Simón Gavilán y Tomé residía en la ciudad del Tormes*. Navarro Talegón, J., *La colegiata de Toro*, Junta de Castilla y León (Valladolid 2005). Talegón ofrece una valiosísima información apuntada en la nota que acompaña los renglones anteriores: *Registran el descargo de 650 reales de vellón “coste que tuvo la nueva Ymagen de nuestra Señora de la Asunción que se trajo de Salamanca a ésta, incluso porte y gastos de conducción”. Fca 1767-1768, fol.35. Al mismo se deberá otra talla de la Asunción, que estuvo colocada sobre la puerta septentrional, en la ventana, al exterior, en cuyo interior leí, al considerarla, una nota a lapicero que dice: “se hizo en casa de don Simon /// año 1755”*. Navarro Talegón, J., *La colegiata...*, o.c, p. 137. El autor une dos noticias que carecen de fuerza suficiente para poder realizar la ligazón entrambas. Es cierto que las dos llegan a Toro en fechas muy cercanas, pero no se puede verter sobre ambas la misma autoría. La segunda, de procedencia cierta de mano de Simón Gavilán no comparte las características compositivas de la primera. Si se comparan las facturas de ambas imágenes, todo el dinamismo que fuertemente tuerce sobre sí misma la imagen del altar, impulsándola fuertemente hacia lo alto, en la segunda ha desaparecido volviéndose en un reposo sostenido que la mantiene en volandas, careciendo de la gracia del impulso. Otro punto divergente corresponde a la talla, mucho más sencilla y sumaria la segunda; las bruscas mutilaciones que sufre en los lados la Asunción del altar mayor, descubren que se trata de una parte de un conjunto más complejo y que ha sido costreñida al lugar que actualmente ocupa, no siendo pensada para tal angostura. Es cierto que se podría argumentar el destino de cada una (la una para el retablo mayor, la otra para una hornacina del exterior de la colegiata), a la hora de explicar el diferente tratamiento que reciben, pero aún así la concepción que destila cada ejemplar es diferente. Una herramienta muy útil para la adscripción a la nómina de Larra la talla de la Asunción del tabernáculo salmantino, va a estar constituida por el testimonio de los documentos salidos de la mesa capitular de la catedral salmantina. En la sesión capitular de 20 de enero de 1768, el cabildo dispone la venta de la Asunción que estaba en el tabernáculo a un canónigo de la colegial de Toro. El precio se fija en 500 reales: *Que se entregue la*



Virgen de la Asunción. Colegiata de Toro.
Primitiva imagen del tabernáculo de los Churriguera.

sentada, en ligero movimiento sobre sí misma, que ayuda a la sensación ascendente, puesto que parece impulsarse por sí hacia el cielo. La pierna izquierda, elevada con respecto a la derecha, lanza al resto del cuerpo, coadyuvando al ligero escorzo que la proyecta hacia lo alto. Dos querubines de grave expresión se sitúan en el frente de la nube que sostiene los pies de la Virgen. Se observa un corte en ambos lados de la imagen, a la altura de los querubines, ocultos tras torpes remedos que pretenden evocar nubosidades. Todo ello permite aseverar que la imagen no se concibió sola, sino formando parte de un grupo.

En la cartela central superior del frontal del altar mayor, observamos realizada en plata una escena que representa el grupo de la Asunción. En ella, se reproduce la misma imagen de la Virgen sentada y se observa un ángel mancebo surgiendo de las nubes, que impulsa a santa María hacia lo alto por el flanco izquierdo de la Virgen, mientras que un ángel niño hace lo propio por el otro lado. Una ráfaga de rayos que descienden desde

Ymagen de la Asumpcion, q(ue) estubo en el tabernaculo, y ahora en el Archivo, a la persona que ha venido por ella para la Coleg(ia)ta de Toro, dando los quinientos reales de vellon de su tasa. El referido s(eñ)or Dean dixo, q(ue) haviendole escrito un Canonigo de la Colegiata de Toro, solicitando saber si havia quedado en esta S(an)ta Yglesia alguna Ymagen de la Assumpcion, q(ue) no fuesse de mucho coste, y se le vendiesse, la compraria, le avia respondido la habia, pues hasta q(ue) se coloco en el nuevo Archivo, se hallaba entre la madera, q(ue) avia quedado del tabernaculo, que embiasse persona q(ue) la viesse, y agradandole, se le daria en lo q(ue) fuesse justo: con cuió motivo (h)avia dado aviso a los s(eño)res comissarios de fabrica, que tenian facultad del Cav(il)do para vender los despojos de d(ic)ho tabernaculo, para q(ue) valiendose de persona inteligente, hiciessen tasar la citada Ymagen; lo q(ue) (h)avia practicado Antonio Montero obrero menor de esta s(an)ta Yglesia, y dadola el valor de quinientos r(eale)s; y en fuerza de ello y de (h)averle gustado la Ymagen, (h)avian venido por ella, lo q(ue) ponía en noticia del cavildo para su inteligencia. A este tiempo el s(eñ)or Canonigo D(o)n Pedro Joseph de Rubalcava Archivero expresso: no (h)aver llegado a su noticia el contrato de la Venta de d(ic)ha Ymagen, ni la tasa, q(ue) se (h)avia mandado hacer porque a (h)averlo entendido, y el valor q(ue) se le (h)avia dado, se le daria a la fabrica, y la Ymagen permaneceria en el Archivo para su custodia, respecto de estar colocada en el, creiendo, que assi esta, como las demas efigies del tabernaculo no estaban comprehendidas en la orden dada a los s(eño)res Comissarios para la venta de la madera; pero que mediante a estar ia evacuada la de d(ic)ha Ymagen, y (h)aver venido persona por ella, nada tenia q(ue) hacer. Y el Cav(il)do enterado de uno y otro, y de q(ue) no era justo, oponerse a lo q(ue) ia estaba efectuado, determino se entregasse d(ic)ha Ymagen a la persona q(ue) (h)avia venido a buscarla, dando los quinientos r(eale)s de su tassa; Con lo qual se fenecio, y levató el Cavdo ordinario... ACSA AC 58, ff. 438-438v. A ello se añade la noticia que se registra en el libro de fábrica con la siguiente relación: N(uest)ra S(eño)ra de la Asumpcion. Yt(em) diez i siete mil m(a)r(avedie)s en que se bendio la (h)echura de N(uest)ra Señora de la Asumción a la Colejiatta de Toro. ACSA Cj. 66b Leg 2 N° 4, f. 136. Como se puede deducir fácilmente, los datos ofrecidos concuerdan perfectamente con los que Talegón reproduce, permitiéndonos realizar la consiguiente identificación entre la imagen de la Asunción que hoy día se encuentra en el altar mayor de la Colegiata de Toro con la imagen que un tiempo formó parte del tabernáculo elevado en la Catedral de Salamanca.



Relieve de la Asunción en el marco argénteo del antipendio del altar mayor.

la parte superior, inunda todo el fondo, posibilitando con ello un efecto ascensional, hacia el punto en el que convergen los fulgores. El relieve del frontal bien puede servirnos de “instantánea” argéntea aproximada, cuajada en el metal precioso, de la Virgen de la Asunción y el grupo angélico que la acompañaba.

El grupo de la Asunción era la parte principal de un gran conjunto ubicado en el segundo cuerpo del tabernáculo de la catedral, teniendo como referente los grabados de Robert Van Avdenaert (1663-1743), de donde toma la Virgen, la Asunción que Palomino realiza para la custodia del retablo mayor de los Dominicos de Salamanca, y los grabados que acompañan las ilustraciones de la fiesta en las ediciones del Misal Romano conservadas en la misma catedral.⁴⁵⁰ Del mismo grupo formaban parte, además de la dicha, las siguientes hechuras: el Colegio Apostólico en diversas posturas, rodeando el mausoleo en el que emerge la columna de nubes sobre la que se eleva María; una gloria de nubes con ángeles y que-

⁴⁵⁰ El tema se repite en el altorrelieve correspondiente a la capilla mayor, realizado por Larra, en el ochavo de la cúpula de la misma catedral. También en el encabezamiento del día correspondiente, en el libro del capitulario.



Grabado de Robert Van Avdenaert.

rubines que la envuelve, de la cual probablemente formaran parte dos curiosos angelotes que se asoman divertidos al vacío, apoyándose en los límites del meteoro mientras observan el triunfo de la Bienaventurada. Finalmente, un trono de nubes con ráfagas doradas y querubenes en el que se enseñoreaba la Trinidad, la cual salía al encuentro de la Madre de Dios. El conjunto no distaba mucho de las composiciones que en el momento se desarrollaron en las diversas disciplinas.

La talla,⁴⁵¹ como corresponde a su visualización desde la distancia, es sencilla, sin grandes pretensiones en minuciosidad, sino clara y límpida, sin alardes. Los volúmenes son fácilmente perceptibles, así como sus correctas proporciones, solo ligeramente corregidas para disfrutar del visionado adecuado en altura. Las facciones del rostro se han tallado con cierto esmero, como también el escaso pelo que deja ver la toca, insinuando los mechones, pero sin alarde alguno. El rostro es avivado al incorporar ojos de cristal, que mejoran la expresividad del mismo. La rica policromía -a pulimento en las carnaciones, y a punta de pincel en los vestidos- incorpora oros en el manto, siendo especialmente abundantes en su orla. La espléndida capa pictórica engrandece la factura de la talla y realza la imagen. El resultado es un acabado correcto para el disfrute de su contemplación en la lejanía, no sobrepasando el examen a corto trecho.

El s(eñ)or Canonigo d(o)n Juan Martin de Victoria, uno de los s(eño)res comiss(ari)os de la fabrica dixxo: q(ue) respecto a la desproporcion q(ue) se advertia tener la Ymagen de n(uest)ra s(eño)ra q(ue) estaba en el tabernaculo y se (h)avia presentado en el traschoro no le parecia compe-

⁴⁵¹ Comparte muchas afinidades con la alegoría de la religión que corona aún hoy día la capilla mayor de la catedral.



Posibles ángeles del grupo de la Asunción localizados entre los fondos de la catedral.





Retablo de la Virgen de los Dolores.

*tente el q(ue) se quedasse alli, pues aunq(ue) la efigie estubiese bien executada para vista desde lexos, para de cerca era desproporcionada.*⁴⁵²

Como puede verse, el efecto es bien patente, puesto que en su momento así fue denunciado al no considerar la talla apta para ocupar un lugar cercano al público, como lo hizo durante un tiempo en el altar principal del trascoro.

Desgraciadamente, de la ubicación final de la diáspora del resto del apostolado no ha llegado a nosotros noticia alguna. Seguramente se vendió para formar parte de los diversos retablos que se realizaron a partir de los despojos del tabernáculo, y que se han perdido en las contingencias que sufrieran los respectivos templos.⁴⁵³

De la gloria con la Trinidad creemos puede quedar un resto en la imagen del Dios Padre entre nubes, que corona el frontón del altar de la capilla de la Virgen de los Dolores.⁴⁵⁴ Es posible su identificación por los rasgos formales que comparte con el resto de los elementos que se conservan, aunque ha sufrido cambios al haberse considerado necesario marmolearle a fin de ajustarle al gusto y necesidades de su nueva localización.

La situación en el ático del retablo, coronando el frontón, permite contemplarlo en una posición que no distaría mucho de la de su ubicación original en el contexto del tabernáculo. Su lugar era el remate del cuerpo en el que se presentaba al grupo de la Asunción, formando parte indisoluble con él. La pierna izquierda, lanzada al vacío y la derecha en suave reposo, buscando el apoyo en parte, confieren a la imagen una inestabilidad mayestática que la hace enseñorearse sobre el fondo de nubes. La elocuencia de la representación toma relieve, puesto que si bien existen otras dispuestas en las diferentes partes del tabernáculo, e incluso en la cúspide

⁴⁵² ACSA AC54b, ff. 74v-75.

⁴⁵³ Recuérdese que en otro lugar de la presente obra se mencionan los detalles de los procesos y lugares a los que se tiene constancia fueron a parar parte de los elementos que constituían el tabernáculo tras su desmonte: San Antonio el Real, Capilla de la Orden Tercera de la Virgen del Carmen, Oratorio y antesacristía de la catedral, Capilla de los Dolores, andamiaje de los arreglos de la cúpula, Avililla, San Cristóbal del Monte, San Pablo, Colegiata de Toro, y al chantre Ignacio Ordóñez.

⁴⁵⁴ *Estando ia apeado el tabernaculo como el Cav(il)do (h)avia mandado... I q(ue) aunq(ue) se procurarian armar con ellos los Altares de(l) oratorio, Ante Sacristia, y Capilla en donde el s(eñ)or r(acioner)o D(o)n Juan Man(ue)ll Garcia Serrano (h)avia pedido colocar a Nuestra S(eño)ra de los Dolores...* ACSA AC 57, f. 260.



Dios Padre, ahora en el retablo de la Capilla de la Virgen de los Dolores.

del mismo, el grupo de la Trinidad es el que remata el último frontón, colocado en lo más alto, junto al arranque de las volutas que encumbrarán la alegoría de la religión. Ello le concede un protagonismo al que nada puede hacer sombra.

Los atributos que porta el Padre eterno son de sobra conocidos: un cetro que acuna en el regazo, el resplandor triangular y la mano derecha en postura de impartir la bendición. La cabeza levemente inclinada hacia abajo, y la posición general del cuerpo, denuncia la concepción primigenia de su factura para ser contemplada desde un punto de vista inferior a ella y muy inclinado. Es decir, el espectador debe percibir en primer lugar las plantas de los pies y, a partir de ellas, construir el resto del cuerpo. La concentración del mayor cuidado fáctico en los terminados de la zona inferior, manos y rostro, frente al esquematismo convencional de los plegados del manto, el alargamiento del tronco y los escasos detalles de la zona media del cuerpo apoyan la teoría del único punto de vista posible para un goce correcto de la imagen, y por tanto su colocación en un plano más alto del que por supuesto en el día de hoy ocupa. Ese plano corresponde al ático del segundo cuerpo del tabernáculo. Desconocemos si la imagen del Hijo fue interpretada de la misma manera que la del Padre. Con cierta seguridad podríamos apoyar la hipótesis de que así fuera, si bien sostendría los propios atributos, conforme a las representaciones pictóricas coetáneas, y en una disposición prácticamente simétrica a la imagen del Padre. En ambos una factura del anagrama de María sería coronado por la representación del Espíritu Santo bajo su apariencia tradicional.

La alegoría de la religión ubicada en la capilla mayor, se alzaba sobre toda la obra, enseñoreándose desde las alturas, apoyada por una iluminación natural más cercana, refulgiendo en claridades. Se resuelve como una matrona en contraposto, vestida con un manto sobre la cabeza y hombros, la cruz apoyada en el regazo, y el libro de los Evangelios en la mano izquierda, mientras que con la derecha agarra una soga.⁴⁵⁵ A sus pies aún se conservan la tiara, el cetro y la corona imperial, que le eran presentadas por ángeles situados en volutas, al estilo de cómo se encuen-

⁴⁵⁵ Religión deriva de *religare*, acción que vincula y ata (estar religado a Dios); o de *religiosus* en el sentido ciceroniano: ser escrupuloso en el cumplimiento de los deberes que el ciudadano tiene referidos al culto. Cf. Ferrater Mora, J., *Diccionario de filosofía*, Ariel (Barcelona 1994), 3062.



Alegoría de la Religión Católica.

tra actualmente el remate del templete que acoge la Inmaculada en la silla episcopal del coro.

Existen varias noticias relacionadas con la autoría de los ángeles y mancebos dispuestos tanto en el tabernáculo como en la sillería del coro, a nombre de Antonio Ferrer.⁴⁵⁶ Las imágenes de los ángeles adolescentes portabanderas pueden ser completadas por las alas realizadas unos días antes⁴⁵⁷, y terminadas a falta de cuatro meses para la inauguración, con las banderas ejecutadas por la mano de Jose Javier.⁴⁵⁸ Únicamente se han conservado dos imágenes de ángeles mancebos que en un trabajo anterior hemos afirmado dejan ver una pertenencia cierta con el conjunto.⁴⁵⁹ Nos referimos a los que aún se pueden distinguir en la capilla mayor de la catedral, jalonando la alegoría de la religión. Se conciben como hermosos adolescentes que avanzan hacia el frente con paso firme y decidido, adelantando una pierna y apoyándola con consistencia en el suelo. La posición permite realizar un ligero *contrapposto* de la figura, que en juego de equilibrio se estabiliza con la postura de los brazos en ademán claro de sostener un mástil hoy desaparecido. Las imágenes se visten con una túnica graciosamente recogida en dos pliegues a la altura de la cintura, permitiendo un tratamiento en diversas capas de tejido, que se mueve con el viento sobrenatural y deja desnuda la pierna que avanza desde la rodilla. Dos poderosas alas surgen en las espaldas, desplegadas como velamen que potencia la presencia de sus portadores. El tratamiento de la policromía con colores degradados y en asociación de contrastes permite cierto recreo de la vista en el colorido del conjunto, de modo singular en las alas, donde parece transfigurarse el material lúneo en ligera y vaporosa pluma. Las bases son de tipo triangular, permitiéndonos sospechar en su momento una posición primitiva de los mismos en los extremos de los remates dispuestos tras los frontones del primer piso del tabernáculo. No debemos olvidar las actitudes contrapuestas de los ejemplares conservados, cuyas miradas pretenden dirigirse hacia el interior del tabernáculo, pudiéndonos también servir como un argumento más a la hora de consi-

⁴⁵⁶ ACSA Expedientes de fábrica 10-9-1730; 15-10-1730.

⁴⁵⁷ ACSA Expedientes de fábrica 5-3-1730.

⁴⁵⁸ ACSA Expedientes de fábrica 26-4-1733.

⁴⁵⁹ Cf. Payo Hernanz, René Jesús – Casas Hernández, Mariano, “Nuevas imágenes para nuevos tiempos...” o.c., p. 435; Casas Hernández, Mariano, *Un proyecto de los Churriguera... o.c.*, pp. 111-112. 133.



Ángel mancebo. Lado del Evangelio.



Ángel mancebo. Lado de la Epístola.

derar su ubicación en un lugar desde el que ejercieran una función de “guardia”. Actualmente, gracias a la aparición de una noticia de 1762, conocemos que Lorenzo Díez realiza los dos ángeles para incorporarlos al presbiterio de ese momento y por tanto no pertenecen al proyecto de los Churriguera, a partir de dos de las columnas gigantes de los despojos del tabernáculo:

D(o)n Andres del Corral, May(or)do mo de la fábrica de esta s(an)ta Ygl(es)ia pagara V(uestra) m(erced) a Lorenzo Diez Maestro escultor çiento y çinquenta R(eale)s V(ello)n por quenta de dos angeles o manzevos q(ue) esta (h)açiendo pa(ra) el Presviterio, ajustados en quinientos R(eale)s con dos colu(m)nas q(ue) se le dieron de las grandes q(ue) se quitaron del tabernáculo, que por este y su recivo se avonaran a V(uestra) m(erced) en expensas de d(ic)ha fábrica y libram(ien)to de semana. Salamanca y julio de 1762.⁴⁶⁰

Respecto al resto de ángeles que pululaban entre glorias, nubes o portaban los atributos del Sacramento, nada podemos decir sobre su autoría concreta al carecer de apoyo documental, por una parte, y de la obra, por la otra. Sospechamos que los que se alzan a peso sobre las columnas en la capilla de los Dolores formarían también parte del conjunto, teniendo el mismo apoyo documental que el que aducíamos al razonamiento de la figura de Dios Padre. Sin duda alguna todas ellas se disponen en actitudes que delatan su condición de portadores de diversos atributos. No podemos aventurarnos más en este campo, puesto que a la desubicación se une el marmoleo sufrido por todas ellas y la desaparición de los ejemplares hermanos.

De igual manera debemos acercarnos a unas figuras femeninas sentadas sobre unas volutas, en graciosas posturas. Totalmente repintadas en tiempo reciente con una desafortunada capa de pintura dorada, que enmascara absolutamente la misma talla. Es probable que se trate de dos virtudes, a las que les faltan los atributos, quienes encaramadas en cada uno de los remates superiores, escoltaban la puerta del sagrario. La cali-

⁴⁶⁰ ACSA Expedientes de Cuentas de Fábrica de 3053 lg.1.



Ángeles reutilizados en el retablo de la Virgen de los Dolores.



Posibles virtudes del tabernáculo localizadas entre los fondos de la catedral.

dad de lo visible, el tratamiento de cabellos y ropajes, y la configuración de los rostros, parece hacerles deudoras del estilo correspondiente al equipo que levantó la magna máquina. Quede reflejada nuestra sospecha.



Cancel de la puerta sur. Arriba detalle del remate.
Diseño de Alberto de Churriguera.





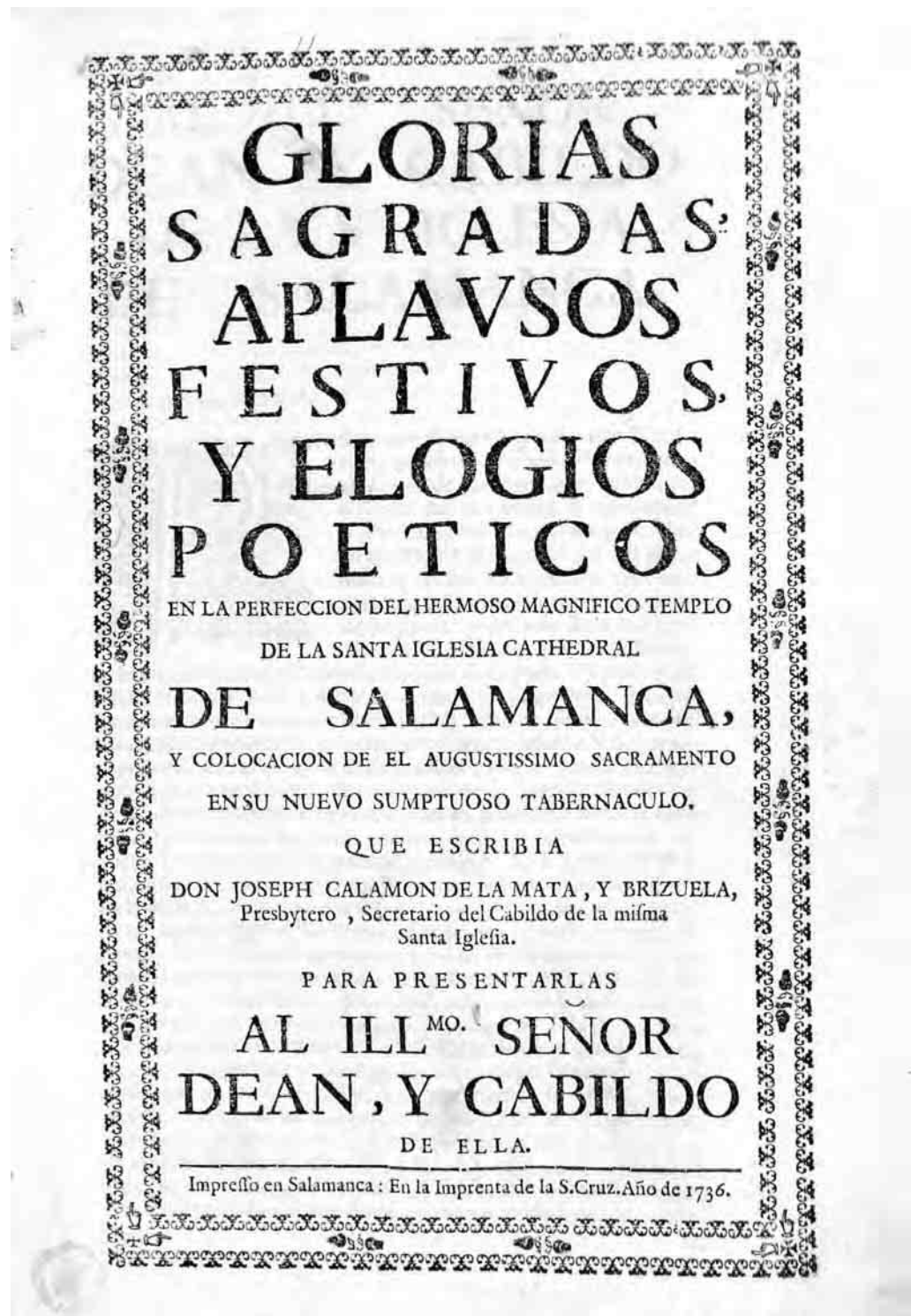
Croquis del tabernáculo de la Catedral de Salamanca.
Ante la imposibilidad de una reconstrucción fidedigna de la máquina, ofrecemos aquí una aproximación verosímil conforme a las pistas dadas en las fuentes.

Descripción del tabernáculo

Cinco son las fuentes principales a las que hay que acudir a la hora de intentar realizar una reconstrucción del tabernáculo. La principal se encuentra en el libro que se imprimió con motivo de su colocación, en el que se recoge una descripción general de toda la catedral, lo que contenía en aquel momento, y los actos festivos que tuvieron lugar. Calamón de la Mota, secretario del cabildo es el autor de la obra, cuyo título completo es el siguiente: *Glorias sagradas, aplausos festivos y elogios poéticos en la perfección del hermoso magnífico templo de la Santa Iglesia Catedral de Salamanca, y colocación de el Augusto Sacramento en su nuevo suntuoso tabernáculo. Que escribía Don José Calamón de la Mata y Brizuela, presbítero, secretario del cabildo de la misma Santa Iglesia. Para presentarlas al Ilmo. Señor Dean y cabildo de ella. Impreso en Salamanca: en la imprenta de la S. Cruz. Año de 1736.*⁴⁶¹

⁴⁶¹ *Inmediatamente despues de esta se propone luego a la atencion, y al pasmo el portentoso erguido Tabernaculo de la Magnificencia, situado en el segundo luciente claro, que brilla desde el Cruzero ázia la superior parte de el Templo. En su plano, que se eleva siete gradas sobre el resto de la Iglesia tiene su solido fundamento un zócalo de cinco pies en alto de lucido marmol negro, que aunque negro es blanco de las admiraciones, por estar hermosamente manchado de betas pardas, y en partes de agraciada mixtion de color negro, y blanco con sus embutidos de jaspe encarnados de la mas apreciable calidad en Europa. Sobre este precioso zócalo se levanta un pedestal con altura de ocho pies, en donde se ven formadas ocho puertas, dos por cada fachada, a quienes relevan molduras elegantes de negro mármol, que van jugando primorosamente sobre el zócalo, y rematan con su cornisa, volutas, targetas, y alados Serafines. Dos de estas puertas dan comunicacion correspondiente por cada lado al bello gradaje introducido en el hueco de el plano interior de la boquilla, desde donde se sube a colocar al Señor Sacramentado en su Trono, que lo es verdaderamente de la Magestad por el lucido soberano esmalte de festones, targetas, y Serafines, y otros quatro targetones repisados colocados en las frentes de las boquillas con dos bizarros Garzones, los que reciben con ademán ayroso las columnas principales. En el frontis desde la Messa de el Altar hasta donde el pedestal corona, esta el tempango, que media entre las dos boquillas, orlado de unos tableros de jaspe Lusitano muy precioso de color de rosa seca, a los quales guarnecen deliciosamente fajas de jaspe negro, y molduras bronceadas. Y en medio arrastra la veneracion comun (que bien puede llamarse singular) el Magestuoso Sagrario, adornado de pilastras, festones, y argotantes, que terminan en un agradable cornisamento de movimiento circular. En el segundo cuerpo están las tres efigies de las Virtudes Theologales, y entre ellas la Fe ocupa el centro a la sombra, o a la luz de un lustroso pavellón trabajado con singular excelencia. La puerta es una primorosa lamina, guarnecida por delante de un bien trasparente cristal de tres quartas en alto, y guarnecida de un costoso marco de plata de subida hechura, con adornos levantados de fajas, y otros especiales dibuxos a los moderno.*

Sobre el pedestal empieza el primer lucido cuerpo de el Tabernaculo con dos ordenes de Architectura, uno grande, y otro menor con su columna de a doze pies en alto, y cornisa correspondiente, la qual haze imposta a quatro arcos, que en cada fachada donde están, pueden hazer victoriosa frente a los triunfales de Roma. En el in-



Portada del libro de Calamón de la Mata.

tercolumnio donde se forma la mas sobresaliente de las quatro boquillas, hai tres menores arcos calados, y en cada uno de ellos tres estatuas, que hazen en todo doze, representando con propiedad la mas viva a los quatro gravissimos Doctores de la Iglesia Latina, a los quatro sapientissimos de la Griega, y a los esclarecidos Doctores Angelico, y Serafico, al inclyto San Isidoro, y al portentoso San Nicolás de Bari, cuya execución elegantissima vá reglada por las mas precissas instrucciones de el Arte. Son estas vistosas columnas diez y seis en numero correspondiente a quatro por cada ángulo, fin otras quatro que juegan con gustosa diversion de la vista dentro de los arcos principales. Sobre las diez y seis pyramides se mantiene constantemente este primer cuerpo, a quien hazen deliciosamente grato varios donosos Angelitos sentados en argotantes, que ostentan con gracia celestial atributos de el Sacramento. En las frentes de las boquillas, de que se hizo mencion, aparecen unas claravoyas circulares esmaltadas de frisos calados de gustoso dibuxo, con algunas excelentes molduras de mucho relieve, y buen perfil. Los quatro arcos principales, que ocupan dignamente, como se dixo, el espacio centrico, forman una Capilla esquilfada en lo interior de el Tabernaculo con el ornato de hermosos frisos de talla, con baciados, con fajas, y un precioso anillo engalanado con modillones, architrabe, friso, y cornisa, a que añaden singularissimos primores quatro pechinas con ayrosas fajas, targetas, y hojas de buen gusto, y de mejor idea.

En el mismo pedestal estriva otro orden de columnas mayores de veinte pies en alto, que corresponden a dos por cada frente de las boquillas resaltadas. Todas (como tambien las menores) son de el orden compuesto con cañas seguidas, adornadas de escudos, cartonillos, festones, y hojas contrapuestas con variedad harmoniosa. Los capiteles son de el mismo orden, pero con la grata novedad, de que en las columnas mayores forman sus caules un escudete con colgantes, que sirven en lugar de el segundo orden de hojas, dexando el primero en el orden regular. Sobre estas columnas forman asiento el architrabe, friso, y la cornisa, que tiene de altura cinco pies, y luce vistosamente guarnecida con moldura de talónes, medias cañas, bocéles, cartónes, hojas, y modillones de el mas exquisito dibuxo, terminando en unos frontis triangulares, que mueve su coronacion con escudos tallados de mucho relieve, y en los fondos de los frontis quatro pedestales con sus argotantes, en que estan situados quatro donosissimos Angeles de gentil symetris, y bizarro movimiento tremolando ayrosamente unas banderas, en cuyos campos se lee escrito con brillantes caracteres el Evangelio, que canta la Iglesia en el festivo dia de la Assumpcion gloriosa de la Virgen. En los argotantes, que arriman a los pedestales de la primer fachada están autorizadamente sentados dos Santos Apostoles, a los quales van sucediendo por su orden los demás en el plano de la cornisa. En la clave de el arco principal, sobre otros primores, que allí campean se levanta un Celeste Trono de Angeles, y Serafines entre varios lucidos grupos de nubes, en los quales se ostenta una messa tallada de muy delicadas sutiles hojas florecientes, y sobre la messa el Cordero immaculado con el mysterioso libro de los siete sellos orlado entre nubes, y rayos de la comitiva Angelica de bellisimos garzones. El segundo cuerpo empieza desde la superior cornisa, y se compone de un empilastrado con desvios, y calados entre pilastra, y pilastra, dexando suficiente campo para colocar comodamente algunas efigies de los Sagrados Apostoles situados en mayor elevacion que los otros. Sobre el pedestal, con que empieza este prodigioso cuerpo tienen su asiento unas pilastras con su vasamento, fajas, vaciados, y colgantes, a quienes corona un cornisón compuesto de dórico, y corinthio enriquecido con modillones de novedad gustosa, escudos, targetas, y otros artificiosos adornos de galana inventiva. Las frentes, que forma en la boquilla se ciñen con unas volutas, y estas a unos pedestales, en cuya cima esta dando fragante embidia a la Primavera un hermoso jarrón tallado de amenissimas flores, y rozagantes hojas. En el centro se admira colocada una especialissima efigie de nuestra Señora en el mysterio de su Assumpcion gloriosa, acompañada de Celestes Cortesanos en un vistoso trono de nubes, que se desprenden ázia el sacro Mausoleo, en cuya circunferencia están los Sagrados Apostoles con mucha ayrosa variedad de posturas, resultando de esta diversidad entretenida aquella desigualdad igual, que llaman los peritos variedad historiada, y contrapuesta. El simulachro de la

La segunda fuente la encontramos en las cartas de Simón Gavilán Tomé, quien trabajó en la ciudad del Tormes poco después de Lara. Refleja las obras de la catedral en su manuscrito.⁴⁶²

La tercera proviene de las actas capitulares, en las que de manera difusa se ofrecen datos que permiten la consecución de nuestro fin.

La cuarta dimana de la historia de Villar y Macías, quien bebe de las anteriores trayéndolas a su discurso. Por esta razón, preferiremos en el nuestro la utilización de las fuentes originales, sin olvidar la compilación de la última.

La quinta y más reciente la constituye la planta de la Catedral de Salamanca dibujada por Andrés García de Quiñones conservada en el Archivo Capitular del Pilar de Zaragoza.⁴⁶³

Virgen ,de quien se puede decir: Sed non formosius isto viderunt oculi (Ovid. Met. 7) Como tambien la nube, y Angeles, que agraciadamente le circundan, están aun mas que suspensos en el ayre, suspendiendo con su ayre a todos, los que los miran. Parece que los sale a recibir gustosa toda la Trinidad Santissima, q se venera colocada en la parte suprema de un galán arco, formado con primor entre pilastras sobre unas jambas repisadas. Y el Sacrosanto Divino Espiritu está dominando a una hermosa cifra de el dulcissimo Nombre de Maria, revestida de reflexos, nubes, y Serafines, todo con mucha travesura, y variedad. Sobre la cornisa de este ultimo gallardo cuerpo se encumbran ocho cartelones guarnecidos artificiosamente de hojas, festones, y bellissimos Niños, que reciben una cornisa emboquillada con ayrosas caídas de pavellón, y en lo superior de la cornisa asienta un bello pedestal orlado de volutas, y targetas, que sirve de lucida basa a una primorosa estatua de la Religion Catholica, la qual ostentando a sus augustas plantas Corona, Tiara, y Cetro, sostenidas de Angelicos esfuerzos, y revestida de manto Imperial, con las demas mysteriosas insignias, que corresponden a su grandeza, cierra con magestuosa bella pompa el delineado Tabernaculo. Calamón de la Mata, o.c., pp. 23-26.

⁴⁶² Por muerte de este don Joachin subzedió en el empleo de director de las obras su hermano don Alberto Churriguera, siendo también hermano en la yntelixencia, más como ya llegó a los últimos de la fábrica principal, sólo se miran de su dirección los trascoros y sillería, pues aunque emprendió un grande y magestuoso tabernáculo de planta quadrada sobre çócalos de mármoles, con quatro cuerpos de arquitectura adornados de esculptura y talla moderna, todo bellamente ejecutado y colocado, que su altura fue 110 pies y que en su ámbito se miraron quatro altares que ocupaban casi lo que es oy presbiterio, ya no ay en aquel sitio bestijio que dé rrazon de que en él pudo aber abido tal monte de maderas. Brasas Egido, J.C., Rupérez Almajano, N., *Cartas históricas serijocosas de Simón Gavilán Tomé*, Caja Duero (Salamanca 2004), pp. 95-96.

⁴⁶³ Fue publicada por primera vez en Rupérez Almajano, Nieves – Ibáñez Fernández, Javier, “Las trazas de la catedral nueva de Salamanca de Andrés García de Quiñones conservadas en el Archivo Capitular del Pilar de Zaragoza y las intervenciones de los Churriguera en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, nº 105 (2010), pp. 355-394. Volvieron a ser publicadas (en esta ocasión en color) en Rupérez Almajano, Nieves, “Los inicios profesionales de Andrés García de Quiñones. Su actividad en Portugal y Ciudad Rodrigo” en *Goya*, nº 338, 2012, pp. 36-61.

Planta del tabernáculo

El dato ofrecido por los escritos de Gavilán Tomé nos permite partir de una planta cuadrangular, la cual debía estar inscrita en el tramo rectangular que le corresponde en la capilla mayor. Así, no podía extenderse en su lado más de lo que en el plano corto mide un tramo,⁴⁶⁴ y si se tiene en cuenta que el conjunto del altar se eleva sobre siete gradas,⁴⁶⁵ la longitud del lado debe disminuir, a fin de poder ajustar todo a los límites de las líneas de los pilares. Gracias al dibujo de la planta de la catedral, podemos comprobar que efectivamente el diseño general es cuadrangular, pero dibuja un paralelogramo del que sobresalen proyecciones en chaflán de sus ángulos.

Efectivamente, una reforma en los muebles de la capilla mayor de la catedral nos permitió retirar las alfombras y asientos que normalmente cubren su superficie, descubriéndose en el acto las huellas de los asientos de los ángulos en chaflán donde apoyaban las columnas gigantes del primer cuerpo. Las losas que forman el pavimento realizan un dibujo que se encuentra interrumpido en los lugares donde reposaban los plintos de las columnas, tal y como aparecen en las imágenes que se adjuntan a estas letras. A la vista de tales indicios podemos concluir que el dibujo de la planta realizado por Andrés García de Quiñones se corresponde con los vestigios que se conservan en el solado de la capilla mayor.

⁴⁶⁴ El tramo mide 35 x 50 pies castellanos (0,2786 m.). *En Salamanca, el "módulo constructivo de origen" fue el "pie castellano", de valor 27,86 cms, medida que, junto a otras, estuvo vigente en Castilla y León hasta 1852, cuando una Real Orden estableció el Sistema Métrico Decimal en España.* Martínez Frías, J.M^a.- Pérez Hernández, M. – Lahoz, L., o.c., p. 24.

⁴⁶⁵ Las evidencias de las huellas del tabernáculo encontradas en el solado del presbiterio actual y que damos a conocer en el presente trabajo, indican que se ha mantenido la altura original en la reforma de Sagarbinaga. No hay razón para considerar únicamente las cinco gradas que se observan en la traza de Quiñones (como realizan Rupérez Almajano e Ibáñez Fernández), sino que las gradas actuales del altar siguen siendo las que eran desde el primer momento: siete, el mismo número que señalaba Calamón. Respecto de las trazas conservadas en Zaragoza es necesario señalar que no reproduce la planta de la catedral de manera absolutamente objetiva, sino aproximada, como lo demuestra la escalera de caracol situada simétricamente en la Capilla de San Lorenzo, las paredes del coro, la sillería representada... elementos que tal y como están trazados no responden a la realidad.

... Don Alberto Churriguera... emprendió un grande y magestuoso tabernáculo de planta cuadrada sobre còcalos de mármoles...⁴⁶⁶

Según el testimonio reproducido, del que carecemos de razones para desconfiar de su veracidad, pero del que hemos constatado su imprecisión, se habla de una planta cuadrada sobre la que se alza el primer cuerpo, con columnas grandes en los extremos, e inmediatamente detrás, al menos cuatro columnas más pequeñas, que sustentaban tres arcos por cruja.⁴⁶⁷ El mismo Tomé nos ofrece a renglón seguido el relevante testimonio de la existencia de cuatro altares, a razón de uno por cara.

...con quatro cuerpos de arquitectura adornados de esculptura y talla moderna, todo bellamente ejecutado y colocado, que su altura fue 110 pies y que en su ámbito se miraron quatro altares que ocupaban casi lo que es oy presbiterio...⁴⁶⁸

Las gradas, en número de siete⁴⁶⁹ (de cinco conforme el dibujo de García de Quiñones⁴⁷⁰), se disponían en torno a los espacios reservados a

⁴⁶⁶ Id. cita de la nota 464.

⁴⁶⁷ Cf. Calamón de la Mata, o.c., p. 24. Sospechamos que el arco y columnas que hoy día conforman el retablo del altar donde se ha trasladado la imagen de Nuestra Señora de la Luz, se realizó con despojos del tabernáculo de Churriguera, aprovechándose para ello columnas y dos mitades de los arcos que se levantarían en la zona comentada, separando las imágenes de los santos doctores.

⁴⁶⁸ Id.

⁴⁶⁹ Cf. Calamón de la Mata, o.c., p. 23. Las gradas actuales de la capilla mayor son siete. Creemos que el actual presbiterio se encuentra a la misma altura que el solado desde el que arrancaba el tabernáculo, más aún ante las evidencias desveladas en nuestro texto. Por tanto también consideramos, a pesar del dibujo de Quiñones, que hay que conceder credibilidad absoluta en este punto a Calamón de la Mata.

⁴⁷⁰ Encontramos como producto de un desconocimiento del ritual del oficio litúrgico en el altar las siguientes letras: *De cualquier manera, conviene insistir en que la elevación afectaba al presbiterio en su conjunto y no sólo al espacio dispuesto frente a las cuatro mesas de altar, como interpreta Casas lo que habría imposibilitado la celebración de las ceremonias litúrgicas solemnes en las que el número de oficiantes se multiplicaba de manera exponencial.* Rupérez Almajano, Nieves – Ibáñez Fernández, Javier, “Las trazas de la catedral nueva de Salamanca...”, o.c., p. 368. Por muy solemne que fuera la ceremonia eucarística sólo subía junto al altar el celebrante principal, siendo asistido por otros ministros que se repartían en diferentes niveles de las gradas que conducían al altar y que nunca, conviene subrayar, compartían la misma cota que el celebrante. Cf. especialmente los capítulos VII-XI del *Ceremoniale Episcoporum iussu Clementis VIII Pont. Max., Novissime reformatum*, Ex typographia linguarum externarum (Roma 1600), pp. 22-50. El hecho de la concelebración viene dado a partir del Concilio Vaticano



Véase la huella dejada por la planta del tabernáculo de los Churriguera en el enlosado de la actual capilla mayor. Secciones oriental y occidental del lado de la epístola.





Véase la huella dejada por la planta del tabernáculo de los Churriguera en el enlosado de la actual capilla mayor. Secciones oriental y occidental del lado del evangelio.



los cuatro frentes del tabernáculo, y cabría preguntarse por la posibilidad de incluir las dos gradas que restan entre las dibujadas por Quiñones y la afirmación hecha por Calamón en el frente de las mesas de los altares - conforme a la costumbre de permitir la estancia desahogada del celebrante, mientras que los ministros que servían el altar permanecían en un plano inferior, generalmente de pie en las gradas- a razón de uno por frente. Las actas capitulares nos dan noticia de la celebración en el altar de nacimiento, a la espalda del tabernáculo, durante un traslado temporal en el que se rezan las horas en la capilla del Cristo de las Batallas.⁴⁷¹ De la utilización del resto de los altares, excepción hecha del altar mayor, no tenemos noticia, no pudiendo desechar la posibilidad de que se utilizaran con cierta frecuencia como colaterales.

Alzado

Para facilitar la aproximación al conjunto del tabernáculo, procederemos a abordar cada uno de los cuerpos de los que consta por separado, de tal manera que se pueda llegar a la idea más exacta posible a tenor de lo que se desprende de la documentación.

Aclarada la cuestión precedente, abordamos, en primer lugar, el asunto del número de cuerpos de arquitectura que componía el aparato. Gavilán Tomé habla de cuatro, la descripción de Calamón se refiere sólo a dos. El problema obtiene pronta solución, ya que Gavilán escribe de memoria, y Calamón describe observando la obra. Seguramente el primero

II, el cual introduce un nuevo ordo en la liturgia. Por consiguiente, el “aumento exponencial” al que se refieren los citados autores ha de referirse al desconocimiento de lo que realmente sucedía en la liturgia romana del momento histórico que tan prolijamente descifran con la ayuda del dibujo. De la misma manera es preciso aclarar que lo que los referidos autores interpretan como “presbiterio en su conjunto” abarca el espacio íntegro donde se eleva el tabernáculo, comprendiendo los ámbitos individualizados de los cuatro altares, un concepto que en nuestra opinión sólo ha de referirse a él “en su conjunto” cuando se cierran los muros perimetrales y verdaderamente hace acto de aparición la capilla mayor, con un presbiterio efectivamente unificado.

⁴⁷¹ *El s(eño)r M(qest)ro de cerem(onia)s dijo que los oficiales que hazian el tumulo le (h)avian pedido la Ygl(esi)a desocupada para el lunes comenzarlo a Armar; y que respecto a que para mudar El choro no podia ser En la Igl(esi)a Vieja por no estar mui decente a causa de las bigas y obra que (h)ay en ella, y detrás del choro estar ya el tiempo fresco, le parecia mas conv(enien)te se pusiese en la capilla del Christo de las Batallas para el cav(il)do y fuera para los cap(ella)nes y en la cara que mira para d(ic)ha cap(i)lla se celebrasen las Misas, previniendose, que en q(uan)to durasen los oficios Divinos no se trabajase a causa de que con el ruido no interrumpiesen el choro, y el cav(il)do lo acordo asi. Cabildo ordinario del 23 de setiembre de 1740. ACSA AC 52, f. 891.*

ha considerado el primer cuerpo como si se tratase de dos, puesto que, o bien ha tomado la base hasta la altura del sagrario como uno, y a partir de él hasta la cornisa como otro, o bien, se refiere al formado por el orden mayor y al constituido por el orden menor, o, en tercera posibilidad, enumera el primer cuerpo y el trono de la custodia como dos independientes. Sobre el primero, se elevaba otro cuerpo que cobijaba a la Asunción. Finalmente, el coronamiento encubría a la reliquia hasta las alturas. Como puede deducirse, el toresano contó como cuerpos de arquitectura los dos de los que habla Calamón, más el trono del Santísimo –con entidad arquitectónica notable- y el remate.

Asiento y banco

La estructura se eleva sobre un podio de siete gradas respecto al nivel del suelo de la iglesia. Sobre este arranca un zócalo, de cinco pies de altura, hecho con mármoles negros en los que de vez en cuando aparecen vetas blancas y pardas; en ellos se incrustan planchas de jaspes encarnados en geométricas combinaciones, sirviendo todo de base al pedestal propiamente dicho, con una altura de ocho pies. En este se abren dos puertas por frente, sumando un total de ocho, siendo únicamente dos de ellas practicables, y dan servicio a los pasillos que conducen hacia los usillos que se elevan hacia el lugar en el que se alza la custodia. Las puertas están guarnecidas con molduras que las recorren del mismo mármol negro del zócalo, y rematan en una cornisa con volutas, serafines y tarjetas. Suponemos que las molduras siguen un perfil similar a las puertas del coro.

Altar y sagrario

La mesa del altar, conforme al uso, se sitúa en el medio geométrico, dejando equidistantes a uno y otro lado las puertas anteriores. El altar principal, es decir, aquel que ocupa el flanco de poniente, y mira directamente al coro, desarrolla un tratamiento especial tanto en materiales, como en elementos escultóricos. Calamón habla de jaspes portugueses de color rosa seca, guarnecidos de fajas de jaspe negro y molduras bronceadas, que conforman el tímpano, culminando el mismo en el lugar donde

se alza el pedestal. Dicho entorno, sirve de marco a un sagrario especialmente decorado y formado por pilastras -cajeadas recorridas en su interior por festones, al modo del trascoro-, y *argotantes*, -tan del gusto de Alberto y que se repiten por doquier en la crestería que recorre la sillería del coro.

Calamón ofrece un dato interesante al comentar el *agradable cornisamiento de movimiento circular* con el que se corona el sagrario, sobre el que se elevan las efigies de las tres virtudes teologales, ocupando el lugar central, bajo pabellón, la Fe. Creemos que dos virtudes, la Esperanza y la Caridad, son las imágenes que hemos podido encontrar en los fondos de la catedral cabalgando sobre sendas volutas, dirigiendo la mirada respectiva hacia un lugar central entrambas y más bajo. Si se advierte la talla, la finura de rasgos, la calidad de los cabellos, y la disposición de las actitudes, pese a la capa de pintura dorada que las recubre dificultando el análisis, unido a los vestidos –que en composición traen a la memoria parte de los atuendos de los reyes de piedra del trascoro-, y al dibujo de las volutas y cardinas que las adornan, bien pueden convertirse en elementos que apoyen la hipótesis de su pertenencia al conjunto del sagrario. Una restauración que les devolviera la policromía original esclarecería las dudas a este respecto.

En cuanto a la descripción de la magnífica puerta del sagrario, el secretario del cabildo la pondera como una obra muy costosa, realizada de diferentes materiales.⁴⁷² El principal es una primorosa lámina (no habla del motivo) cubierta por un cristal de tres cuartas de alto, enmarcada por una labor de plata con adornos en realce y dibujos variados *a lo moderno*. Cuando se retiró el Tabernáculo, el sagrario quedó intacto en la reforma que llevó a cabo Manuel de Lara. Sin embargo, cuando se procedió a su desmantelamiento, nos cuesta creer que el cabildo no reservara la apreciada puerta en un lugar seguro. Así, podemos colegir, que mientras el resto de los elementos del tabernáculo se dispersó, la puerta del sagrario se reservó, hipótesis que apoyamos en la ausencia de noticia alguna de venta. Ello hay que tenerlo en cuenta, puesto que es muy probable que se

⁴⁷² *La puerta es una primorosa lamina, guarnecida por delante de un bien trasparente cristal de tres cuartas en alto, y guarnecida de un costoso marco de plata de subida hechura, con adornos levantados de fajas, y otros especiales dibuxos a los moderno.* Calamón de la Mata, o.c., p. 24.



Detalle de una de las posibles virtudes que adornaban el sagrario.



Puerta del sagrario.

colocase en el que se trajo de la iglesia de San Sebastián, recuperando la pieza en cuestión el uso que desde el principio tuvo. Apuntamos el hecho de que la descripción de Calamón coincide en gran medida con la puerta que hoy día luce el sagrario de la capilla mayor de la seo salmantina.

La intuición mencionada se puede confirmar gracias al testimonio documental de un expediente conservado en el Archivo Histórico Provincial de Salamanca,⁴⁷³ en el que se reclama al cabildo la portezuela original del tabernáculo de la iglesia de San Sebastián, que se instala en la capilla

⁴⁷³ Expediente instruido en reclamación de la portezuela del tabernáculo de mármol, procedente del Colegio viejo.

Estracto (de los documentos que conforman el dossier).

1861- 15 - Se oficia al Cabildo catedral reclamándole la portezuela del tabernáculo que existía en la Yg(lesi)a del Colegio viejo mediante a que no se hace uso de ella.

Abril 4 - Se reproduce el anterior en vista de no haber recibido contestación.

Abril 9 - Contesta el Cabildo que el tabernáculo se entregó al Cabildo, en virtud de Reales órdenes vigentes y que se colocó en la Catedral menos la portezuela por considerar los inteligentes que tenía más mérito la antigua; y que para cubrir los gastos de la instalación se dispuso de la portezuela reclamada con aprobación de la autoridad eclesiástica.

Abril 12 - Se dice al cabildo que el tabernáculo se concedió para el culto y no habiéndose hecho uso de la portezuela debe volver al museo de que procede.

Mayo 21- Réplica del cabildo que reprob a su anterior contestación, pues la autoridad eclesiástica es la única competente para dar destino a los obgetos (sic) destinados al culto, y habiendo autorizado la enagenación de la portezuela, el Cabildo no puede privar al comprador de la propiedad que legítimamente ha adquirido.

Julio 5 - Se remiten al cabildo copias de las comunicaciones fechas 13 de Abril de 1849 y 30 del mismo mes y año, de las que resulta que se pidió a la Comisión por el Gobernador eclesiástico el tabernáculo del Colegio viejo, para colocarlo en la catedral, conservándolo allí en depósito y en toda su integridad, bajo cuyas condiciones se concedió y consta que se recibió en el oficio en que se recibió el recibo. Todo lo cual demuestra que habiendo sido nula la enagenación de la portezuela, está en su derecho la Comisión reclamándola.

(A continuación sólo transcribimos los que nos parecen más interesantes para nuestros propósitos).

Doc. 3

(Carta dirigida al Sr. Gobernador Presidente de la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de esta provincia)

Estando este Cabildo del atento oficio de V(uestra) S(eñoría) fecha 15 de Enero último en que se sirve reclamar la portezuela del Tabernáculo procedente del Colegio de S(a)n Bartolomé tiene el honor de manifestar a V(uestra) S(eñoría) que en conformidad a las R(eale)s Ord(ene)s vigentes el S(eño)r Gefe (sic) Superior político de esta provincia con la comisión de Monumentos Artísticos de la misma pusieron a disposición de los S(eño)res Gobernad(ore)s Ec(lesiásti)cos de la Diócesis el Tabernáculo de jaspe y mármoles que existía en la que fue Yglesia de S(a)n Sebastián y el estinguido Colegio mayor de S(a)n Bartolomé. Convencidos los S(eño)res Gobernad(ore)s Ec(lesiásti)cos

mayor de la catedral, y que es enajenada para paliar los gastos de la nueva ubicación en el templo mayor. Efectivamente de su lectura se infiere que la puerta del sagrario utilizada en la obra de Churriguera se coloca por su mayor entidad y riqueza en el tabernáculo de Gabilán Tomé, permaneciendo hasta el día de hoy en ese lugar.

Primer cuerpo del tabernáculo

Tal y como se ha presentado anteriormente en la planta, el primer cuerpo lo conforman dos órdenes de arquitectura. Uno gigante, y otro más

de que la adquisición del expresado tabernáculo era del mayor interés para esta Santa Yglesia Catedral acordaron en 16 de Abril de 1849 que se colocase en el altar mayor de la misma, como se verificó, sin poder utilizar la portezuela que antes tenía por ser muy pequeña p(ar)a el sagrario y por haber creído todas las personas inteligentes que debía conservarse la portezuela de extraordinario y reconocido mérito que hoy tiene el sagrario. La colocación del tabernáculo originó, como era consiguiente, gastos de consideración, y para cubrirlos se dispuso de la portezuela que se reclama con aprobación de la autoridad superior ec(lesiásti)ca de la Diócesis.

El Cabildo espera que V. S. se dignará disimular el retraso en la contestación a su atento oficio, debido a un olvido involuntario del encargado de la Secretaría Capitular.

Dios gu(ard)e a V. S. m(ucho)s a(ño)s. Salamanca 9 de Abril de 1861.

Ignacio Buitrago. Deán. Por acuerdo del Ill(ustrísi)mo Cabildo, José de Colsa.

Doc. 5

Enterado este Cabildo del atento oficio de V(uestra) S(eñoría) fecha 12 de Abril último en que se sirve recordar la reclamación que hizo en 15 de Enero y 4 de Abril de 1861 de la portezuela del Tabernáculo procedente del Colegio de S(a)n Bartolomé, no puede menos de reproducir la contestación que tuvo el honor de dar a V. S. en 9 de Abril de 1861 manifestándole que la Autoridad Superior Ec(lesiásti)ca de la Diócesis, única competente por las leyes y R(eale)s Ordenes vigentes para disponer de los efectos destinados al servicio del culto Divino en las Yglesias de los extinguidos conventos y colegios, acordó en 16 de Abril de 1849 que se trasladase a esta Santa Yglesia Catedral y colocase en el Altar mayor el Tabernáculo de jaspes y mármoles que existía en la que fue Yglesia de S(a)n Sebastián del extinguido Colegio mayor de S(a)n Bartolomé, como se verificó, sin poder utilizar la portezuela que antes tenía el Sagrario por ser muy pequeña y de insignificante mérito artístico comparado, según dictamen de personas inteligentes, con el extraordinario y reconocido mérito de la portezuela que hoy tiene el tabernáculo, que es la misma que tenía el antiguo.

La colocación del nuevo tabernáculo ocasionó gastos de bastante consideración que excedieron de 5000 r(eale)s. Para cubrirlos se dispuso de la portezuela que se reclama, la que estaba inutilizada para el servicio del culto; y habiéndose verificado la enagenación de la portezuela con intervención y aprobación de la Autoridad superior ec(lesiásti)ca de la Diócesis, el comprador, en virtud de este contrato legal, adquirió un verdadero dominio en la cosa enagenada del cual, el Cabildo, bajo ningún concepto puede privarle; y por lo mismo espera que convencido V. S. de tan justas razones no insistirá en la indicada reclamación de la portezuela.

Dios gu(ard)e a V. S. m(ucho)s a(ño)s. Salamanca 21 de Mayo de 1862. Ignacio Buitrago. Deán. Por acuerdo del Ill(ustrísi)mo Cabildo. José de Colsa. AHPSA cj. 4 lg. 17 c.

5.



Actual tabernáculo de la capilla mayor, procedente de la capilla del Colegio de San Bartolomé, flanqueado por las urnas relicario de san Juan de Sahagún y santo Tomás de Villanueva.

pequeño. El gigante es el que cobija y sustenta el conjunto. Las columnas de veinte pies de altura apean en los plintos que sobresalen de la planta en chaflán. Lucen capitel compuesto y el fuste labrado con escudos, cartones, festones, hojas y cardinas, del mismo modo que conocemos en las columnas del trascoro y del retablo del Cristo de las Batallas. Calamón señala la novedad de sus capiteles, ya que *forman sus caules un escudete con colgantes, que sirven en lugar de el segundo orden de hojas, dexando el primero en el orden regular*.⁴⁷⁴ Las columnas sostienen su arquitrabe, friso y cornisa, que miden un total de cinco pies, todo ello guarnecido de cartones, hojas, medias cañas, boceles y modillones de talla.

La cornisa forma un arco en el centro y termina con formas triangulares sobre las que sobresalen escudos de gran relieve con las armas de María. Tras estos, y sobre altos pedestales, se colocan los cuatro ángeles mancebos que ondean banderas en las que se encuentra escrito el evangelio del día de la Asunción.⁴⁷⁵ En las volutas que unen los pedestales con

⁴⁷⁴ Calamón de la Mata, o.c., f. 25.

⁴⁷⁵ *Et factum est ut audivit salutationem Mariae Elisabeth exultavit infans in utero eius et repleta est Spiritu Sancto Elisabeth et exclamavit voce magna et dixit benedicta tu*

la cornisa, aparecen dos imágenes de apóstoles, siguiendo el resto del grupo de los Doce a lo largo de la dicha cornisa. En el centro, entre una gloria de nubes, con ángeles y resplandores, sobre una mesa, se disponía el cordero apocalíptico con el libro de los siete sellos. De todo lo mencionado no ha llegado a nosotros rastro alguno.

El interior del espacio delimitado por la estructura anterior se organiza en dos niveles. El inmediato al pedestal de mármoles y jaspes está constituido por cuatro columnas de doce pies de altura, talladas de igual modo que sus hermanas mayores, excepto en los capiteles que son de orden compuesto ordinario. Ellas sostienen tres arcos, en cuyas claves figuran óculos calados, con traza que no debía distar mucho de la de sus homólogos del trascoro. Entre los arcos se elevan volutas cabalgadas por ángeles portadores de atributos del Sacramento, al modo de los ángeles músicos de la sillería del coro. Cada uno de los lados lucía sus correspondientes tres arcos, sumando en total el número de doce. En ellos se colocaron las efigies de los santos Ambrosio, Agustín, Gregorio, Jerónimo, Atanasio, Basilio, Gregorio Nacianceno, Juan Crisóstomo, Tomás de Aquino, Buenaventura, Isidoro y Nicolás de Bari.⁴⁷⁶ Todos ellos, como de sobra es conocido, son doctores de la Iglesia, excepto uno, el último.

Las imágenes de los Padres latinos y griegos actualmente han sido trasladadas al testero de la capilla mayor, jalonando el dosel de la Virgen de la Asunción, mientras la efigie de san Nicolás de Bari lo está en el altar mayor de su capilla, y la de san Buenaventura en un arcosolio de la capilla de la Virgen de Lourdes. Desconocemos el paradero de las efigies de san Isidoro y de santo Tomás de Aquino. El atributo común que todos portan, excepto san Agustín y san Buenaventura –quien parece que un día sí lo tuvo–, es el libro, signo evidente de su acción intelectual en defensa de la

inter mulieres et benedictus fructus ventris tui et unde hoc mihi ut veniat mater Domini mei ad me ecce enim ut facta est vox salutationis tuae in auribus meis exultavit in gaudio infans in utero meo et beata quae credidit quoniam perficientur ea quae dicta sunt ei a Domino et ait Maria magnificat anima mea Dominum et exultavit spiritus meus in Deo salutari meo quia respexit humilitatem ancillae suae ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes quia fecit mihi magna qui potens est et sanctum nomen eius et misericordia eius in progenies et progenies timentibus eum. Lc 1,41-50 (Vulgata).

⁴⁷⁶ Los Padres se deben a la mano de José de Larra. Su policromía a un equipo de pintores encabezados por Manuel de la Peña y su hermano. En la semana del 10 de mayo de 1733 reciben sus honorarios por la policromía de la escultura del tabernáculo. Cf. ACSA Expedientes de cuentas de fábrica de 1733, semana del 10 de mayo.



San Nicolás de Bari.



San Buenaventura.

doctrina correcta. Los cuatro doctores latinos reciben una cuidada policromía, con predominio de bermellones y oro. Las posturas intentan ser variadas, si bien en todas ellas se observa cierta afección y teatralidad retórica, que repite direcciones de los brazos –la típica “tres menos diez”- variando la posición de las manos, o inclinaciones de cabeza en diversos grados. Existe, por tanto, una voluntad de individualización en los cuatro, estando definida perfectamente cada iconografía y atributos correspondientes. De igual modo, la mayor riqueza y vistosidad de su policromía provoca que resalten sobre el resto, desvelando una clara intención de sobredimensionarlos respecto de las demás imágenes de su mismo nivel.

Los Padres griegos, mucho más estereotipados, prácticamente reproducen las mismas facciones, con diferentes tipos de barbas y los recursos gestuales que los introducen en una agitada y fecunda introspección creativa. No encontramos la misma voluntad que reconocemos en sus homólogos occidentales, descansando la figuración no en atributos que permitan una individualización y reconocimiento preciso de cada uno, cuanto en el recurso a las generalidades representativas de la indumentaria oriental en los conocidos convencionalismos de la ropa litúrgica. Por ello, descubrimos una clara intencionalidad en que las características propias de cada uno de los padres orientales no aparezca de una manera clara, por lo cual el valor de su presencia reposa sobre su representación figurativa como colectividad, como cuerpo y colegio de la totalidad de la Iglesia universal.

Atendiendo a la configuración de sus respectivas bases, la fuerte triangulación de los griegos, lo que les hace aparecer en una postura más inestable, más forzada, con una pierna adelantada, en movimiento de avance, contrasta con la base más cercana al círculo de los latinos, permitiéndoles un dominio del espacio más desahogada, apoyándose en una actitud de mayor reposo.

La imagen de san Buenaventura sostiene una capilla de cartón en la mano donde llevaría seguramente el libro que le corresponde, hipótesis corroborada por la posición de la mano derecha, que sostiene una pluma de la que también carece. San Nicolás de Bari, en idéntica postura que los ya comentados, mantiene el libro con la mano izquierda, mientras que la



Santos Padres Occidentales.





Santos Padres Orientales.



derecha la eleva para bendecir. Los postizos y policromía que luce seguramente se añadieron en la reforma que se hizo en su altar en 1765.⁴⁷⁷

Conjeturamos sobre la posibilidad que debido a la factura de los Padres latinos, probablemente estos ocuparan los espacios laterales de los dos altares principales, es decir, el de poniente, y el del naciente, mientras que los griegos se instalarían de igual manera en los dos restantes colaterales, de menor extensión. En los arcos centrales habría que distribuir los cuatro restantes (los santos Isidoro, Buenaventura, Tomás de Aquino y Nicolás de Bari). Atendiendo a la prudencia del cabildo, especialmente cuidadosa en no herir susceptibilidades al no permitir ensalzar a orden alguna sobre otra, colocaría junto a los Padres orientales a santo Tomás de Aquino y a san Buenaventura, mientras que san Nicolás de Bari miraría probablemente a la capilla del Cristo de las Batallas, y san Isidoro, como Doctor hispano, ocuparía el arco central, sobrepasando el pabellón de la alegoría de la Fe sobre el sagrario.

El cuerpo de doctores ocultaba tras de sí una estructura en la que se alzaba el lugar de la exposición del Sacramento conformado como un templete de ocho columnas a las que recibían ocho ángeles tenantes,⁴⁷⁸ coronado por una cúpula esquifada sobre pechinas. El anillo se decora con modillones, arquitrabe, friso y cornisa. Las pechinas con fajas, tarjetas y hojas. El resto del templete con frisos, vaciados y fajas.

A este templete se subían las andas del Corpus para la exposición solemne del Santísimo por medio de un carro accionado por un mecanismo de torno que permitía elevarlo. En los expedientes de fábrica podemos encontrar en la semana del dos de agosto de 1733 la compra de la madera para hacer el carro y el pago al cerrajero por el herraje del mismo y el torno *para subir las andas*.⁴⁷⁹

⁴⁷⁷ *Se dio licencia a un Devoto para asear y dorar el Altar de la Capilla de S(a)n Nicolas*

El sobred(ic)ho s(eñ)or Dean dize haber un Devoto q(ue) deseaba asear, componer, y dorar el Altar y Capilla de s(a)n Nicolas de esta s(an)ta Yglesia si el cav(il)do lo permitia, y le daba su licencia. Y oida la sobred(ic)ha proposicion el Cav(il)do presto su consentim(ien)to y licencia para lo q(ue) pedia, y q(ue) se le diessen muchas gracias por su zelo y devocion; Con lo qual se fenecio y levanto el Cav(il)do de q(ue) doy fee y firme= Ante mi. D(on) Felix Saez secr(etar)io. Cabildo espiritual de 6 de marzo de 1765. ACSA AC 54b, 87-87v.

⁴⁷⁸ Los hermanos Peña estofan *los niños* del trono de la custodia en la semana del 26 de julio al 1 de agosto de 1733. Cf. ACSA Expedientes de cuentas de fábrica de 1733. Semana del 26 de julio al 1 de agosto.

⁴⁷⁹ Cf. ACSA Expedientes de cuentas de fábrica de 1733. Semana del 2 al 8 de agosto.

Segundo cuerpo del tabernáculo

Sobre un pedestal situado encima de la cornisa del anterior, se erige la estructura del segundo cuerpo. Su planta responde a un planteamiento centralizado. La organización utiliza pilastras cajeadas con talla abultada en su interior, al modo de las del trascoro. Una cornisa compuesta de dórico y corintio recorre el perímetro, aumentando la vistosidad los adornos de escudos y tarjetas que la acicalan. Las pilastras se encuentran dispuestas dejando espacios entre sí, para poder colocar en ellos alguna imagen de apóstol, a mayor altura que el resto.⁴⁸⁰ Las fachadas que dan a los ángulos de cada uno de los altares, se coronan con dos volutas enfrentadas, que sostienen a su vez un jarrón con flores. Podríamos considerar que estos cuatro sean los que hoy se ven en la capilla mayor, a los lados de la alegoría de la religión.

Los frentes los componen arcos. La Trinidad se presenta en el arco de la fachada principal, sobre gloria de nubes, ráfagas y ángeles. El Padre a un lado, sobre una jamba repisada. El Hijo en la pareja. El Espíritu Santo en el centro sobre un anagrama de María orlado a su vez de nubes, serafines y resplandores. La imagen del Padre como se ha dicho parece corresponderse con aquella reutilizada en la Capilla de los Dolores. Ocho cartelones guarnecidos con hojas, festones y niños recorren el resto del perímetro.

Enseñoreándose en el centro de la composición, la imagen de la Asunción, en trono de nubes, acompañada de ángeles, es impulsada desde el sepulcro en torno al que se reúnen los apóstoles *con mucha ayrosa variedad de posturas*.⁴⁸¹ Como se dijo más arriba, la imagen de la Asunción corresponde a la tipología de imagen sedente en trono de nubes, muy al uso del gusto del momento, y con múltiples ejemplos en la historia del arte. La titular, encontrada en la Colegiata de Toro, con los brazos vueltos al cielo, y la mirada perdida en lo alto, gira sobre sí misma en un torbellino, con tal fuerza, que únicamente su colocación sugiere el movimiento ascendente. Del apostolado no queda rastro alguno.

⁴⁸⁰ Recuérdese que el resto del apostolado se halla en el nivel de la cornisa superior del primer cuerpo.

⁴⁸¹ Calamón de la Mata, *o.c.*, p. 25.

La Imagen de Maria Santísima Señora Nuestra en el misterio de su Assunción gloriosa, Titular de esta Santa Iglesia, se coloca en el nuevo magnifico Tabernáculo, dando alma al Segundo Cuerpo en un nicho muy capaz, y hermoso. Allí se muestra en acción de salir de el Sepulcro, y subir al Cielo, mirándola como absorta los Sagrados Apóstoles, y saliendo a su recibimiento la Santísima Trinidad, representada en tres bellissimas Imágenes con mucho brillante magestuoso adorno de nubes, y rayos, que las rodean. El Simulacro está tan hermoso, y tan vivo, y la accion de ascender tan propia, que nada le falta para equivocarse con su original, sino bolar con efecto hazia el Empyreo. No obstante hai quien dude, si por esto mismo de no bolar, y no acabar de desprenderse de la torre, o de la Iglesia, y Tabernáculo, representan más vivamente su original. Sobre esto se espera, que las Musas en honor de la Águila Reyna digan su parecer. En tono de Canción Real.⁴⁸²

Coronamiento del tabernáculo

Encima de la cornisa del piso anterior, surgen otras cornisas emboquilladas tras los cartelones que coronan aquel, los cuales después de realizar varios juegos de subidas y caídas, sostienen un pedestal, adornado con volutas y tarjetas, sobre el que se alza la alegoría de la religión. Conocemos por los escasos apuntes de los expedientes de fábrica que son ocho los *arbotantes* que con formas avolutadas sostienen el pedestal donde se alza la alegoría de la Religión Católica. En la semana del 8 de julio de 1731, Juan Gamito, José Jatua y Manuel Camargo han terminado de desbastar y limpiar los *ocho arbotantes del tabernáculo*, razón por la que se les abonan sus honorarios.⁴⁸³

Sobre las volutas cabalgan ángeles sosteniendo corona, mitra y cetro que presentan a la figura central. Recuérdese que el uso de las volu-

⁴⁸² Asunto IV de los aplausos poéticos. Calamón de la Mata, o.c., p. 267.

⁴⁸³ Cf. ACSA Expedientes de cuentas de fábrica de 1731. Semana del 8 de julio.

tas gigantes que convergen en un punto centralizado y lo sostienen, se encontraba presente en la obra que proyectó Sebastián Herrera Barnuevo para el tabernáculo de san Isidro en Madrid, y que el mismo Alberto de Churriguera utiliza el recurso en otros diseños propios, como, por ejemplo, las andas para la custodia del Corpus de la misma Catedral de Salamanca.



Custodia del Corpus.

Significación del tabernáculo

La piedad eucarística, fuertemente impulsada por Trento, conforma una de las expresiones más características de la religiosidad barroca. El afianzamiento de la fe eucarística, tras retirar abusos medievales surgidos en la celebración de la misa, recibe un empuje gigantesco.⁴⁸⁴ Por ello, la reserva eucarística se verá rescatada de la capilla recoleta y será trasladada al lugar más relevante y visible del templo, sobre el altar mayor.⁴⁸⁵ Allí surgirán grandes tabernáculos que desarrollarán la visibilización de esa presencia sacramental. Aparece un lugar de honor específico para realizar las exposiciones del Santísimo, sin estorbos que obstaculicen la contemplación. El traslado hacia el lugar principal del templo, junto a la proliferación de las devociones que acentuaban la presencia real de Cristo en los dones del altar, y el subrayado de los privilegios marianos, serán notas constitutivas fundamentales a la hora del intento de comprensión de la patentización de la expresión religiosa del primer tercio del siglo XVIII en la magna obra que se elevó en la catedral salmantina.

El pueblo veía en el sacramento algo más que al Rey de reyes. Sabía también de la presencia del Dios hecho hombre, con el que se habían cometido tantas ingratitudes a causa de la apostasía. La comunión misma, que el Concilio de

⁴⁸⁴ Véase el capítulo correspondiente de Casas Hernández, Mariano, *Memoria de la Cena de Jesús: Aportaciones al estudio de la Eucaristía en el Arte Español*, Las Edades del Hombre (Valladolid 2011), pp. 267-323.

⁴⁸⁵ *No estando en las facultades humanas dar culto al Santísimo Sacramento de la Eucaristía cual conviene ni ponerle en el sitio que merece, se custodiará en el más notable, principal, y noble, y éste es sin duda el altar mayor de la iglesia ante el cual el pueblo acostumbra a posternarse con frecuencia y los clérigos a cantar preces de día y de noche. Y si en algunas iglesias parroquiales, colegiadas o catedrales se guarda fuera de este sitio, deberá ser inmediatamente trasladado a aquél; mas donde se guarda dentro de la capilla mayor, aunque no en el altar principal, no se innovará cosa alguna. Sin embargo, en los templos que de nuevo se construyan el sitio para la Eucaristía será el altar mayor, y en los monasterios de monjas sólo se permitirá custodiarle en éste y no en ninguna otra parte, ni en el claustro, coro o pared de este último. Lo mismo se mandó claramente en el Concilio de Trento y, porque se eludía con razones ajenas, se mandó y declaró últimamente por autoridad apostólica que así se hiciera.* Tejada y Ramiro, Juan, *Colección de Cánones y de todos los Concilios de la Iglesia de España*, vol. V, (Madrid 1855), pp. 472-473 citado en Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, Alfonso, "Liturgia y configuración del espacio en la arquitectura española y portuguesa a raíz del Concilio de Trento" en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, V. III (1991), p.45.

*Trento había recomendado a los fieles que asistían a la santa misa, aumentó muy lentamente con respecto a lo conseguido en los últimos tiempos de la Edad Media.*⁴⁸⁶

*El punto cumbre de las fiestas marianas era la Asunción de María a los cielos. El momento de su elevación triunfal, con un movimiento arrebatador, rodeada de coros angélicos, y el de su coronación como emperatriz de los cielos, adornada con la corona, a la que el obispo de Wurzburg, Echter de Mespelbrunn, llamó su “castellana”, fueron los motivos preferidos para cuantas imágenes de María produjera el arte barroco.*⁴⁸⁷

La ejecución puntual de la obra de la seo supone ya un reconocimiento social de la soberanía divina, más aún si se tienen en cuenta los parámetros de apariencia y honor coetáneos. No se pueden disimular las señas del Señor soberano, sino que, antes bien, han de ser mostradas, pues de lo contrario pese a serlo, no parecería que es. El primer logro del tabernáculo es importante, al conseguir mostrar la gloria divina en la magnitud de lo contingente.

Dios sin Casa en que morar, Dios sin Trono en que descansar, es un Dios como extraño, como mendigo, desautorizado: es un Dios, que disimula todas las señas de Dios, que consisten principalmente en la independencia: Deus meus est tu, quoniam bonorum meorum non eges. Un Pueblo mientras no dispone a su Dios Casa la mas magnifica, le trata, no como a Señor, sino como a extraño: muestras hazer poco caso de quien mendiga: es suyo, es de Dios; pero como sino lo fuera, dice el mismo San Juan: In propria venit, et sui eum non receperunt.

Porque un Dios sin Casa es Dios, pero que no parece se atreve a tomar este nombre mientras no la tiene: es

⁴⁸⁶ Tüchle, H.-Bouman, C.A., *Nueva historia de la Iglesia*, vol. III, Cristiandad (Madrid 1966), p. 335.

⁴⁸⁷ Id., p. 337.

un Dios peregrino, como lo ha sido por espacio de dos siglos, hasta que finalmente ha llegado aquel dichoso día, en que pudiese descansar de asiento la Magestad, y hazer ostentacion de su divinidad en esse magnifico Tabernaculo, en esse Trono que le dispuso su Madre. Ved pues la perfectissima correspondencia entre uno, y otro triunfo: entre una, y otra Assumpcion, la de Christo Sacramentado a esse Trono, y la de su Madre gloriosa al Empyreo en el acompañamiento, y modo de la subida: ponis nubem, ascensum tuum: en el recibimiento mutuo: cum suscipiet eam: Mulier exceptit illum in domum suam: en las disposiciones previas, en la estension portentosa de el Cielo, y de el Templo, Cielo tambien mystico, extendens Caelum: y hasta en los efectos mas apreciables de la dilatacion de la gloria, y conocimiento de Dios, que consigue Maria Santissima por tan extraordinarios medios: ecce Tabernaculum Dei cum hominibus.⁴⁸⁸

Procederemos a la reflexión cuidadosa sobre cada uno de los estados que componen la obra total, de manera que, siguiendo el esquema adjunto, seamos conducidos por su iconografía.

Acceso

El número de las gradas, siete conforme al relato de Calamón de la Mata, alude a la totalidad, sin olvidar el sustrato que lo liga a la culminación de la vida moral en el resumen de las virtudes teologales y cardinales. El siete evoca los días de la creación y las claves del apocalipsis. El siete simboliza la perfección y es de fuerte raigambre bíblica y filosófica. El común denominador que envuelve el aura de sacralidad de la cifra es la remitencia a la plenitud en la trascendencia,⁴⁸⁹ reconocimiento necesario del corazón de quien se dispone a ascender al ara para la celebración del

⁴⁸⁸ Del sermón de D. José Larumbe, magistral, en el 13 de agosto. Calamón de la Mata, p. 134.

⁴⁸⁹ *El siete simboliza el acabamiento del mundo y la plenitud de los tiempos. Según san Agustín, mide el tiempo de la historia, el tiempo del peregrinar terreno del hombre. Si Dios toma un día para descansar es, dirá san Agustín, porque quiere distinguirse de la creación, ser independiente de ella y permitirse descansar en él. Por otra parte, el hom-*

misterio cristiano. Sobre esta opción fundamental de señorío del Absoluto se eleva el cimientto del altar.

Sagrario y Virtudes teologales

El lugar de la reserva eucarística se ve realzado en lo material y en el lugar que ocupa.⁴⁹⁰ No se puede confeccionar de otro modo el mueble que debe acoger las especies eucarísticas tras la consagración, puesto que mediante la transubstanciación ellas se convierten en cuerpo y sangre de Cristo. Esta zona proclama con su sola presencia la fe profesada por la Iglesia en la materia sacramental que nos ocupa y que podemos resumir en las siguientes afirmaciones:⁴⁹¹

-La eucaristía es un sacramento, esto es, signo visible de una realidad que no lo es.

-El Cuerpo y Sangre de Cristo se encuentran presentes de una forma verdadera, real y substancial bajo la figura de los elementos sensibles.

-La transformación de la substancia del pan y del vino en la substancia del Cuerpo y la Sangre de Cristo, llamada transubstanciación, se realiza por las palabras de la consagración.

-Incluso cuando se termina la eucaristía, el Cuerpo y la Sangre del Señor continúan siendo tales.

bre mismo, por la cifra siete que indica el descanso, el cese del trabajo, es invitado a volverse hacia Dios para descansar sólo en él (De Gen. Ad litt, 4,16). Davy, M.M., Siete en Chevalier, J. (dir.), Diccionario de los símbolos, Herder (Barcelona 1988), p. 944.

⁴⁹⁰ En este sentido, el sagrario del Escorial marca un jalón, siendo la pieza perfecta que aúna en su manifestación plástica todo lo que se esperaba de su significación e importancia teológico-litúrgica. *El sagrario era de piedras especiales, cuya dureza y finura permitían trabajarlas hasta volverlas diamantes. Dentro de él, la custodia era “una linda pieza, las quatro columnas son de jaspes finissimos, los capiteles y basas destas columnas son de oro y esmalte, los triglifos del friso q(ue) circunda la Custodia, son otrosi de oro, y las metopas de esmeraldas, los pedestales sobre que cargan las columnas son del mesmo jaspe q(ue) ellos, y guarneçidos con molduras de oro.” Un gran topacio coronaba la cúpula. La riqueza de material y el estupendo esfuerzo requerido para modelarlo es testimonio de un poder casi sobrehumano.* Wilkinson Zerner, Catherine, *Juan de Herrera: arquitecto de Felipe II*, Akal (Madrid 1996), p. 110.

⁴⁹¹ Cf. Cf. S. Th. III q.75-77. FIC 1330-1384.1042. 1483-1546. 1509-1564.

-La Eucaristía puede ser objeto de adoración, al estar presente en los dones el mismo Jesucristo.

La presencia de las virtudes sobre el sagrario no es casual. Ellas son las que tienen a Dios como origen, motivo y objeto. Constituyen el origen de todo obrar humano y la fuente de las que surgen las demás. La Fe ocupa el centro, puesto que es condición indispensable para iniciar una relación personal con Dios. Sin ella, todo lo que aparece carece de importancia. A través del ejercicio de las virtudes se reconoce la soberanía divina, se aspira al Reino de los Cielos y se ama a Dios sobre todas las cosas y al prójimo por amor de Dios. Ellas son fundamento y origen, pero también se retroalimentan de la participación del fiel en la eucaristía. No en vano afirma el himno *Pange Lingua*:

*Tantum ergo sacramentum
veneremur cernui,
et antiquum documentum
novo cedat ritui;
praestet fides supplementum
sensuum defectui.*

Cuerpo de los Santos Doctores

En el primer gran cuerpo del Tabernáculo, los cuatro Santos Padres de la Iglesia Latina comparten protagonismo con los cuatro Santos Padres de la Iglesia Oriental, a los que se añaden otros cuatro santos, tres de ellos doctores y el último considerado como el paradigma de la caridad. Probablemente la presencia de los Padres latinos, proclamados por Bonifacio XIII el 20 de setiembre de 1295, no resulta especialmente paradigmática. Sin embargo, en el templo sus efigies se repiten en varios lugares, lo que tras la afirmación sencilla de la no existencia de un discurso iconográfico unitario, sino de un enriquecimiento paulatino en diversos tiempos, conforme se culminaban las diferentes fases de los trabajos, lleva a plantear el cuestionamiento del afán del cabildo por la multiplicación de aquellas efigies. En el interior de la catedral los Padres occidentales se distinguen

jalonando el escudo de la pared occidental, se labran en los medallones del crucero, en los paneles de la sillería coral y en el mismo tabernáculo. Seguramente ello sea debido al subrayado por parte del cabildo de su fidelidad a la Iglesia católica y a la comunión con la sede petrina expresada por dicha profusión.

Dejando a un lado la anterior hipótesis, resulta más extraña la presentación de los Padres orientales, reconocidos como doctores por Pío V en 1568. La conjunción de los ocho muestra la unidad de la iglesia en los dogmas fundamentales por ellos defendidos, en una ostentación de la profesión del kerigma y del desarrollo del mismo en las obras de aquellos. La decisión de incluir al resto de los doctores no plantea problemas en la consecución lógica de su influencia en el desarrollo teológico y en el culto. Así santo Tomás de Aquino, proclamado doctor por Pío V en 1567, principal representante de la teología escolástica; san Buenaventura, reconocido doctor por Sixto V en 1588, importantísimo teólogo; y san Isidoro, a quien Inocencio XIII lo declara doctor en 1722, exponente de la iglesia hispana más castiza, obtienen por derecho propio su estancia en el cuerpo que comentamos. Más problemas plantea la figura de san Nicolás de Bari, carente de titulación alguna, salvo la de ser el perfecto paradigma de la caridad cristiana. Quizás haya que pensar en el empeño de un devoto relevante como el culpable de su presencia en el tabernáculo.⁴⁹² Abordémoslos individualmente en un intento de aproximarnos a las razones que los individualizan y que se encuentran en el trasfondo de la elección de sus efigies para componer el sustrato doctrinal sobre el que asentar la totalidad de la máquina.

Partamos del hecho que el cabildo quiso visibilizar de una manera muy concreta toda la tradición magisterial de la Iglesia representando un corpus de padres y doctores que habían contribuido en todos y cada uno de los momentos históricos al desarrollo epistemológico del apereamiento de lo acontecido en la revelación de Cristo Jesús. Así, sobre la base de la doctrina ortodoxa, celosamente defendida por los efigiados, fundamentada en la Sagrada Escritura y en la vida de la Iglesia, se construye

⁴⁹² *Lim(osn)a de un debotto. Mas tresc(iento)s r(eale)s v(ello)n q(ue) dio de lim(osn)a un devoto para hazer una Imagen de S(an) Nicolas de vari para el tabernaculo. Cuentas de 1730, Libro de fábrica nueva, 254. ACSA Cj. 65 Lg. 5 N° 1.*

todo el universo dogmático que el resto de la máquina se encarga de proclamar en un contexto polémico: la presencia real de Cristo en los dones del altar, los denominados privilegios marianos (entonces opiniones pías) y el triunfo esclarecido de la fe católica sobre el resto de divisiones eclesiales (fundamentalmente las facciones protestantes y ortodoxas). No extraña, por tanto, que se haya concedido mucha importancia a la representación individual de los cuatro Padres occidentales, otorgándoles una mayor riqueza en la policromía final y los correspondientes atributos que son naturales a cada uno, mientras que, por contra, interesa solamente la representación colectiva de los Padres orientales, haciendo uso prácticamente de los mismos recursos en cada uno de ellos, utilizando semejantes tipos en los rostros y diferentes variantes de barba, o recurriendo a una sobria indumentaria oriental consensuada, sin atributos personales ni variedad de prototipos iconográficos. Por tanto, se hace evidente y más aún si se comparan sus efigies con la de san Nicolás de Bari, la voluntad de no presentar a cuatro individuos singulares, bien diferenciados, cuanto a un cuerpo colegial depositario de la ortodoxia de la Iglesia indivisa. Junto a los dos grupos señalados se han escogido cuatro personajes más, cuya elección nos permite realizar un subrayado, particular matiz, que nos permitirá aproximarnos a la sensibilidad del docto cabildo salmantino, quien, sin duda, dictó el programa iconográfico.

Es preciso que realicemos un pequeño acercamiento a las razones que portan cada uno de los Padres y doctores con su vida y doctrina a la construcción del entramado teológico común que nos permita vislumbrar la importancia del fundamento patrístico como base que consolida y construye también el ámbito del *creer* eclesial.

La Tradición eclesial: los Padres occidentales

San Ambrosio es, por derecho propio, uno de los más sobresalientes hijos de la Iglesia.⁴⁹³ Su despierta inteligencia, orientada hacia el orden

⁴⁹³ La tradición, de la que se hace eco la *Vita Ambrosii* 6, afirma que fue un niño el que habló cuando fue designado obispo de Milán en el 374. Se ha entendido esto como propio de un cliché hagiográfico, pero históricamente no es inverosímil. Cf. Duval, en Lazzati, II (Milano 1976), pp. 253-254. Trevijano, R., o.c., p. 233; Ver Réau, L., *Iconografía del arte cristiano*, vol. 1, Ediciones Del Serbal (Barcelona 1998), pp. 68-72. Entre sus obras

práctico más que al especulativo, dejó una extensa producción, entre la que podemos destacar a modo de ejemplo, por su contribución a la liturgia, el tratado *De Sacramentis*, sobre la oración de la consagración en la misa romana. Dedicó esfuerzos a la composición y escritura de cartas, himnos, sermones, y obras sobre la ética cristiana. Introdujo el canto antifonario con el que participaba todo el pueblo en la acción litúrgica. Y no dudó en defender la doctrina cristiana de todos sus enemigos.

La compleja personalidad de san Agustín se puede observar a lo largo del complicado proceso de conversión que sufrió en su vida,⁴⁹⁴ cuajando de modo particular a partir del 395, año en el que fue consagrado obispo de Hipona, cayendo sobre sus hombros el peso de la responsabilidad de la diócesis. Agustín se vio obligado a armonizar la vida del monacato con la del ministerio ordenado, no rehusando en ningún momento a cualquiera de sus deberes. Cargó contra los maniqueos y su dualismo.⁴⁹⁵ Frente a los donatistas defendía la validez del sacramento independientemente del mérito del ministro que lo dispensaba.⁴⁹⁶ Del mismo modo ofrece combate a Pelagio y su doctrina del pecado original.⁴⁹⁷ También argumentaba contra los paganos (recuérdese *De civitate Dei*). Su filosofía fue utilizada por los reformadores protestantes contra el aristotelismo de los escolásticos.

En sus trabajos exegéticos hace uso de los sentidos de la Escritura conforme al fin de la labor: el literal para los tratados polémicos, mientras que el alegórico para los homiléticos. Apuesta por el aprendizaje del griego y del hebreo para poder acercarse a los textos originales a fin de poder confrontarlos con la traducción latina. Para Agustín el hombre tiene que

destacan: *De mysteriis, De sacramentis, De paenitentia, De officiis ministrorum, De virginibus, De viduis, De institutione virginis...* Para una exposición más detallada del conocido episodio con el emperador Teodosio véase Mara, M.G., *Ambrosio de Milán*, en Di Bernardino, A., *Diccionario patristico y de la antigüedad cristiana*, Ed. Sígueme (Salamanca 1998), pp. 95-99.

⁴⁹⁴ La obra indispensable para conocer el proceso y los postulados epistemológicos que se dieron en cada una de las diferentes etapas por las que atravesó su vida es el escrito de las Confesiones. Cf. especialmente *Confesiones* V, 24; VII, 26-27; VIII 16-18. 28-30.

⁴⁹⁵ *De duabus animabus, Contra Faustum manichaeum, Contra Secundinum manichaeum, De natura boni, Acta contra Fortunatum manichaeum, De actis cum Felice manichaeo...*

⁴⁹⁶ *Contra epistolam Parmeniani, Enarrationes in Psalmos, De unitate Ecclesiae, De baptismo...*

⁴⁹⁷ *De diversis quaestionibus ad Simplicianum, De peccatorum meritis et remissione et de baptismo parvulorum, De spiritu et littera, De gratia Christi et de peccato originali, De libero arbitrio, Contra Iulianum, De natura et gratia...*

responder al amor divino manifestado en la redención de Cristo con una adhesión y obediencia sin par a la ley divina. Dicho amor divino colma el deseo humano, manifestando la vocación del hombre.⁴⁹⁸

El pensamiento de san Gregorio está convencido de la capacidad de alcanzar lo invisible a través de lo visible, accediendo desde lo exterior a lo interior.⁴⁹⁹ El hombre es capaz de poder acceder a la realidad del Absoluto desde lo manifiesto, con una actitud de conversión permanente a la búsqueda de la interioridad, a la búsqueda de Dios. La vía es dura y presupone una primera etapa de sobrepasar lo sensible, de superación del propio yo, para que el alma pueda ser arrebatada y atraída por el ardiente deseo de llegar al Creador, meta en la que descansa completamente en paz. La experiencia de contemplación no es separable de la primera fase, y en ella se degusta de la visión beatífica, a la par que ensancha el corazón para crecer en amor y piedad.

⁴⁹⁸ Agustín, será conocido como el *Corazón inquieto* por excelencia. En su búsqueda de Dios no cesó de inquirir a la razón. Autor de 113 libros, 218 cartas y unos 500 sermones, sus ideas influyeron poderosamente en la Iglesia universal. Su obra responde a la necesidad ministerial de la predicación y la enseñanza, en un empeño por ofrecer respuestas y abrir caminos. *Sea como sea, lo que el obispo de Hipona quería reivindicar es que el cristianismo no es una religión de la ley y de las buenas obras, sino de la gracia y la vida que Dios nos comunica (“¿qué tienes que no hayas recibido?”); una religión y un comportamiento basados y fruto del amor. Del amor que es de Dios y que libera. Su gran frase, quizás la más citada: “Ama y haz lo que quieras”. Gomis, J., San Agustín, el gran obispo africano, CPL (Barcelona 2000), p. 21. ¿Qué hombre puede dar esto a entender a otro hombre? ¿Qué ángel a otro ángel? A ti hay que pedirte, en ti hay que buscarlo, a tu puerta hay que llamar. Así, así se obtendrá, así se hallará, así se nos abrirá. Confesiones XIII, 53.*

⁴⁹⁹ A la hora de acercarse a la Biblia e interpretarla, recurre a los cuatro sentidos clásicos: histórico, alegórico, moral y anagógico. *Fundamentum historiae, significatio typica, moralitatis gratia, intelligentia contemplativa*. De otro modo según Casiano (ca. 400) : *Litera gesta docet, quod credas allegoria, moralis quid agas, quo tendas anagogia*. Cf. Recchia, V., *Gregorio I Magno*, en Di Bernardino, A., *Diccionario patristico y de la antigüedad cristiana*, Ed. Sígueme (Salamanca 1998), p. 994.

Las siguientes líneas extraídas de la *Regulae Pastoralis* bien pueden ilustrar la concepción del ministerio y de la justicia social que poseía Gregorio: *El pastor debe estar cerca de todos por la compasión, elevado en la contemplación más que nadie, para que con entrañas de piedad asuma las flaquezas de los demás y, por la altura de la meditación, deseando las cosas de arriba, no desprecie las enfermedades del prójimo, o, al contrario, deje de desear las cosas de arriba preocupado por las flaquezas del prójimo... La tierra de la que hemos sido sacados es común a todos los hombres y también proporciona alimentos comunes para todos. Por tanto, en vano se creen inocentes quienes reivindican como privativo de ellos el don común de Dios; los cuales cuando no distribuyen lo que han recibido, contribuyen a la muerte del prójimo... Cuando distribuimos a los indigentes algunas cosas necesarias, les devolvemos lo que es suyo, no les damos lo que es nuestro, y antes pagamos una deuda de justicia que cumplimos una obra de misericordia.*

A su actuación debemos la reforma de las oraciones y cantos de la misa en el *Sacramentario* y el *Antifonario*.⁵⁰⁰ Abrió nuevos caminos políticos con los reinos occidentales y trazó la nueva vía de la experiencia del camino interior del alma que corre hacia Dios. Entendió su ministerio en todo momento como un ministerio al servicio del pueblo de Dios, concepción que llevó a la práctica con su vida y que dejó reflejado en los títulos pontificios –en claro confronto con las altanerías de los patriarcas de Constantinopla- al añadir a los que ostenta el sucesor de Pedro el de *siervo de los siervos de Dios*.

La obra que más fama ha conseguido a san Jerónimo y la más influyente fue la traducción que realizó de la Biblia al latín, resultando la versión oficial de la Iglesia con el nombre de Vulgata.⁵⁰¹ Sigue con la tarea que le encomendara Dámaso en Roma con una nueva revisión de los Salmos. Es aquí donde introduce una novedad: no prosigue con la revisión de la traducción del texto griego, pues le parece insuficiente, por lo que decide acudir al texto hebreo. Ocupa en esta tarea quince años (390-405). Si sus contemporáneos denostaban este trabajo porque consideraban que los judíos habían corrompido intencionadamente el texto sagrado, a partir del siglo V se utilizó para corregir partes de la *Vetus Latina*, y se impuso en el siglo X. Con anterioridad a esta traducción, Jerónimo había elaborado un diccionario de nombres bíblicos,⁵⁰² un elenco de lugares mencionados en la escritura⁵⁰³ y un estudio del libro del Génesis. Dedicó también muchos esfuerzos a comentar los libros de la Biblia, comenzando por las cartas de san Pablo, en cuyos comentarios utiliza la alegoría aplicada a textos rabínicos contemporáneos, y bebe principalmente de Orígenes. Ofrece una doble traducción de los textos proféticos, una basada en los

⁵⁰⁰ Se le atribuye la determinación de reducir a dos las lecturas bíblicas en la misa, frente al uso común de tres. Fija definitivamente la plegaria eucarística después de “*diesque nostros in tua pace disponas*”. Cambia de lugar la recitación del Padrenuestro al fijarlo antes de la fracción del pan. En el *Sacramentario* reúne las oraciones necesarias para las celebraciones de los sacramentos. Tradicionalmente se le supone la autoría del canto que lleva su nombre, canto propio del rito romano y de la reforma litúrgica que emprendió. Gregorio tuvo mucho interés en la participación activa del pueblo en los ritos cúltricos a través del canto, y en el desarrollo del último en la liturgia. Cf. Martimort, A.G., *La Iglesia en oración*, Herder (Barcelona 1992), pp. 76-78, 165ss., 379, 396ss., 406-407, 416, 470ss.

⁵⁰¹ Un resumen sobre el proceso se encuentra en Gribomont, J., *Jerónimo*, en Di Berardino, A., *Diccionario patristico y de la antigüedad cristiana*, vol. II, Ed. Sígueme (Salamanca 1998), pp. 1145-1147.

⁵⁰² *Onomasticon*.

⁵⁰³ *Liber locorum*.

LXX y la otra en la versión hebrea. Así brinda una traducción histórica en el segundo caso, y una espiritual en el primero, centrando su interés en el mensaje profético a la luz del acontecimiento de Cristo y no tanto en el año del texto. Hace resaltar de este modo la comprensión veterotestamentaria como profecía cristológica y eclesiológica.⁵⁰⁴

El peso de la ortodoxia: los Padres orientales

San Gregorio Nacianceno ostenta gran fama por haber logrado muchas conversiones entre los arrianos.⁵⁰⁵ Fue estimado por su gran elocuencia y escribió numerosas obras, de entre las que señalamos, a título de inventario: Homilias, Himnos, Discursos contra los arrianos, la *Philocalia*, cartas y tratados contra la herejía de Apolinar.⁵⁰⁶ Gregorio destacó por una sólida formación y un brillante intelecto. La concepción y defensa de la doctrina trinitaria y cristológica contribuyó a que la Iglesia pudiera superar difíciles contingencias doctrinales arraigadas fuertemente en su seno.⁵⁰⁷ Siempre tuvo presente las necesidades de la comunidad sobre las

⁵⁰⁴ Su actividad no se libró de verse exenta de diversos episodios polémicos en los que sale al paso de diferentes doctrinas erróneas. Escribe varios tratados en los que su ánimo vigoroso dinamita al opositor y lo ridiculiza de tal modo que no queda lugar apenas para la argumentación. En *Contra Iovinianum* arguye distinguiendo varios grados de bondad y exalta tanto la virginidad que denigra el matrimonio. En *Contra Vigilantium* apoya el culto de los santos, las reliquias y defiende las devociones. La *Contra Ioanem* y los tres libros *Apologia adversus libros Rufini* versan sobre los conflictos surgidos por la controversia que hizo de Orígenes un hereje, y sus enseñanzas exegéticas y dogmáticas. Jerónimo, de fuerte carácter y magnífica preparación intelectual ofreció a la Iglesia una entera y noble dedicación, preocupándose por el estado de la fuente bíblica hasta el punto de intentar retornar a las fuentes primeras y ofrecer una nueva traducción, con afán de brindar una referencia decisiva en la configuración de la doctrina cristiana. Así lo recuerda la oración de la Iglesia: *Oh Dios, tú que concediste a San Jerónimo una estima tierna y viva por la Sagrada Escritura, haz que tu pueblo se alimente de tu Palabra con mayor abundancia y encuentre en ella la fuente de la verdadera vida*. Oración propia de la memoria de San Jerónimo (30 de septiembre). Misal Romano.

⁵⁰⁵ Impelido por el acoso que sufría su propia comunidad por parte de los seguidores de Arrio, ya en su etapa constantinopolitana, idea una serie de discursos con el fin de adoctrinarla (Oratio XXVII-XXXI) en los que reflexiona y profundiza sobre el misterio de Dios, defendiendo su unidad y trinidad. En este sentido restringido del término se le otorga el título de Teólogo, como aquel que ha hablado sobre el objeto propio de la teología: Dios en sí mismo. Véanse especialmente Gribomont, J., *Gregorio Nacianceno*, en Di Berardino, A.(dir.), *Diccionario patristico y de la antigüedad cristiana*, Ed. Sígueme (Salamanca 1998), pp. 996ss.; Réau, L., *Iconografía del arte cristiano*, vol. 4, Ediciones Del Serbal (Barcelona 1998), pp. 55-56.

⁵⁰⁶ Cf. Gribomont, J., *Gregorio Nacianceno*, en Di Berardino, A.(dir.), *Diccionario patristico y de la antigüedad cristiana*, Ed. Sígueme (Salamanca 1998), pp. 996ss.

⁵⁰⁷ Ver Ver Réau, L., *Iconografía del arte cristiano*, vol. 4, Ediciones Del Serbal (Barcelona 1998), pp. 55-56.

suyas propias, no dudando en renunciar a grandes sedes a cambio de la paz, lo que le convierte en prototipo a imitar.

San Juan Crisóstomo es una figura de importante relevancia para la Iglesia universal.⁵⁰⁸ De gran formación y con un intelecto sin par, de fuerte carácter y gestos graves, de gran fama y elocuencia, no rehusó intentar una limpieza de las costumbres conforme a la fe, no dudó en denunciar y enfrentarse a los poderosos aún a costa de su ruina, ni cesó en el empeño de adoctrinar al pueblo, combatiendo la herejía, explicando la Sagrada Escritura y celebrando la liturgia divina. Tres grandes temas lo han guiado:

*...la incomprehensibilidad de Dios, su amor por el hombre y el valor del sufrimiento.*⁵⁰⁹

Por su parte san Atanasio presidió el Sínodo de Alejandría del 362, reconciliando al arrianismo moderado con la ortodoxia católica, puesto que se dio cuenta que en el fondo no se trataba tanto de un problema doctrinal cuanto de confusión en el uso de los términos filosóficos ousia e ipostasij, proponiendo la fórmula una ousia y tres ipostasij.⁵¹⁰ Semejante victoria, al ser contraria a los intereses del emperador Juliano, le condujo de nuevo al destierro, donde permaneció hasta la muerte de aquel en el 363.

⁵⁰⁸ En su *Diálogo sobre el Sacerdocio* desarrolla la concepción de la superioridad del sacerdocio ministerial respecto de la vida idealizada del monje. Lo eleva sobre el ministerio de los ángeles y sobre la vida monástica. En castellano contamos con una excelente traducción de las obras del crisóstomo en Ruiz Bueno, D., *Obras de San Juan Crisóstomo*, vol. I-III BAC (Madrid 1955, 1956, 1958). El corpus homilético es uno de los más abundantes de su producción, no en vano recuérdese que el apelativo *Crisóstomo* significa *Boca de oro*. Ver Réau, L., *Iconografía del arte cristiano*, vol. 4, Ediciones Del Serbal (Barcelona 1998), pp. 175-178. También profesó una atracción un tanto utópica hacia la vida monástica, redactando entre otras obras: *A Teodoro I*, *A Teodoro II*, *A una joven viuda*, *La virginidad*, *La vana gloria y la educación de los hijos*, *El matrimonio único*, *Las cohabitaciones sospechosas*... En ellas además de subrayar los ideales ascéticos de la vida monástica, trata como asuntos principales las máximas de la perfección cristiana, la concepción de la vida matrimonial y de la virginidad, la educación cristiana de los jóvenes. Crisóstomo es el máximo representante de la escuela antioquena. Cf. Malingrey, A.M., *Juan Crisóstomo*, en Di Berardino, A., *Diccionario patristico y de la antigüedad cristiana*, vol.II, Ed. Sígueme (Salamanca 1998), pp. 1180-1181.

⁵⁰⁹ Trevijano, Ramón, o.c., p. 222.

⁵¹⁰ Poco tiempo después de su muerte, en el Concilio de Constantinopla del 381 cuajaron las enseñanzas de Atanasio condenándose las doctrinas apolinaristas a la par que se afirmaba la doble naturaleza de Cristo y se introducía en el símbolo de la fe: *Creemos en un solo Dios, Padre omnipotente, creador del cielo y de la tierra, de todas las cosas visibles*

Atanasio observará en toda su producción literaria⁵¹¹ un eje principal en el que está presente el principio de la encarnación: El Hijo de Dios se ha hecho hombre. Desde sus necesidades como pastor sale al paso de aquellas doctrinas contrarias que ponen en peligro el axioma fundamental del cristiano, ya provengan del paganismo, ya de la autoridad eclesiástica o civil, no rehusando el enfrentamiento directo aún a costa de su propia integridad.⁵¹² Su ajetreada vida pone de manifiesto el singular servicio prestado a favor de la afirmación fundamental de la fe en toda su consecuencia: *Καὶ ὁ λόγος σὰρξ ἐγένετο καὶ ἐσκήνωσεν ἐν ἡμῖν.*⁵¹³

San Basilio es considerado como el gran legislador del monaquismo oriental por antonomasia.⁵¹⁴ Redactó la regla de los monjes basilios,⁵¹⁵ única orden monástica que existe en la iglesia griega. Su preocupación por la defensa de la fe le condujo a desarrollar una actividad extensísima en la lucha contra las herejías, sin faltar nunca a la razón ni a la prudencia. Le preocupó enormemente la instauración del orden y la paz en el seno de su propia sede, Capadocia, así como la comunión entre las iglesias cristianas, fuertemente enfrentadas entre sí a consecuencia de las discrepancias doctrinales. Sus esfuerzos contra los errores de los pneumatómacos se vieron coronados con el éxito en el Concilio de Constantinopla en el 381.

o invisibles. Y en un solo Señor Jesucristo, el Hijo unigénito de Dios, nacido del Padre antes de todos los siglos, luz de luz, Dios verdadero de Dios verdadero, nacido, no hecho, consustancial con el Padre, por quien fueron hechas todas las cosas; que por nosotros los hombres y por nuestra salvación descendió de los cielos y se encarnó por obra del Espíritu Santo y de María Virgen, y se hizo hombre, y fue crucificado por nosotros bajo Poncio Pilato y padeció y fue sepultado y resucitó al tercer día según las Escrituras, y subió a los cielos, y está sentado a la diestra del Padre, y otra vez ha de venir con gloria a juzgar a los vivos y a los muertos; y su reino no tendrá fin. Y en el Espíritu Santo, Señor vivificante, que procede del Padre, que juntamente con el Padre y el Hijo es adorado y glorificado, que habló por los profetas. En una sola Santa Iglesia Católica y Apostólica. Confesamos un solo bautismo para la remisión de los pecados. Esperamos la resurrección de la carne y la vida del siglo futuro. Amén. Dz 86 (La negrita llama la atención sobre la comprensión de la cristología a la que contribuyó Atanasio).

⁵¹¹ *Contra Gentes, De Incarnatione Verbi, Apología ad Constantium Imperatorem, Apología de Fuga, Historia Arianorum ad Monachos, Orationes contra Arianos, Epistulae ad Serapionem, De Synodis, Epistola ad episcopos encyclica, y Vita Antonii.*

⁵¹² Ver Stead, G.C., o.c., pp. 264ss.

⁵¹³ Jn 1,14.

⁵¹⁴ Ver Réau, L., *Iconografía del arte cristiano*, vol. 3, Ediciones Del Serbal (Barcelona 1998), pp. 184-186.

⁵¹⁵ Las primeras reglas, pensadas para ser dadas a conocer en periodos sucesivos, se conocen como *Regulae fusius tractatae*. Existen otras más breves, *Regulae brevius tractatae*, que se suponen respuestas a casos concretos de la vida monacal para uso y educación de los monjes.

Con Basilio nos encontramos de nuevo ante un pastor en toda regla. La preocupación pastoral es el motor que guía su hacer y reflexionar. Las necesidades planteadas en la vida ordinaria a la hora de aplicar las verdades de la fe, impulsan su reflexión teológica. La abundante producción escrita explica el gozoso acontecimiento de la revelación positivo-salvífica de Cristo Jesús.⁵¹⁶ De este modo ha pasado a la historia de la Iglesia como un gran defensor de la divinidad del Hijo, de la divinidad del Espíritu Santo, de la unidad de Dios y de la distinción Trinitaria.⁵¹⁷

Cuestión de matices: los cuatro santos restantes

San Buenaventura es conocido como el *Doctor Seráfico*,⁵¹⁸ y constituye el mayor teólogo que ha aportado a la Iglesia la orden franciscana. Su gran labor intelectual se distribuye en un abanico temático que se extiende desde el comentario bíblico, pasando por el desarrollo teológico, hasta la obra espiritual. Su fama y capacidad le hicieron ser designado junto a Tomás de Aquino para la redacción del oficio de Corpus. Media con su magisterio en las disputas que se suceden entre los partidarios y adversarios de la filosofía aristotélica, tomando un camino intermedio y mostrándose conciliador.⁵¹⁹

⁵¹⁶ Entre sus obras destacan: las *Moralia*, las homilías sobre el *Hexameron*, El tratado *Ad Adolescentes*, y el numeroso catálogo epistolar.

⁵¹⁷ En su *Contra Eunomium*, y en el Tratado sobre *El Espíritu Santo*, llega a diferenciar las propiedades de cada una de las personas divinas. Desarrolla la doctrina de la equivalencia entre la homotimía (igualdad de honor) y la identidad de naturaleza, del Padre y del Hijo y del Espíritu Santo con respecto a los anteriores. El Símbolo de fe niceno-constantinopolitano consagrará definitivamente el desarrollo.

⁵¹⁸ El adjetivo seráfico hace referencia a la identificación profunda de Buenaventura con Francisco, al hecho de compartir el mismo espíritu, vida y doctrina. Villar y Macías en su descripción confunde al doctor con el fundador.

⁵¹⁹ Ver Réau, L., *Iconografía del arte cristiano*, vol. 3, Ediciones Del Serbal (Barcelona 1998), pp. 251-254. El hecho lo cuenta el mismo Buenaventura en la introducción a la biografía que escribe, por encargo del Capítulo General de la orden celebrado en Narbona en 1260, de Francisco de Asís. La Leyenda Dorada atribuye a este acontecimiento la causa de que ingresara en los franciscanos: *San Buenaventura, obispo de Albano y cardenal, nació en Bagnarea, y en cumplimiento de un voto que su madre hiciera de consagrarlo a Dios si salía de una enfermedad que padeció en su niñez, tomó el hábito de san Francisco*. De la Vorágine, S., *La leyenda dorada*, vol. 2 Alianza (Madrid 1997), p. 953.

Una hagiografía contemporánea da cuenta de la noticia: *Cuando todavía era muy pequeño, en el año 1226, cayó gravemente enfermo, sin que nada pudieran hacer para curarlo los esfuerzos de su padre, que era médico. La madre, que tenía mucha fe en la santidad de Francisco de Asís – personaje entonces muy conocido en aquella comarca y que ya se hallaba al final de su vida -, acudió a su intercesión y, efectivamente, consiguió que el fundador de los frailes menores curase al niño. Dicen que el mismo san Fran-*

Sus enseñanzas filosóficas se reducen a mostrar quo modo homo per alias res tendat in Deum. El pensamiento de Platón y de Aristóteles se restaura en un sistema en el que se mantiene, a un tiempo, la valoración positiva del mundo sensible con la necesidad de elevación hacia lo espiritual. A estos dos filósofos clásicos, San Buenaventura añade el talante agustiniano en el que se cierra armónicamente toda esta síntesis conceptual y doctrinal. De San Agustín toma la teoría de la iluminación por considerarla como la mejor metodología para emprender ese itinerario del alma hasta Dios.⁵²⁰

No podía faltar de su pluma un comentario a las *Sentencias* de Pedro Lombardo, ni un tratado sobre la pobreza de Jesucristo. Su obra más famosa es el *Itinerarium mentis in Deum*. Enseña, en un radical cristocentrismo,⁵²¹ que todo conocimiento humano no es más que vanidad si este se compara con la verdadera sabiduría que otorga Dios a su fiel servidor, pero no desdeña en absoluto la capacidad del hombre, insuficiente por sí misma pero capaz por la Gracia, del goce del Absoluto. León XIII se refirió a él como “príncipe de los místicos”.

San Isidoro goza de tan gran ingenio que intenta alcanzar lo esencial a través del lenguaje, convirtiendo a este en instrumento de investigación y no en mero elemento de retórica. Teniendo tras de sí la tradición que considera que el nombre contiene la naturaleza primitiva y la esencia de lo que designa, imbrica el mundo de las cosas con el mundo de la lengua. Ello se manifiesta también en el cuidado que dispensa a los textos litúrgicos, motivos a los que hay que añadir toda su

cisco, al ver el milagro, exclamó O buona ventura!, (¡Qué buena suerte!), y, desde ese momento toda la familia empezó a llamar al niño Buenaventura, nombre que él mismo utilizó al ingresar en la orden franciscana y con el que es conocido universalmente. Llopis, J., San Buenaventura, el espíritu franciscano, CPL (Barcelona 2007), p. 5.

⁵²⁰ Piñero Moral, R., *Teorías del arte medieval*, Luso-Española de Ediciones (Salamanca 2000), p. 89.

⁵²¹ *Cristo es el camino y la puerta. Cristo es la escalera y el vehículo, él, que es la placa de la expiación colocada sobre el arca de Dios y el misterio escondido desde el principio de los siglos...* De el *Itinerarium mentis in Deum*.

inmensa obra intelectual que le sirvió como mérito para ser intitulado *doctor hispano*,⁵²² razón por la cual el Cabildo de Salamanca, tal y como sucede en la fachada occidental, le ubica como referente en un lugar significativo del tabernáculo, pudiendo presidir el cuerpo de los doctores desde la cara del altar mayor.

Respecto a san Nicolás de Bari, cabe recordar que el deber de honestidad obliga a mostrar las dudas razonables que se ciernen sobre la historicidad de su persona, planteando diversos problemas al corresponderse su figura con una de las más legendarias. El obispo de Mira⁵²³ tiene el privilegio de constituir un vínculo de unión entre las Iglesias de Oriente y Occidente. Gracias al relato de Teodoro el Lector conocemos que su nombre se cita entre los asistentes al Concilio de Nicea.⁵²⁴ En definitiva, Nicolás se presenta como un varón generoso, discreto, dócil pastor de servicio munificente, profundamente humano y profundamente cristiano, cualidades que, cimentadas profundamente en la rectitud de la doctrina, lo hacen paradigma del encuentro de las sensibilidades de la Iglesia indivisa.

⁵²² Cf. Réau, L., *Iconografía del arte cristiano*, vol. 4, Ediciones Del Serbal (Barcelona 1998), pp. 129-130. Es conocida la intervención de doctor hispano en el IV Concilio de Toledo. En él se unificaron los ritos de la liturgia hispana. *A pesar de la voluntad de unificación litúrgica del reino visigótico manifestada por el IV concilio de Toledo (633), cierta diversidad provincial subsistió posteriormente, y don J. Pinell ha distinguido en los manuscritos litúrgicos hispanos dos tradiciones textuales en partes diferentes, una de las cuales sería toledana (tradición A) y la otra, más arcaica, quizá originaria de Sevilla (tradición B)*. Martimort, A.G., *La Iglesia en oración*, Herder (Barcelona 1992), p. 81. Entre las obras de san Isidoro destacan: *Etymologiarum sive originum libri viginti*, *Chronica mundi*, *De fide catholica contra iudaeos*, *De viris illustribus*. Para el conocimiento de la liturgia visigótica es de capital importancia el *De ecclesiasticis officiis*. Cf. Fontaine, J., *Isidoro de Sevilla*, en Di Bernardino, A., *Diccionario patristico y de la antigüedad cristiana*, vol. II, Ed. Sígueme (Salamanca 1998), 1116ss. *Historia de regibus gothorum, vandalorum et suevorum. (De origine gotorum).y Sententiarum libri tres*.
⁵²³ Ver Réau, L., *Iconografía del arte cristiano*, vol. 4, Ediciones Del Serbal (Barcelona 1998), pp. 428-442.

⁵²⁴ El dato lo transmite Teodoro el Lector en su *Historia Tripartita*, quien cita a Nicolás entre los obispos que asistieron al Concilio de Nicea en el 325. Santiago de la Vorágine en *La leyenda dorada* también lo hace. Dice Nicea: *Creemos en un solo Dios Padre omnipotente, creador de todas las cosas, de las visibles y de las invisibles; y en un solo Señor Jesucristo Hijo de Dios, nacido unigénito del Padre, es decir, de la sustancia del Padre, Dios de Dios, luz de luz, Dios verdadero de Dios verdadero, engendrado, no hecho, consustancial al Padre, por quien todas las cosas fueron hechas, las que hay en el cielo y las que hay en la tierra, que por nosotros los hombres y por nuestra salvación descendió y se encarnó, se hizo hombre, padeció, y resucitó al tercer día, subió a los cielos, y ha de venir a juzgar a los vivos y a los muertos. Y en el Espíritu Santo. Mas a los que afirma: Hubo un tiempo en que no fue y que antes de ser engendrado no fue, y que fue hecho de la nada, o los que dicen que es de otra hipóstasis o de otra sustancia o que el Hijo de Dios es cambiante o mudable, los anatematiza la Iglesia Católica*. Dz. 54.

A santo Tomás de Aquino⁵²⁵ la Iglesia le debe el rescate de la filosofía de Aristóteles –de común esfuerzo con Buenaventura-, pese a un aparente materialismo, y la utilización de esta en la elaboración de la teología se reconocen como puntos fundamentales de su quehacer. El método que utiliza resulta novedoso a los ojos de una enseñanza basada en la lectura y comentario de textos. Tomás introduce la argumentación en pro y en contra de todas las cuestiones, a fin de poder llegar a unas conclusiones razonablemente convincentes. Trata de poner la razón al servicio de la fe. En su sistema razón y revelación se implican mutuamente, sin anularse.

*En dicho método –afirma Evangelista Vilanova-,
la Palabra de Dios se somete a una investigación racional, en
un análisis considerado como el más profundo homenaje de*

⁵²⁵ Uno de los episodios más novelescos de su vida lo protagoniza Tomás cuando su familia, movida a no considerarse adecuada su pertenencia a una orden mendicante, sin privilegios ni sustentos seguros, lo encierra en compañía de una mujer que intenta seducirlo. Tomás toma un tizón de la lumbre y enarbolándolo, logra hacer huir a la tentadora. La acción de gracias final a Dios se ve confirmada por la resolución de perseverancia en la vía tomada, ratificándolo una visión en la que tendrá su origen el apelativo de Doctor Angélico que distinguirá al aquinate. Ver Réau, L., *Iconografía del arte cristiano*, vol. 5, Ediciones Del Serbal (Barcelona 1998), pp. 281-285.

Tomás, sirviéndose de la filosofía natural, la lógica y la metafísica aristotélica, defiende la visión unitaria del alma humana y la estrecha vinculación de ésta con el cuerpo. La doctrina de la *compositio* del hombre se definió posteriormente en el Concilio de Vienne en 1312. *Además, con aprobación del predicho sagrado Concilio, reprobamos como errónea y enemiga de la verdad de la fe católica toda doctrina o proposición que temerariamente afirme o ponga en duda que la sustancia del alma racional o intelectual no es verdaderamente y por sí forma del cuerpo humano; definiendo, para que a todos sea conocida la verdad de la fe sincera y se cierre la entrada a todos los errores, no sea que se infiltren, que quienquiera en adelante pretendiere afirmar, defender o mantener pertinazmente que el alma racional o intelectual no es por sí misma y esencialmente forma del cuerpo humano, ha de ser considerado como hereje.* Dz 481. Cf. a éste respecto Santi, F., *Tomás de Aquino*, en Leonardi, C., Riccardi, A., Zarri, G., *Diccionario de los santos*, vol. 2, San Pablo (Madrid 2000), 2134. Respecto a la influencia del pensamiento tomista a lo largo de la historia medieval sirvan a modo de ejemplo los siguientes estudios: Chenu, M.D., *Santo Tomás de Aquino y la teología*, Espasa Calpe (Madrid 1962); Manser, G.M., *La esencia del tomismo*, CSIC (Madrid 1953); Gilbert, P.P., *Introducción a la teología medieval*, Verbo Divino (Estella 1993); Pesch, O., *Tomás de Aquino, límite y grandeza de un teología medieval*, Herder (Barcelona 1992). Se recomienda la versión de la *Summa Theologiae*, 5 vols. por la BAC (Madrid 1988-1994). Juan XXII en la bula *Redemptoris misit* lo canonizó en 1323. Hubo de esperar a 1596 para ser declarado Doctor de la Iglesia. Su orden lo celebraba con anterioridad como el quinto Doctor de la Iglesia. En 1567 Pio V dispuso que se le tributase el mismo culto que a los santos Padres. La *Summa Theologica* le valió intitularse *Doctor angelicus, Scholarum princeps y Lumen Ecclesiae*.

*una fe consciente de su objeto, por ser la forma más aguda de la vida del espíritu. A uno que protestaba un día contra esa inconveniencia, a favor de una pura y simple obediencia a la autoridad de Dios, Tomás le respondió: Sí, a fuerza de autoridades tendrás la verdad, pero te irás con la cabeza vacía.*⁵²⁶

Distinguió magistralmente entre la instrucción que la razón puede alcanzar por sí sola y aquellos conocimientos que únicamente a través de la fe se pueden revelar, sin que la segunda ofenda a la primera. No duda en afirmar que la naturaleza divina asumió absolutamente la condición humana en Cristo.⁵²⁷ Tampoco titubea al señalar una diferencia que se hace inmediatamente necesaria: la naturaleza humana de Cristo es solo una parte de la actividad del Verbo, correspondiendo a la que se ha manifestado por revelación, lo cual deja patente la especificidad de la naturaleza divina, en confronto con la humana.⁵²⁸ La dimensión humana de Cristo Jesús es producto de la misericordia de Dios; de una iniciativa con origen en la bondad, gratuidad y gracia divinas.

*No según valoraciones morales, sino en razón de una descripción metafísica, el Cristo de Tomás es sobretudo un hombre para los demás, más que un hombre para sí.*⁵²⁹

El Misterio de Dios es el origen de la *historia salutis*. Toda la potencia redentora del acontecimiento de Jesucristo fue transmitida por él mismo a la Iglesia. Consecuentemente, Tomás une a su cristología la teología sacramental, desarrollando el papel fundamentalísimo que tiene la doctrina de la presencia real de Cristo en la Eucaristía.

Una de sus aportaciones más famosas, debido a la trascendencia celebrativa, fue el encargo que le realizara, junto a Buenaventura, el papa Urbano IV de componer los textos litúrgicos de la festividad del Corpus

⁵²⁶ Llopis, J., *Santo Tomás de Aquino, maestro de teólogos*, CPL (Barcelona 2003), pp. 16-17.

⁵²⁷ Cf.. *Liber de veritate catholicae fidei* IV, 27.

⁵²⁸ Se sitúa en la tradición de la ortodoxia del Concilio IV de Letrán. Cf. Dz 432.

⁵²⁹ Santi, F., o.c., 2135.

Christi.⁵³⁰ El resultado llega hasta el día de hoy en los himnos y antífonas que se utilizan en la liturgia del día, todo ello impregnado de la teología tomista que incide sobre la transubstanciación, la presencia real de Cristo en la Eucaristía, y sobre la dimensión triple de los signos sacramentales.⁵³¹ De todo ello se infiere la relevancia de su presencia en el cuerpo doctrinal que sostiene el desarrollo dogmático de la Iglesia.

Con la elección de los doce precitados, la Iglesia indivisa -a través de los más importantes padres de oriente y occidente- sostiene la verdadera doctrina que fastuosamente se presenta a los ojos del pueblo fiel en el tabernáculo. Esa es la voluntad capitular, mostrar la indisoluble trabazón de toda la *historia salutis* y la perfecta conexión de los dogmas fundamentales de la fe con la doctrina que la Iglesia venera y profesa, única garantía de ortodoxia.

Trono para la exposición

La necesidad del pueblo fiel por ver la Hostia Santa para proceder a su adoración fue aumentando a lo largo del tiempo desde el siglo XI hasta tal punto, que se llegaron a situaciones muy exageradas -cosa que suele

⁵³⁰ El oficio, reelaborado por Pio V, se atribuye tradicionalmente a santo Tomás de Aquino. El doctor angélico lo compuso a petición del papa Urbano IV, que había aprovechado su presencia como profesor de teología en Orvieto. Su confesor Tolomeo de Lucca es testigo de la elaboración. Hoy día se discute sobre la paternidad tomista del oficio. Algunas de las razones en contra de ella son las siguientes: *Indudablemente en contra de la paternidad de Santo Tomás, hablan fuertemente los hechos de que la más antigua biografía se calle sobre el particular, que el índice de sus obras pase por alto esta creación, y que los capítulos generales de los dominicos de 1318-1322, al discutir el oficio del Corpus, nada saben de que lo compusiera su famoso hermano de religión.* Pascher, F., *El año litúrgico*, BAC 247, 292. A favor de la autoría tomista se encuentran: el desinterés por la nueva fiesta de los sucesores de Urbano IV y los testimonios de un libro litúrgico de 1269, perteneciente al convento de dominicas de Marienthal y del oficio del Corpus de San Laubrecht, de 1280, que tienen grandes coincidencias con el breviario curial romano. Todo ello se acerca tanto a 1264 que seguramente responde al trabajo de Santo Tomás.

⁵³¹ *Sacramentum proprie dicitur quod ordinatur ad significandam nostram sanctificationem. In qua tria possunt considerari, videlicet ipsa causa sanctificationis nostrae, quae est passio Christi; et forma nostrae sanctificationis, quae consistit in gratia et virtutibus; et ultimus finis nostrae sanctificationis, qui est vita aeterna. Et haec omnia per sacramenta significantur. Unde sacramentum est et signum rememorativum eius quod praecessit, scilicet passionis Christi; et demonstrativum eius quod in nobis efficitur per Christi passionem, scilicet gratiae; et prognosticum, idest praenuntiativum, futurae gloriae.* Sum.T. III q60 a3c. (Todo sacramento es signo conmemorativo de un hecho pasado, es decir, la pasión de Cristo; indicativo de lo que ahora se efectúa en nosotros gracias al acontecimiento redentor, esto es, la gracia, y pronóstico o prefigurativo de la gloria futura).

ocurrir siempre que se niega lo opuesto-, llegando a sustituir la comunión (*manducatio per gustum*), por la contemplación (*manducatio per visum*). A comienzos del siglo XII se comienza a elevar la hostia durante la misa a fin de que todo el mundo la contemple. Ello concentra toda la atención de los fieles, quienes ya se encuentran alejados de la participación activa en la eucaristía, y durante mucho tiempo se convierte en el centro de la misa. Se acentúan los signos externos de adoración, de respeto.

*La Eucaristía se convierte de gratiarum actio, en bona gratia, se ve desde la perspectiva de fuente de toda gracia y se acentúan las explicaciones alegóricas. Esta nueva concepción da origen a la difusión de las misas privadas por los difuntos y por intenciones específicas, y favorece la ordenación sacerdotal de muchos monjes.*⁵³²

La comunión se va haciendo cada vez más distante entre las prácticas de los fieles, que prefieren contemplar y adorar desde lejos el Sacramento. Nacen nuevas formas de culto. Algunos enfermos de los siglos XV-XVI recibían la visita del Santísimo, protegido bajo custodia, para suscitar en ellos sentimientos de fe y estimular así su unión en comunión espiritual, aunque no lo hicieran sacramentalmente. Pablo V prohibió en el ritual de 1614 aboliendo este abuso. *Cristo en el Sacramento era más contemplado, adorado e invocado que comido.*⁵³³

⁵³² Canals, J.M., *El culto a la Eucaristía*, CPL (Barcelona 1996), p. 27.

⁵³³ Id., 29. *Y es que un altar elevado les permitía, indudablemente, oír mejor al oficiante y predicador, a la vez que facilitaba la visibilidad de los oficios, por cuanto dejaba patentes el altar y el tabernáculo a la contemplación del pueblo. J.A. Jungmann nos recuerda al respecto cómo, durante la Baja Edad Media, para muchos fieles lo esencial de la asistencia a la misa era únicamente ver la Sagrada Hostia, llegándose incluso a equiparar la contemplación de la misma con el acto de la comunión. Cf. Jungmann, J.A., *El sacrificio de la Misa*, (Madrid 1951), pp. 170-171. Martínez Frías, J.M^a, *La arquitectura gótica religiosa en Ávila*, Papeles de Arquitectura Española 7, Fundación Cultural Santa Teresa & Instituto de Arquitectura Juan de Herrera (Ávila 2004), p. 24. En la misma dirección el siguiente texto: *Desde finales del S.XIII el grueso de los fieles había empezado a sentir un fervor por la misa, generalizándose un fenómeno basado en la necesidad de ver la hostia consagrada. Este deseo sustituye en muchos casos la comunión en especie, que había quedado reducida para aquellos, desde el Laterano IV, exclusivamente al día de Pascua, dando lugar a lo que se ha llamado la "comunión espiritual". Los textos refrendaban desde hacía tiempo esta práctica, que, por otra parte, pretendía ser una medida para reducir los abusos cometidos producto en muchas ocasiones de creencias supersticiosas. Los diferentes teólogos se esfuerzan en remarcar cómo el alimento que proporciona la Eucaristía es un alimento espiritual, simbólico, y**

Desde el impulso de Trento, el pueblo fiel es llamado a reconocer el sacro misterio de la presencia real de Cristo en la eucaristía y a expresarlo públicamente, aclamándolo de forma pública y solemne como su Señor y Salvador, presente verdaderamente en medio de él, a la par que manifiesta su adhesión, pide su bendición y se postra en silencio para proceder a la adoración. El fiel sencillo e iletrado apenas es conocedor de cómo se puede dar el intercambio, ni de cómo acontece tal realidad, pero reconoce la verdad que encierra el Misterio eucarístico apoyado en la fe de la iglesia y en los signos externos que así lo indican. El trono en el que se expone la custodia, domina todo el espacio. Se sitúa en el lugar más elevado del primer cuerpo, escoltado por los doctores, rodeado de nubes y querubes. Nada obsta a su contemplación. Desde ese lugar de privilegio, Cristo recibe culto de latría solemne,⁵³⁴ mientras el error que niega su presencia cae víctima de la espléndida denuncia de la fe.

Y era conveniente que paseara su triunfo la verdad victoriosa de la falsedad y la herejía, para que, colocados sus adversarios ante el espectáculo de tanto esplendor y ante tan inmenso júbilo de la Iglesia universal, o bien se consuman,

se incide en el hecho de que la comunión tiene sentido en tanto que el fiel participa de una unión espiritual con Cristo, de modo que la comunión resulta independiente incluso de la consumición de la propia hostia. Consumirla es secundario y no tiene nada que hacer a la hora de la verdadera "comunión espiritual" que se produce de modo inmaterial por medio de su contemplación. Sela Del Pozo Coll, P., *La devoción a la hostia consagrada en la Baja Edad Media castellana: Fuentes textuales, materiales e iconográficas para su estudio*, en *Anales de Historia del Arte* 16, Universidad Complutense de Madrid (Madrid 2006), pp. 27-28.

⁵³⁴ *Con este manjar es unida el ánima con su esposo, con éste se alumbra el entendimiento, despiértase la memoria, enamórase la voluntad, deléitase el gusto interior, acreciéntase la devoción, derrítense las entrañas, ábranse las fuentes de las lágrimas, adormécense las pasiones, despiértanse los buenos deseos, fortalecese nuestra flaqueza, y toma con él aliento para caminar hasta el monte de Dios. ¿Qué lengua podrá dignamente cantar las grandezas de este Sacramento? ¿Quién podrá agradecer tal beneficio? ¿Quién no se derretirá en lágrimas, cuando vea a Dios unido consigo? Faltan las palabras, y desfallece el entendimiento, considerando las virtudes de este misterio. Pues, ¡qué deleite, qué suavidad, qué olores de vida se sienten en el ánima del justo, en la hora que le recibe! No suena allí otra cosa, sino cantares dulcísimos del hombre interior, clamores de deseos, hacimientos de gracias y palabras suavísimas en alabanza del Amado. Porque allí el ánima devota, por virtud de este venerable Sacramento, es todo interiormente renovada, es llena de gozo, es recreada con devoción, mantenida de paz, fortalecida en la fe, conformada en la esperanza, y atada con lazos de caridad con el dulcísimo Redentor. De aquí viene cada día a hacerse más ferviente en el amor, más fuerte en la tentación, más solícita en el bien obrar, y más deseosa de la frecuentación de este sagrado misterio.* De Granada, Fr. L., *Libro de Oración y meditación*, (Gerona 1825), pp. 300-301.

*debilitados y vencidos, o se arrepientan un día llenos de vergüenza y confusión.*⁵³⁵

No debemos olvidar que rodeando el trono y colocados sobre los arcos que sobremontan a los doctores, se hallan cierto número de ángeles que portan atributos del sacramento, ayudando por medio de la analogía, a profundizar en la teología de la presencia real de Cristo en la eucaristía.

Ángeles portaestandartes y Cordero místico

Sirven de remate al primer cuerpo, y de jalón al segundo cuatro ángeles mancebos, quienes enarbolan banderas sobre los cuatro puntos cardinales, con las palabras del evangelio correspondiente al día de la Asunción. La presencia de la Sagrada Escritura es doble, pues por una parte muestra la raíz bíblica del misterio, y por otra hace presente la Palabra de Dios en el conjunto total. El *Magnificat* constituye una acción de gracias personal de la Virgen que loa al Altísimo por haber reparado en ella a pesar de la pequeñez de su ser, y la humildad de su origen. La salvación de Dios se ha servido de lo más pequeño para hacerse eficaz. También engloba la acción de gracias de Israel, por el cumplimiento de las promesas hechas a los patriarcas en el niño que está pronto a nacer. La pedagogía divina rompe la lógica mundana y la vuelve del revés, ensalzando a los humildes y derribando a los poderosos, ofreciendo una relectura utópica de la historia, en la que lo pequeño e insignificante para el siglo es lo verdaderamente importante a los ojos de Dios. El creyente es invitado de este modo a disponer su corazón conforme a la lógica divina y es urgido a trabajar en esta dirección.

Por otra parte, una llamada escatológica es ofrecida por la presencia del cordero místico, dispuesto sobre el libro de los siete sellos, conforme a la visión apocalíptica de Ap 5,1-14, recordando la obra redentora de Cristo, su función mediadora, y la plenitud de poder.

Es el símbolo más extraño pero el más rico de la cristología del Apocalipsis. La imagen se presenta como

⁵³⁵ FIC 1044.

una concentración teológica de tres modelos inspiradores: el siervo, el cordero pascual, el cordero apocalíptico. Es la figura de inmolación, propia del siervo del Señor, que cual manso cordero es llevado al matadero (véase Is 53,6-7, Jr 11,19; Hech 8,26-38). Se refiere a la presencia de Cristo que derrama su preciosa sangre, como el cordero pascual, sacrificado a fin de que su sangre sea señal eficaz de liberación (véase Ex 12,12-13.27; 24,8; Jn 1,29; 1Cor 5,7; 1Pe 1,18-19; Jn 1,29). Y es la figura poderosa de Cristo, rey vencedor de la muerte, lleno de la energía de su resurrección.⁵³⁶

Evangelio y escatología preparan al veedor a afrontar en las coordenadas oportunas el misterio de la Asunción. Desde el quicio de la salvación en el *fiat*, y teniendo en cuenta las gracias obradas por Dios desde el principio de los tiempos a favor de la redención, la Asunción muestra el cumplimiento de las promesas en la figura de María. Como prototipo de la Iglesia entera, su santidad única descubre dones personales que solo comparte con el Hijo, ambos unidos en reciprocidad de remitencia y sentido: la concepción sin pecado original -Inmaculada Concepción- (protología), y como efecto de lo anterior, su estatus libre con respecto a las consecuencias del pecado -Asunción- (teleología).

Grupo de la Asunción (Apóstoles - Asunción - Trinidad)

El segundo cuerpo se halla ocupado en exclusividad por el grupo que ahora tratamos. El pabellón central, acoge la imagen de María, elevándose entre nubes y ángeles hacia los brazos de la Trinidad. El misterio de Dios corona el frontis, anticipando prolépticamente el siguiente movimiento de los privilegios marianos: la coronación.

*Assi se dexó ver en su Assumpcion: Quae est istam
quae ascendit innixa super dilectum suum. Penetrando a po-*

⁵³⁶ Contreras Molina, F., *Apocalipsis*, en VV.AA., *Comentario al Nuevo Testamento*, La Casa de la Biblia (Madrid 1995), p. 708.

*derosas influencias de su amado a tan ligeros buelos, hasta tocar el Solio de la Trinidad Santissima, quien se mira empeñada en darle, por su eleccion, gran parte de su gloria : Intra solium Trinitatis est evecta, et plus Sanctissimae Trinitatis gloriam capit, elegit optimam partem, dixo San Bernardino de Siena.*⁵³⁷

Los apóstoles no podían faltar en la composición, si bien los lugares que ocupan los sitúan en respetuosa distancia con respecto a la figura de la Virgen. Rodean el tabernáculo en el nivel de la primera cornisa, y los que allí no entraron, Alberto Churriguera los dispone entre las pilas-tras que conforman el segundo cuerpo. Según el testimonio de Calamón,⁵³⁸ dirigen su mirada hacia María mostrando gran variedad de posturas y ademanes. Siguiendo la tradición reflejada en los apócrifos asuncionistas, sus imágenes presencian el acontecimiento, pero su disposición circundando el volumen principal, y no en torno a un sepulcro, amplían el sentido de la composición al sugerir que todo ello se comprende únicamente desde el interior de la Iglesia y en comunión con ella, haciéndolo emanar de la entraña más honda de aquella.

Respecto a la diferenciación entre Ascensión (de Cristo) y Asunción (de María), se puede caer en una confusión cuya resolución conviene clarificar lo antes posible. El dogma de la Asunción, proclamado por Pio XII en 1950, es fruto de una larga tradición en la Iglesia. En él se propone que la Virgen fue asumpta al cielo, no por virtud propia, sino por la gracia divina. En este sentido se opone a la Ascensión de Cristo, quien subió a los cielos por sí mismo. María, sin embargo, es subida. Se trata del sujeto de una acción pasiva, expresado en la imagen a través del cortejo angélico que la porta. Las primeras representaciones del asunto lo muestran tal y como se ha comentado con anterioridad. No obstante, a partir del S. XV también se comienza a representar a la Asunción sola, impulsada por virtud propia, en un claro paralelismo con la Ascensión, e incluso, otorgán-

⁵³⁷ Del sermón de D. José Larumbe, Magistral, del 13 de agosto. Calamón de la Mata, o.c., p. 153.

⁵³⁸ ... *Los Sagrados Apóstoles con mucha ayrosa variedad de posturas, resultando de esta diversidad entretenida aquella desigualdad igual, que llaman los peritos variedad historiada* ... Calamón de la Mata, o.c., p. 25.

dole las mismas prerrogativas que a Cristo.⁵³⁹ En el caso del grupo de la catedral, la representación de María parece seguir los esquemas de Robert Van Audenaerd, en donde el cortejo angélico acompaña a la Virgen Madre y a la vez la impulsa. Es cierto que, como se ha dicho más arriba, la imagen de María posee un movimiento helicoidal que la otorga un dinamismo ascendente único y personal, pero ello, a nuestro parecer, no impide que sea la representación del movimiento que remonta hacia lo alto por medio de las fuerzas angélicas, hoy desaparecidas, cuya ausencia es percibida materialmente. No cabe, pues, confusión entre la Ascensión del Hijo y la Asunción de la Madre, aunque sí comparación analógica:

Todo es assi: luego el dia de esta Traslacion, y Colocacion es el dia de la Assumpcion de Christo al Trono, que fué de su madre, y en que agradecida esta Señora en el modo possible restituye a su Divino Hijo aquellas ventajas con que el mismo Hijo amator apasionado de tal Madre quiso sobreponer la Assumpcion gloriosa de Maria a su Ascension admirable. Mas breve: desempeña Maria Santisima en esta Asumpcion de su Hijo Sacramentado las deudas que contraxo en su Assumpcion triunfante.⁵⁴⁰

Grande espectáculo, singular triunfo sin duda el de la Ascension de Christo; pero mayor, y más solemne le logró la misma Galilea en la Assumpcion de su Madre, replicó el día de la Assumpcion de nuestra gran Reyna. Porque dexando aparte la gala, la magnitud, la gentileza con que subía, para cuya ponderación pareció escaso a los Soberanos Espi-

⁵³⁹ Cf. Sartor, D., *Asunción* en Fioeres, S-Meo, S., *Nuevo Diccionario de Mariología*, Ediciones Paulinas (Madrid 1988), pp. 641-643. Pacheco contribuye a la confusión, puesto que según su parecer, *pintar en esta subida a la Virgen rodeada de ángeles que parece que la están ayudando y levantando su cuerpo, no es porque con la virtud de los ángeles subiese, ni fuese ésta menester, pues un cuerpo glorioso por su virtud y dotes lo puede hacer, sino para dar a entender que estos divinos espíritus la acompañaban en su subida con la pompa y gloria debida a su majestad. Con la cual fue recibida en el Cielo por toda la Santísima Trinidad.* Nieto, B., *La Asunción de la Virgen en el Arte: vida de un tema iconográfico*, Afrodisio Aguado (Madrid 1950), p. 32; Stratton, S., *La Inmaculada Concepción en el arte español*, Fundación Universitaria Española (Madrid 1989), pp. 41-45.

⁵⁴⁰ Del sermón de D. José Larumbe, magistral, del 13 de agosto. Calamón de la Mata, o.c., p. 125.

ritus, quanto tiene en si la naturaleza de hermoso, y brillante; pues ya la comparan a la Aurora Madre de el día, como que amaneciese un nuevo, y desusado resplandor en el Cielo con su entrada: quae est ista, qua progreditur quasi Aurora consurgens.(Cant 6,9) Ya la compararon a la Luna, quitándola para el cotejo todo lo hermoso, dexandola para la diferencia todas sus manchas: pulchra ut Luna: ya quieren que su lucimiento sea por lo escogido como el Sol Principe de los Astros: electa ut Sol: ya se les figura semejante su hermosa vista al espectáculo vistoso a un tiempo, y terrible, que ofrece a los ojos un esquadron de ordenadas huestes: terribilis ut castrorum acies ordinata; o sea por el terror, que causa Maria en su Assumpcion a los abismos, o sea por aquel reverente amor, que infunden en los animos las cosas excesivamente grandes.⁵⁴¹

Christo en su Ascension se sirvio como de carroza, de una luciente nube: nubes suscepit eum ab oculis eorum: el mismo Señor sirvió de carro triunfal a Maria su Madre, y Esposa, haziendole su brazero: innixa super dilectum suum (Cant 8,5): y lo que va de una carroza a otra, todo ello lleva de ventaja el segundo acompañamiento al primero. Al recibimiento de Christo en el Empyreo salieron en numerosas tropas todos los Angeles, y Soberanos Espiritus; pero no salió la Suprema Emperatriz de todos, que porque no fuesse cumplido su deseo: Surge Domine in requiem tuum, tu, atque Arca sanctificationis tuae, y total nuestro desamparo, se quedó con nosotros en la tierra. Al de Maria en su Assumpcion gloriosa asistió personalmente el mismo Christo, declarado ya tiempo antes Rey de la gloria; y lo que va de una Corte sin Magestad a si misma, quando la corona el Cetro, esso mismo, y aun mas excede el segundo recibimiento al primero.⁵⁴²

Este sentir piadosísimo de la Venerable Madre Maria de Jesús de Agreda, que Maria Señora nuestra acom-

⁵⁴¹ Id. p. 129.

⁵⁴² Id. p. 130.

pañó a su Divino Hijo en su Ascension admirable, y que dobladas las presencias, acudió al Magestuoso cortejo de su Hijo, sin desatender al alivio, y consuelo de los mortales en la tierra; y siendo esto assi, veis hai contrapessada la primera ventaja, que contemplabamos en su Assumpcion gloriosa: pues aquella, que en lo exterior parecia carroza, formada de una luciente nube: ponis nubem ascensum tuum: era Maria Sacramentada con accidentes de nuebe, en que tantas vezes la symbolizan las Sagradas Letras: y si Christo sirvió a Maria de brazero en su Assumpcion gloriosa; Maria sirvió a Christo de hermoso Trono, de Carroza preciosisima en su Ascension admirable. Ni necesitaba passar adelante para dexar contrapessada con igual grandeza la gloria de el recibimiento, siendo increíble, que no llegasse esta Carroza siquiera hasta las puertas de el Empyreo, que no continuasse su marcha, y triunfo solemnissimo de Christo en este Augusto Trono hasta el Solio adorable de la Trinidad Augusta; no pudiendole prevenir todos los Cortesanos de el Cielo otro Solio ni mejor, ni tan bueno: antes creyera yo, que para esta función con especialidad combidaba el Esposo Santo a su amada con el empleo de Trono: Veni electa mea, atque ponam in te thronum meum.⁵⁴³

María camina hacia la patria celeste en medio del alboroto de nubes repletas de angélicas huestes en atrevidos escorzos, quienes en ocasiones se asoman con actitud curiosa hacia el vacío. El triunfo de María constituye el triunfo de la Iglesia, y el triunfo de la humanidad entera, pues corresponde a la descendencia de Adán quien es elevada al regazo mismo de la Trinidad, prefigurando el gozo eterno alcanzado por el acontecimiento redentor en Cristo Jesús. La Asunción supone la confirmación de la victoria de Dios en María y la esperanza cierta de su reserva para todo el género humano.

⁵⁴³ Id. p. 132.

La augusta Madre de Dios, unida a Jesucristo de modo arcano, desde toda la eternidad, por un mismo y único decreto de predestinación, inmaculada en su concepción, asociada generosamente a la obra del divino Redentor, que obtuvo un pleno triunfo sobre el pecado y sus consecuencias, alcanzó finalmente, como suprema coronación de todos sus privilegios, el ser preservada inmune de la corrupción del sepulcro y, a imitación de su Hijo, vencida la muerte, ser llevada en cuerpo y alma a la gloria celestial, para resplandecer allí como reina a la derecha de su Hijo, el rey inmortal de los siglos.⁵⁴⁴

Alegoría de la Religión Católica

Sobrepasando los escudos con las armas de María, a la sazón también de la catedral, la imagen triunfante de la religión se alza sobre una composición que la exalta sobre todas las cosas. Siguiendo el modelo propuesto por Cesare Ripa,⁵⁴⁵ sostiene en su regazo la cruz y el libro del evangelio, pero no aparece velada, ni en su mano sostiene un ardiente fuego, sino descubierta, con el rostro radiante, y con la mano sostiene una soga partida, seña indiscutible de la ruptura de las ligaduras del pecado. La alegoría luce manto imperial como vestido, hablando así de manera elocuente sobre su propia dignidad. A sus pies se disponen todos los atributos de los más altos poderes del mundo: corona imperial, cetro y tiara. La legitimación de la procedencia de todos ellos de las libérrimas disposiciones divinas y su servicio en favor del señorío de la religión lo fundamentan.

Corona todo el admirable edificio la Virtud de la Religion; que dirigida de la Fe dedica a Dios todo el Templo. Admirable idea, i Misteriosa postura de la Religion en lo summo! Hai con la suavidad de sus inciensos, que elevados

⁵⁴⁴ Pio XII, Constitución apostólica *Munificentissimus Deus*, Roma 1950.

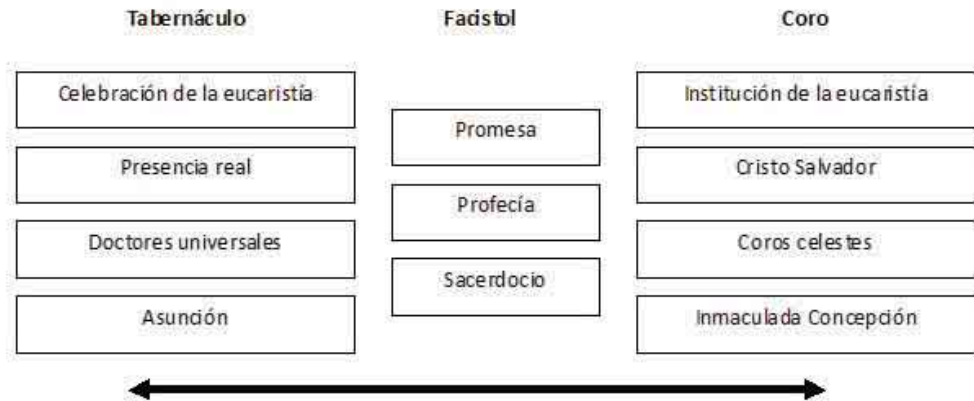
⁵⁴⁵ Cf. Ripa, C., *Iconología*, vol.II, Akal (Madrid 1996), pp. 259-262.

mas de los alientos Salmantinos, que de la natural propension, o leve de su cuerpo; nos está dando la razon de tanta inmensidad de gastos, de tanta sumptuosidad de fabrica. Donde nuestra Vulgata lee: Timor Dei super omnia se superposuit (Ecles 25), leyó la Biblia Maxima: Religio Domini claritate superat omnia. No es ya tiempo de que el temor sobresalga: que aunque dirige bien, amedranta con sus miedos. La Religion es la que sobreponiendose a todo, todo lo ha de ilustrar con sus ardores: Religio claritate superat omnia. Pero mas de el caso el Juris-Consulta: Cum summa ratio sit, quae pro Religione facit; optima mensura est donatarum rerum immensitas. Pareceme, que está V.S. respondiendo con su suma Religion, puesta por ultimo adorno, a las admiraciones de tantos, como han venido a admirar esta nueva maravilla. Os admira, estrangeros, la gran sumptuosidad de este Templo? Andais curiosos tomandole medidas, para celebrar, y admirar en vuestras tierras solo con referir su grandeza, y hermosura? Buscáis la razon de tanta inmensidad? De tanta suma? Pues no os canseis: levantad los ojos, y hallareis la razon de lo sumo: Summa ratio est, quae pro Religione facit. No midais mas: sabed que la medida de tan gran Casa, de tanto don, como se dedica a Dios; es no tener medida: Mensura est immensitas rerum donatarum.⁵⁴⁶

El tabernáculo y el coro: La necesidad de la mutua remitencia para una comprensión iconográfica total.

Como se ha venido apuntando, la presente investigación intenta una aproximación al estudio de las obras en conjunto, sin desvincular unas de otras, haciendo hincapié en los aspectos que las unen. Así, el principal vínculo lo componen la Sagrada Escritura y la teología. La manifestación artística lo manifiesta a su modo y manera, haciendo uso de los mismos recursos estéticos que enhebran unos ámbitos con otros.

⁵⁴⁶ Del sermón de Fr. Diego de Salcedo, del 14 de agosto. Calamón de la Mata, o.c., pp. 153-154.



De tal modo, nos encontramos con dos ejes polarizadores del discurso, que repiten en ambos extremos los ecos del otro costado. El estalo episcopal ostenta en el respaldo la institución de la eucaristía. Sobre el altar del tabernáculo se celebra la eucaristía, y en su sagrario se reserva. En el medio, se sitúa el facistol, donde Aarón, como origen del sacerdocio levítico, da la espalda al nuevo sacerdocio instituido por Cristo, representado en la faz que mira directamente al altar por medio de Melquisedec, prefiguración del ministerio sacerdotal a través de los dones presentados del pan y del vino. En aquel, se enseorea la figura de Cristo Salvador, como monarca que se manifiesta con su corte. En el tabernáculo, se muestra Cristo mismo bajo protección de la custodia, rodeado del cuerpo de doctores, defensores del kerigma.

El acontecimiento redentor es visibilizado particularmente en su consumación en una criatura: María. La Ascensión, en el testero, como destino final; la Inmaculada Concepción, sobre el estalo, como principio coherente. Los dos filos del mismo misterio mariano se expanden y visibilizan. Uno, como titular de la catedral y como recapitulación lógica de una vida de obediencia a la voluntad divina, de confianza absoluta en los designios del Padre, de abandono en su predilección. El otro, como protología salvífica del acontecimiento redentor de Cristo Jesús. Ambos, como gracia alcanzada por los méritos de Jesucristo, como flujo consecuente con su condición de Madre de Dios. La Iglesia se mira en el espejo de María, viéndose con esperanza en ella, anhelando compartir la bien-

aventuranza de la visión beatífica eterna. La Iglesia de la misma manera exalta sus virtudes, y canta las alabanzas de Dios llevadas a cabo en Santa María. De este modo, desarrolla todo el programa litánico en la crestería coral, arrojando la oración diaria con las armas de la que siendo Virgen engendró al Verbo increado.

Los diversos coros: apóstoles, evangelistas, mártires, doctores, confesores y vírgenes asisten a la manifestación del Salvador. Muchos son testigos privilegiados de la Iglesia hispana. En el medio, Isaías y Jeremías, como sujetos que intuyeron su llegada, y David, el rey nacido pastor, en virtud de ser el depositario de la promesa mesiánica. La vieja alianza ya pasó. Ha amanecido la nueva. Cristo vino al mundo y lo redimió. La Iglesia, actualizando el misterio de la salvación en la celebración eucarística (tabernáculo) vive y camina hacia la consumación de los tiempos (coro). El conjunto habla y dice solo desde la fe (alegoría de la religión que corona): Cristo ayer, Cristo hoy, Cristo siempre.



Detalle del Cristo Salvador. Estalo episcopal.



Los diversos equipamientos para su culto

La devoción hacia la imagen del llamado Cristo de las Batallas constituye uno de los pilares fundamentales de la iglesia salmantina dada su significación en la recuperación para la fe de la sede episcopal, lectura existente pero menos acentuada hasta que recibió un gran impulso y comenzó a hacerse visible en la avanzada década de 1600. Al margen de las numerosas intervenciones que se realizan en la imagen para conservarla y hermosearla a lo largo de los años y que se prolongan hasta finales del segundo milenio -las cuales no son el objeto directo de nuestro trabajo- conviene señalarlas como exponentes de la relevancia y pervivencia del homenaje externo de respeto y amor hacia la sagrada imagen.

El alborar del siglo XVII se convierte en testigo de un fuerte florecimiento de su culto. Como cabría esperar en el horizonte de comprensión de aquel entonces, un hecho sobrenatural desencadena la manifestación epifánica de la imagen, lo que ubica su origen en la voluntad transcendente y no en el empeño eclesiástico, señal retórica inequívoca usada en la percepción histórica seicentista de la revelación que otorga preeminencia a ciertas imágenes como vehículos de gracias que, en definitiva, rubrican la eficacia de la verdad representada en ellas. Nada

más elocuente a este respecto que las palabras de Gil González Dávila, observador de primera fila y testigo de los sucesos que acaecieron en 1607, detonantes de la magnificación que vendría poco después.

La Image(n) deste sanctissimo Christo, tiene de largo poco mas de una vara. Esta crucificado con quatro clavos, y como que llama al Padre antes que le de su espiritu, ofreciendole el martirio de su Cruz, suplicandole perdone a los pecadores, y en lugar de la corona de espinas, tiene una corona real. El semblante del rostro provoca a gran devocion, y todo el cuerpo de la sancta Imagen descubre antiguedad grande.

Sucedio que una muger devota acudia muy amenudo a encomendarse a Dios ante esta imagen de Christo, puse una lampara, cuydava de la decencia de su Capilla y Altar, dezianse algunas Missas, co(n) que se desperto la devocion de muchos, venia(n) unos a pedir misericordias, y otros a offrecer sacrificios por sus almas. Llego el año 1607 y el día onze de Septiembre, que es tiempo de Feria en Salamanca, donde se juntan de los Reynos de España, diversidad de ge(n)tes, a tratar de su interes, y ganancia. Este dia estando los Prebendados celebrando en su Iglesia, los officios divinos, estava ante esta sanctissima Imagen, encomendandose a Dios un buen hombre oficial Albañil, avia caydo de un edificio alto y de golpe, quedando tullido, pedía a Dios el favor de su misericordia, presentando su enfermedad y pobreza. Fue oydo, sintiose de repente sano, levantose, caminó azia el altar, offrecio ante esta sanctissima Imagen las muletas, dando gracias a este divino Señor, por el beneficio de la salud concedida. Passo la voz del milagro a donde se celebrava(n) los divinos Officios, acudimos muchos al successo, y vimos los efectos de tan alta maravilla, quedando todos llenos de admiracion, haziendo gracias a la clemencia divina, por tan evidentes muestras de su alta misericordia. Este fue el principio de la manifestación desta sanctísima Imagen.¹



Pintura de un milagro del Santo Cristo. Catedral vieja.

¹ González Dávila, Gil, *Historia del origen de la Imagen del Sanctissimo Christo de las Batallas que esta en la Sancta Iglesia Cathedral de Salamanca*, Imprenta de Susana Muñoz (Salamanca 1615), pp. 30-33.

Las líneas anteriores son suficientemente significativas al expresar de una sencilla manera la forma en que se extendió la advocación, puesto que a pesar de la presencia de la imagen en el arcosolio, sobre el sepulcro donde yacían los restos del primer obispo que ocupó la sede tras la reconquista, no es hasta el momento en el que comienza a adquirir fama de obrador de milagros la ocasión en la que aumenta también su culto. Desde aquel entonces se ha mantenido como la imagen por excelencia del crucificado a la que se han dirigido las oraciones y rogativas institucionales del cabildo y ciudad en los casos de necesidad, y las acciones de gracias en los más solemnes *Te Deum*.

La catedral de Santa María de la Sede ha incorporado en los muros interiores de su construcción una serie de arcosolios donde se han ido ubicando sepulcros y altares. Probablemente en los paramentos de los tramos de las naves laterales, los huecos practicados seguían un ritmo binario, esto es, a cada tramo de muro le corresponderían dos arcosolios. Tras la amputación sufrida en la nave del evangelio por la construcción del templo nuevo, únicamente los muros de la nave de la epístola nos ofrecen restos de los cubículos.

Así, en el tramo de los pies se pueden observar dos enterramientos muy deteriorados, como también es posible hacerlo en el tramo que separa la antigua capilla del Cristo de las Batallas y la puerta de Santa Lucía, lugar en el que ubicamos según nuestro parecer el altar de los santos Blas, Bartolomé y Lucía. Los correspondientes al acceso practicado con el nombre de la santa mártir, si es que alguna vez existieron en dicho lugar, desaparecieron cuando se procedió a la reforma del vano de paso.²

² En el cabildo ordinario del viernes 15 de enero de 1627 es recibida por los señores capitulares una manda testamentaria que nos da noticia de la existencia de una serie de imágenes de piedra policromada -conservabas una de ellas en el museo catedralicio (san Bartolomé), otro en la capilla de Santa Teresa (san Blas) y la tercera (santa Lucía) en la capilla del desagravio en la catedral nueva- en el lado izquierdo del altar dedicado al Cristo de las Batallas: *Que se adornen los ss(ant)os q(ue) estan al lado izquierdo del sancto Xp(ist)io de las batallas*

El s(eño)r Can(onig)o Don Juan del Hierro propuso q(ue) el s(eño)r Ra(cioner)o Baldes difunto avia dejado mandado se adornassen çiertos altares y santos desta s(an)ta yg(lesi)a q(ue) son s(an) Blas, s(a)n Bart(olo)me y s(an)ta Lucia, y para ello avia dejado haçienda, y eran sus testamentarios los s(eñor)es D(oct)or Don Juan de Valboa vea el testamento y de rrelaçion y el s(eñ)or obrero maior vea como se podra acomodar con un pintor y lo q(ue) costara y el s(eñ)or Don Juan del Hierro ofreçio para el d(ic)ho effecto siendo neçess(ari)o hasta çien r(eale)s mas de limosna. ACSA AC 34 f. 1187v. La



Capilla del Cristo de las Batallas en la catedral vieja. Estado actual.

Como se puede suponer fácilmente, los restos del obispo Ieronimus fueron inhumados en uno de los arcosolios abiertos en la nave de la epístola, y sobre él, a modo de altar, se colocaron las efigies de los santos Jerónimo, Pablo ermitaño y Antonio abad, sobremontadas por la imagen del Cristo de las Batallas.³ De tal modo permaneció hasta la *manifestación* de 1607, momento desde el cual ha sobresalido sobre el resto de los altares sitos en los arcosolios de las naves laterales de la catedral vieja. El trata-

noticia nos permite ubicar definitivamente el primitivo emplazamiento de la capilla del Cristo de las Batallas en el lugar que se ha conservado hasta el día de hoy. También nos permite documentar la existencia de un altar, aunque en esta primera cita se hable en plural, advocating a los santos señalados en un arcosolio del tramo adyacente, cuya proximidad hizo que uno de los santos (santa Lucía), que en él recibían culto de *doulía*, presantara su nombre a la puerta que se abrió en tramo inmediato. Que se trata de un único altar en el que se reúnen las tres imágenes nos lo aclara la concesión del cabildo ordinario del viernes 22 de octubre de 1627, en la que se resuelve positivamente la manda anteriormente citada. *Que se adornen el altar y s(an)tos q estan junto al s(anto) Xp(ist)io. En esta cav(ild)o se leyo una clausula del codiçillo ultimam(en)te otorgado por el s(eño)r Ra(cioner)o Valdes en el mes de março de sis(cient)os y v(ein)te y dos ante Juan Gomez scriv(an)o por la qual pareçia avia mandado la plata q(ue) tenia en su casa se gastase su valor en adornar con arco y altar q(ue) esta en esta s(an)ta ygl(esi)a al lado izquierdo de la capilla del s(an)to Xp(ist)io de las batallas q(ue) es de S(a)n Bart(olo)me S(a)n Blas y S(an)ta Lucia al pareçer de sus testamentarios y q(ue) si no bastase lo q(ue) importaba la d(ic)ha plata se cumpliese e hiçiese de sus bienes con q(ue) no exçediese el d(ic)ho adorno de treçientos R(elae)s segun q(ue) de la d(ic)ha clausula pareçia la qual vista y la rrelaçion q(ue) dio el s(eño)r Can(onig)o Rojas obrero maior de q(ue) tenia tratado de haçer el d(ic)ho adorno en çinq(uen)ta ducados el cav(ild)o cometio lo susod(ic)ho para q(ue) con effecto lo hiçiessen y executasen assi con lo q(ue) toca a la d(ic)ha manda como con çien r(eale)s q(ue) ai ofrecido para ello el s(eño)r Can(onig)o Don Juan del yerro y lo rrestante q(ue) ofrecio el s(eño)r Ra(cioner)o Florez, a los ss(eño)res Don Diego manrrique de Guzman y Don Hier(oni)mo de Roxas canonigos y Ra(cioner)o Don Luis de Castilla. ACSA AC 34 f. 1185.* El altar señalado desarrolla en el interior de un arcosolio (que ha llegado hasta el día de hoy) el retablo donde se sitúan las imágenes y el ara se ubica en el lugar correspondiente sobre la mesa, de la misma manera que se encuentra en el conservado en la nave del evangelio de la catedral vieja, si bien este último sólo incorpora una única imagen.

La escultura de san Bartolomé expuesta en las salas del museo, mantiene unos débitos formales muy semejantes al tratamiento utilizado en las esculturas de los san Antonio abad, Pablo ermitaño y Jerónimo que acompañan la imagen del Cristo de las Batallas. Probablemente su ejecución bien pueda corresponder a la misma mano. Lo mismo puede decirse de las imágenes de santa Lucía y san Blas, actualmente en la catedral nueva.

³ *Dieronle sepultura al santo bispo en su Iglesia Catedral en un arco pequeño. En el hueco deste arco pusieron un retablo dedicado a san Geronimo, a san Pablo, y san Antonio, honradores del desierto. Encima deste arco colocaron la imagen del santo Christo de las Batallas, que fue de este Prelado; y se le dio aqueste nombre por ser tradicion constante, que entrava con el el santo Obispo en las batallas que el Cid dio a los Moros. Estuvo encima del arco espacio de 500 años; hasta que en el año 1607 manifestó Dios con milagros la gloria de aquesta Imagen; en el mismo año y mes que los Moriscos de Valencia dieron fin a la conjuracion que tratavan contra la salud destas Coronas y Reynos. Escrivi por mandado de mi Cabildo la Historia desta sanctissima Imagen, que anda impressa. Con esta ocasion y pedir el pueblo, se le dedicasse a la santa Imagen otra capilla mas augusta, como la que tiene aora, se abrio el sepulcro del Santo, ha-*

miento arquitectónico empleado en ella, el desarrollo del mismo, el cerramiento de forja y su ubicación planimétrica sobresaliente, hablan por sí solas de la relevancia de la advocación.⁴

Retablos

Desgraciadamente apenas han llegado a nosotros vestigios de los retablos que se construyeron en loor del santo Cristo. Sin embargo bien podemos decir una palabra respecto a lo que con probabilidad existía con anterioridad a 1607. Parece ser que el cuerpo del obispo Ieronimus recibió sepultura en un sepulcro de piedra cobijado por un arcosolio,⁵ situado en

llandome presente, y parecio dentro un cerco de oro, con esta letra alrededor: Hieronymus Episcopus Servus Christi Fidelis. Sintieron los circunstantes al tiempo que se abrio un olor suavissimo, que emanava de aquellas cenizas santas, que se recogieron en un arca, y se les dio sepultura en el silencio de la noche debaxo del Altar desta Capilla; fuy uno de los tres Prebendados que hizieron este oficio de reverencia devida a mi Prelado. Debaxo del Ara del Altar ay un vazio, y en el puse una caxa que tiene una escritura q(ue) contiene la vida de aqueste Santo, y manifestacion de la Imagen del Christo de las Batallas, ha obrado Dios por ella señaladas maravilas. La Ciudad, continuando la devocion que tiene a esta santissima Imagen, le ofrecio una lampara de plata de gran peso, dotandla para que arda siempre en la presencia deste divino Señor, por la salud del pueblo, como lo dize una letra que tiene en una targeta.

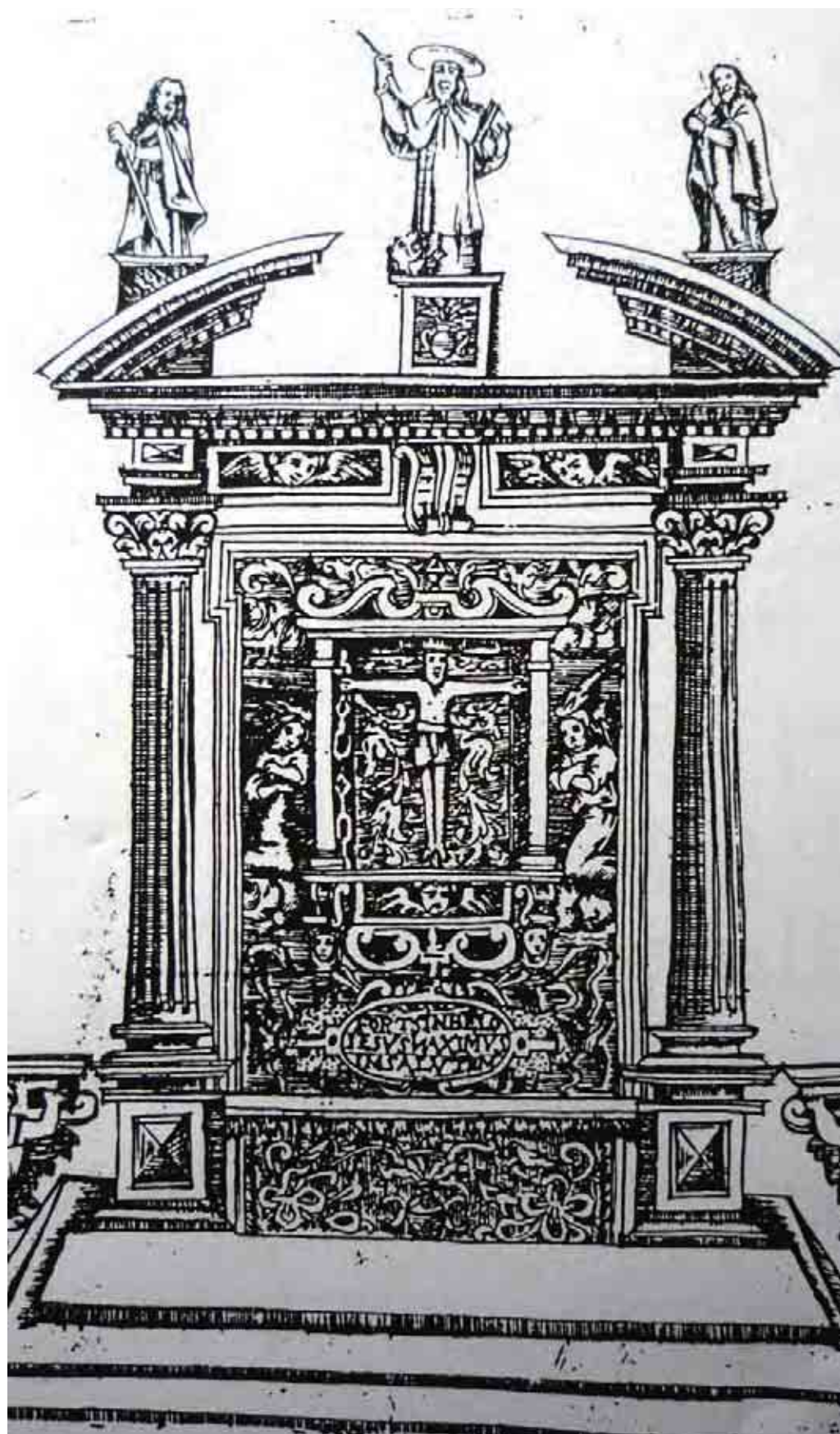
Al Santo Christo de las Batallas el Senado y Republica de Salamanca consagró esta lampar, agradecida por los muchos milagros y beneficios recibidos. Siendo Pontifice Paulo V. Reynando Filipino III. Obispo don Luys Fernandez de Cordova. Corregidor don Pedro de Ribera. Dotóla la Ciudad para que arda perpetuamente por la salud del pueblo. Año del Señor M.DC.IX. González Dávila, Gil, Theatro eclesiastico de las ciudades, e iglesias catedrales de España. Vidas de sus obispos, y cosas memorables de sus obispados. A la magestad catolica del Rey Nuestro Señor Don Felipe Tercero. Imprenta de Antonia Ramirez (Salamanca 1618), pp. 41-42

⁴ Con posterioridad se enriquecieron las gracias espirituales que se podían recibir en la misma. *A esta capilla concedio nuestro muy sancto Padre Paulo Quinto en el año 1610 a todos los Sacerdotes desta sancta Iglesia, que dixeren missa el dia de la Commemoracion de los Finados, y Octava de todos los Sanctos, y Lunes de todo el año, saquen anima de Purgatorio. El mismo concedio Indulgencia Plenaria a todos los fieles Christianos, que con devocion visitaren esta sancta Capilla en la festividad de la Exaltacion de la Cruz q(ue) es a catorze de Septiembre.*

El Obispo don Luys Fernandez de Cordova, que fue nuestro Prelado, y agora Obispo de Malaga, concedio quarenta dias de Perdon, a los que arrodillados ante esta sanctissima Imagen, dixessen un Pater noster, y Ave Maria, suplicando a Dios por el feliz estado de la Iglesia. Concedio el mismo otros quarenta dias al tiempo que partia a su Iglesia Cathedral de Malaga.

Los Viernes de Quaresma se dize(n) en canto de organo Letanias y Misereres en la Capilla deste Señor divino, y viene a oyrlos la devocio(n) del pueblo. González Dávila, Gil, Historia del origen de la Imagen del Sanctissimo Christo de las Batallas que esta en la Sancta Iglesia Cathedral de Salamanca, Imprenta de Susana Muñoz (Salamanca 1615), p. 42

⁵ Aún se conservan algunos ejemplos de arcosolios vacíos en la nave de la epístola del templo antiguo, cercanos a los pies del mismo.



Grabado del primer retablo. Gil González Dávila.

el tramo de la nave de la epístola, donde más tarde se levantó la capilla del santo Cristo. Conocemos que sobre la tumba, conforme era costumbre se erigió un altar, dedicado a los santos Jerónimo (el santo tutelar del obispo finado) y los ermitaños Pablo y Antón. Sobre todos ellos se instaló la imagen insigne del crucificado.⁶ Nada más conocemos al respecto y lo anterior a través de noticias tardías, pero bien podemos realizar una aproximación a dos de ellos antes de afrontar el que actualmente ocupa en el nuevo templo.

Primer retablo

La capilla se ubica en el cuarto tramo, comenzando a contar desde los pies, de la nave de la epístola. Como el resto de capillas hornacinas del templo viejo, se ubican en arcosolios abiertos en el muro, si bien, del mismo modo que se ha señalado, para significar la singularidad e importancia de la imagen, el cabildo permite que se rasgue un gran espacio rectangular en el muro.

Jalonan dicho espacio dos columnas corintias encima de potenciados plintos. Sobre un estilobato liso, sigue la correspondiente basa con su escocia y toro también lisos. El fuste estriado y con éntasis acusado, sostiene el capitel corintio, detalladamente cuidado en su ejecución. Sobre este apoya un tramo de entablamento modélicamente realizado. El entablamento no recorre la totalidad del espacio inferior. El único elemento del mismo que bordea la parte baja del frontón es la cornisa denticulada, cuya moldura se va ajustando a los cambios de nivel hasta unir el espacio intercolumnario. Culmina el conjunto en un frontón partido de cuyo centro surge un pedestal ornado con las armas capitulares y rematado por una pequeña urna con función ornamental.

A plomo, sobre las columnas superando el frontón, existen pequeños pedestales, rebajados en altura respecto del central, hoy día vacíos.

⁶ ...Viniendo por esto a ser obispo de esta ciud(ad) fue celebre en España la santidad de su vida, señalándose en las virtudes de charidad, y piedad, (h)asta su dichoso transito, que fue el dia treinta de junio del año de mill ciento veinte y cinco; fue sepultado en el templo antiguo en una arca de piedra, sobre la qual se erigio un altar dedicado a S(a)n Geronimo, S(a)n Pablo y S(a)n Antonio hermitaños, colocando en el remate al ss(antisi)mo Xp(is)to de las Batallas, permaneciendo así todo (h)asta el año de mill seiscientos y siete, en el qual, y en el mismo sitio, se fabricó capilla, y nuevo retablo al ss(antisi)mo Xp(is)to Cabildo espiritual de 2 de marzo de 1753. ACSA AC 54b ff. 17v-18v.

Todo el espacio central está enmarcado por una moldura sencilla que por el ligero desplazamiento de la banda en la zona superior dibuja unas discretas orejeras. En el lugar que debería ocupar el entablamento se ha colocado una ménsula en el centro, y en los dos lugares adyacentes dos querubines enmarcados cada uno de ellos por molduras rectangulares sencillas que los rodean en su totalidad.

El aspecto actual se debe a la postrera intervención llevada a cabo tras la traslación de la imagen del crucificado a su nueva capilla en la iglesia nueva, llevada a cabo tras la obra oportuna en 1734.⁷

Ciertamente, el retablo no se reducía a la estructura pétreo descrita, sino que aquella constituía la “capilla” en cuyo interior se desarrollaron los distintos elementos que faltaban: el retablo propiamente dicho y la mesa del altar. El primer retablo del que tenemos constancia corresponde al año de 1607, cuyo aspecto conocemos por un grabado reproducido en la edición de los milagros del Cristo de las Batallas que se hizo en 1615.⁸

⁷ Cf. ACSA AC 52, f.475.

⁸ El 11 de agosto de 1614 se crea una comisión para la calificación de los milagros del Cristo de las Batallas. ACSA AC 33 f. 804. El 20 de marzo de 1615 se señala el día para la predicación y publicación de los milagros y el convite de la ciudad. ACSA AC 33 f. 835. El 27 de marzo se lleva a cabo la lectura de los milagros en el cabildo. ACSA AC 33 f. 839v. El mismo día se resuelve enviar un ejemplar de la publicación al rey, a la reina de Francia, al presidente de Castilla, al padre confesor, al obispo y a otros ministros. ACSA AC 33 f. 859v. El título completo es el siguiente: *Historia del origen de la Imagen del Santissimo Christo de las Batallas que esta en la Sancta Iglesia Cathedral de Salamanca. Al Rey Nuestro Señor Don Filipe III. Escrita de acuerdo del Dean y Cabildo de la misma Iglesia. Por Gil Gonçalez Davila Presbitero Racionero en ella. En Salamanca. En la imprenta de Susana Muñoz este año de 1615.*

El edificio desta capilla sancta, es todo de obra corintia, executado co(n) todo primor del arte. El pavimento esta enlosado de piedras, pizarras y berroqueñas, a manera de jaqueles, subesse por tres gradas al Altar, que tienen a los lados dos bichas de piedra, con sus figuras bien labradas. En la ultima grada, en el mismo lienço de la pared, esta embevido el hueco desta capilla, en figura quadrada que haze el arco principal, donde esta el Altar con un frontal bien tallado de medio relieve, que tienen en medio una jarra de Açucenas, y lazos bien repartidos dorados, y coloridos, que haze una galana vista. Passa un arquitrave que juega a la redonda deste arco co(n) artesines en su cielo y lados, y entre ellos florones, y serafines dorados. En el Testero esta un ovalo de piedra negra guarnecido de cartones, y enlaçados, en medio del estan de oro unas letras tomadas del capitulo quarenta y seys del Ecclesiastico, que dizen Fortis Iesus in Bello Maximus in Salutem. Encima deste compartimento esta otro encasame(n)to bien tallado, en figura quadrada donde esta la Imagen del sanctissimo Christo, y a los lados estan de escultura dos angeles de rodillas, muy devotos. Encima deste encasamento esta su frontispicio con sus cartelejas muy galantes. A los lados deste arco principal estan a cada lado su pedestal corintio con sus basas, y co(n)trabajas corintias. Encima sus colu(m)nas de la misma orden, en la cornija (sic) y su coronacion van talladas en los resaltos que hazen unas bichas, y florones, estan dos querubines en el intervalo del

Ciertamente, la configuración externa de la capilla fue realizada entonces. En cuanto al espacio interior, se encontraba dividido en dos grandes partes. En la mitad superior, un *encasamento*, donde se encontraba la imagen, configurada por lo que parecen dos columnillas toscanas superadas por un pequeño frontón mixtilíneo. El espacio sobrante entre la hornacina y el marco lo ocupan dos ángeles arrodillados ante la imagen. En la mitad inferior, entre ornamentación renacentista, destaca por su magnitud una tarjeta, que contiene la siguiente inscripción:

FORT(I)S IN BEL(L)O /
IESUS MAXIMUS /
IN SALUTEM

Las palabras han sido escogidas de los dos primeros versículos del Eclesiástico para formar una idea nueva que retrotrae a la veterotestamentaria, pero cuyo sujeto no es Josué, sino Jesús, quién está entronizado en la cruz encima de la referida inscripción. Los versículos de la Vulgata dicen así:

***Fortis in bello Iesus** Nave successor Mosi in prophetis qui fuit magnus secundum nomen suum⁹ **maximus in salutem** electorum Dei expugnare insurgentes hostes ut consequeretur hereditatem Israhel.¹⁰*

Hemos resaltado en negrita las palabras tomadas de la perícopa a fin de evidenciar el lugar que ocupan en aquella. En un primer momento, los versículos exaltan la figura de Josué, recordando con su nombre la función liberadora y conquistadora que desempeñó, puesto que él es quien hace realidad la toma de posesión de la tierra de la promesa, verificando

arquitrave, y cornija. Encima della esta un frontispicio galano, y en medio del una jarra de açucenas, armas desta sancta Iglesia, y por remate una figura de san Geronimo, con su Leon a los pies, y a sus lados dos figuras de igual tamaño de san Pablo, y san Antonio Hermitaños. Esta cercada esta capilla de unas rejas de hierro, que hazen figura quadrada que la guardan y defienden. González Dávila, Gil, *Historia del origen de la Imagen del Sanctissimo Christo de las Batallas que esta en la Sancta Iglesia Cathedral de Salamanca*, Imprenta de Susana Muñoz (Salamanca 1615), pp. 37-39.

⁹ Eclo 46, 1.

¹⁰ Eclo 46, 2.

la palabra dada por Dios a los patriarcas.¹¹ Al construir la oración *Fortis in bello Iesus maximus in salutem*, se atribuye a Jesús la prefiguración de Josué, y ambos, como depositarios de un nombre que significa *Yaveh salva*, hacen realidad la promesa divina; uno, Josué, en la toma de posesión de la tierra de promisión, unida indisolublemente a la experiencia del Sinaí, y el otro, Jesús, en la reconciliación nueva y eterna en la sangre del Hijo de Dios encarnado. *Fuerte en las batallas (es) Jesús, el más grande en la salvación (salud)*.

Los relieves e imágenes han sido trabajadas en piedra, posteriormente dorada y policromada.¹² Sobre los pedestales del frontón, conforme nos indican, se colocaron tres imágenes: las de los santos Jerónimo, Pablo ermitaño y Antonio abad (padres del monaquismo). González Dávila informa de la dedicación, en los tiempos del deceso del obispo Jerónimo, de un retablo a los tres santos sobre el que se coloca la imagen del Cristo de las Batallas. Todo ello, colocado, según costumbre, en el arcosolio donde se sepulta el cuerpo del finado.

*Dieron sepultura al sancto obispo, en su Iglesia Cathedral, en un arco pequeño, sepultando su cuerpo en un arca de piedra, y en el hueco del arco pusieron un retablo dedicado a san Geronimo, y a san Pablo, y san Antonio hermitaños. Encima de aqueste arco colocaron la Imagen de este sanctissimo Christo, perseverando en este sitio, que es el mismo que agora tiene por espacio de quinie(n)tos años.*¹³

La elección del santo padre de la Iglesia occidental es fácilmente explicable, al ser el santo tutelar del obispo que comparte su mismo nombre. Es el abogado “personal” por excelencia que intercede ante el cielo por el obispo. Más problemática es la razón de la elección de los santos Pablo

¹¹ Cf. Morla Asensio, Víctor, “Eclesiástico” en VV.AA., *Comentario al Antiguo Testamento*, vol. II, La Casa de la Biblia (Madrid 1997), p. 796.

¹² Aún hoy día subsiste un ejemplo de un retablo pétreo completamente dorado en el Monasterio del Corpus Christi de la ciudad de Salamanca. El altar está advocado a Nuestra Señora de la Concepción.

¹³ González Dávila, Gil, *Historia del origen de la Imagen del Sanctissimo Christo de las Batallas que esta en la Sancta Iglesia Cathedral de Salamanca*, Imprenta de Susana Muñóz (Salamanca 1615), p. 27.



Imagen de san Jerónimo.

ermitaño y Antón. Quizás la clave resida en la vida retirada que los encumbró a la santidad, repleta de desprecio por las cosas del mundo, y plena por la búsqueda activa de Dios y el dominio de las propias pasiones. Las imágenes, desaparecidas de su emplazamiento original, han sido trasladadas a una nueva ubicación, acompañando en su capilla tanto a los restos del obispo, como a la imagen del Cristo de las batallas. San Pablo y san Antón sobre las ménsulas de las pilastras que delimitan el espacio del arcosolio donde se ubica el retablo, y san Jerónimo en la ménsula que corona el arco sobre todo el conjunto, alcanzando la ventana bífora. Las esculturas, de bulto redondo, policromadas con vivos colores bajo los que brilla el oro -desconocemos si estos son hermoseamientos correspondientes a la época de su traslado a la situación actual-, muestran unos rasgos sumarios, repetidos en las tres.

A pesar de pretender obtener variedad en la representación de cada uno de ellos usando de diversos gestos, la simplicidad de las líneas, de las vestiduras, de los mechones de las barbas y de los rostros, la sensación de repetición del mismo prototipo, eso sí, con las oportunas adaptaciones a cada caso, es muy acusada. Como el resto del retablo, las creemos realizadas en 1607/8. Acerquémonos a cada una de ellas por separado.

San Jerónimo está representado de pie, en actitud declamatoria, con los brazos abiertos, sosteniendo con uno de ellos un ejemplar de la Vulgata, de la que fue autor. En la otra sostiene la pluma, enarbolándola, como si el escultor hubiera querido representar de este modo una alusión velada al concepto de inspiración divina. Viste con las ropas propias de los cardenales, con sobrepelliz y muceta, y se cubre la cabeza con el capelo cardenalicio. Respecto al rostro, no refleja emoción alguna, mira al frente y se encuentra poderosamente influenciado por efecto de la barba, concebida en rigurosa geometría. En la base y desde la parte trasera, emerge el león, que levanta la cabeza hacia el santo, muestra las fauces y coloca, a la par, una de las patas en su pierna.

La imagen de san Antonio abad presenta al santo de pie, apoyado en su cayado, con hábito de monje jerónimo, capucha puesta sobre la cabeza, y cabeza ligeramente inclinada hacia su hombro derecho. El rostro lejos de resultar expresivo, es el más llamativo del grupo de los tres, gracias a la verosimilitud de las arrugas trazadas en la frente y las cuencas de los



San Pablo ermitaño.



Detalle de la imagen de san Pablo ermitaño.

ojos. La barba sigue los estereotipos dichos en el caso anterior. Una cabeza de cerdo asoma entre los pliegues posteriores de las vestiduras. Su representación es muy sumaria y poco detallada.

Respecto de la escultura de san Pablo ermitaño, también se ha escogido su presentación de pie. En este caso, la postura parece más relajada al reproducir un momento de descanso sobre el bastón, al hacer apoyar el codo derecho de la imagen encima de la mano izquierda, que es la que sostiene el cayado, y así posibilitar que se sostenga la cabeza, descubierta, con la mano izquierda. El rostro y barba reproduce los estilemas de los anteriores. Del mismo modo que san Antón, viste un hábito jerónimo.

Las características formales de las tres imágenes muestran un artista bastante limitado al trabajar una escultura en piedra, parco conocedor de modelos que multiplica a la hora de reproducir y afrontar diversas iconografías, aunque es de justicia reconocer que intenta también individualizar a través del recurso a las vestiduras, a los atributos propios y a las diferentes gestualidades y posturas. Pero todo ello sin separarse de-



San Antonio abad.

masiado de una concepción en bloque de la escultura, con los miembros muy pegados, sin dominio del espacio, pareciendo constreñidos por los límites físicos de la masa de piedra original. Ciertamente, el lugar de ubicación de los bultos, a gran altura, y con poca iluminación, en la nave de la epístola del templo viejo, no conviene a un trabajo delicado y detallista, ya que el fiel no sería capaz de percatarse de ello, lo que en parte explica el acento en la diferenciación de los hábitos respectivos y en los gestos, dejando en un segundo plano la expresividad del rostro y la diferencia de los rasgos.

Llama la atención que los santos eremitas hayan sido vestidos como si formaran parte de la familia jerónima, luciendo sus hábitos y colores, lo que no es propio de la tradición hagiográfica de cada uno de los antedichos. Sin embargo, la alusión a la pertenencia a la orden de san Jerónimo, -religión de marcado carácter hispano, por otra parte- los vincula directamente con el santo patrono del obispo Ieronimus. De este modo, aún haciendo referencia a tres santas personas diferentes, todas se han vinculado entre sí por la dependencia del patrocinio, resaltando sobre todas la del traductor de la Vulgata.

Segundo retablo

La capilla de la venerada imagen se mantuvo con el aspecto ya comentado, hasta que llegó el año de 1664. Probablemente el estilo, ya retardatario para la fecha en la que había sido erigido todo el conjunto (1607/8), determinó la pronta intervención no en los elementos arquitectónicos configuradores de la capilla, sino en el retablo que acogía en su interior. La adaptación a los postulados estéticos del momento se impuso con bastante moderación, imperando una mayor sencillez que la que cabría esperar de estas fechas.

La madera de pino es el material con el que se va a realizar el nuevo retablo, convenientemente dorada, policromada, estofada y esgrafiada. El mueble va a ocupar el espacio interior de la caja de piedra que conforma la capilla, donde, además, se hace necesaria cierta obra en las paredes de piedra para abrir hueco a los elementos necesarios, unir y unificar las secciones del conjunto. Desgraciadamente nada queda de aquello, habiendo

desaparecido en su totalidad tras el abandono de la imagen titular y su reubicación en la capilla de la catedral nueva.

En este caso, son los contratos los encargados de hacernos llegar las indicaciones oportunas para que podamos abordar el estudio correspondiente. Así, conocemos que el 31 de mayo de 1664, Francisco García de Ardero firma las escrituras de obligación en las que se comprometía a llevarlo a efecto en el plazo de cinco meses.¹⁴ El trabajo del escultor y en-

¹⁴ *Sébase por esta escriptura de obligación como nos Francisco García de ardedero ensamblador y obrero déla fabrica como principal y Juan demondrabilla vecinos desta ciudad de Salamanca como sufiador y principal cumplidor y pagador y juntos de mancomún insolydum renunciando como denunciarnos las leyes de duobus Rex debondi y la autentica Presenta ocita define iussori-bus de remedio y beneficio de cesión y división de vienes y demás leyes déla mancomunidad como enellas se contiene y demás o dello nos obligamos con nuestras personas y vienes muebles y raices ávidos y por aber deazer y quearemos laobra del retablo del Santo Cristo de las Vatallas ques ademeter enlacaaja cuadrada que se de muestra de piedra según enel propio que contiene las condiciones siguientes.*

Primeramente concondicion que dicho Retablo leabemos de azer de madera depino seca, o limpia de tea y otras malijias que-nella puede aber que perjudique asu-fortaleza y duración.

Y concondicion quelos dos nichos questan enla traza seadere-duzi auno quees adonde adeestar el Santo Cristo adornado lo de abajo condicha cosa quecorresponda alodemas. Yqueno salga déla arquitectura cosa queeste muy sarifa y que parezca bien a la vista.

Y concondicion quela cornisa que pasa deuna coluna a otra sea-de cortar para quebaje la caja del santo mas abajo por causa de-queno adeaber enel retablo otro santuario adorndo lo de abajo como ba dicho aryba.

Y concondicion quedos jarras que están por remate enlos macizos délas colunas quebienen acaer en el segundo cuerpo nosean-deazer de frutas sino es de azucenas por-ser amas délas iglesias y que parecerán mejor.

Yten concondicion queen el pedestal seande hacer unas fruteras y unas tarjetas por causa que dispone de llevar cartelas ypor-estas unido en las rambas delarco.

Y es condición quelas jambas delarco que sean de acer redonda seaya de acer apeinacada y entrepañada yque enlos entrepaños seaya deacer unos capollo muy relevantes yque circunden la dicha caja yendo adornada comun marcotallado como lo demuestra la traga.

Es condición quelas columnas seandestriar derechas.

Y es condición quenla caja adonde adeestar el Santo Cristo enel respaldo deella sea de azer un pedazo de ciudad de relieve significando la ciudad de Jerusalem.

Y es condición quello que sea derogar enla cantería para sentar dicha obra adesar por quenta de la fabrica.

Y es condición que parahacer dicha obra nose nos adedar cosa alguna mas que dos mil y setecientos y cinquenta Reales de vellón ysenos an de pagar entres plazos: Mili reales luego para co-mengar la obra y otros mili reales para mediado el tiempo y los-setecientos y cinquenta Reales para el dia que asentare la obra.

Y con dichas condiciones nos obligamos dezzer dicha obra y laabemos dedar puesta y acabada entoda perfección yasatisfacion demaestros peritos enelarte y conforme alatraga y dichas condiciones dan dola asentada dentro de cinco meses que se cuentan desde el dia déla fecha desta escriptura decimos que seadedar aca-vada según dicho es para el dia fin de Octubre queendra desde año de sesenta y quatro. Y deno-darle acavado para dicho tiempo nose nos adedar los setecientos y cinquenta Reales y senos puede obligar al cumplimiento a nuestra costa poniendo oficiales paraque lo

samblador debía ser reconocido por los peritos el último día de octubre del mismo año. Con tan corto periodo de tiempo, la obra resultante no podía ser de gran envergadura, como veremos más adelante. El presupuesto alcanzó los 2750 reales de vellón, pagados, como era costumbre, a lo largo de tres momentos: al comienzo, en medio del plazo y tras su culminación.

En la traza aportada por Francisco García, había sido dibujado un retablo de dos pisos, jalonados por un par de columnas estriadas. Cada piso tenía en su única calle una hornacina. Sin embargo, se determinó por contrato que desapareciera una de ellas, a fin de dejar, tal y como se había realizado en un principio, un nicho único donde disponer al crucificado. Señalamos la importancia de la resolución, al quedar bien expedita y meridiana mente clara la voluntad de que la única imagen que recibiera culto en el interior de la citada capilla fuera la del Cristo de las batallas, desplazando desde el primer momento, en 1607/8, todas las demás imágenes a lugares periféricos fuera del espacio a él dedicado. En el retablo de la primera década del siglo XVII se había solucionado mediante un nicho central, en la mitad superior del espacio total, sin compañía alguna de escultura, exceptuando dos ángeles en posición latréutica a sus flancos. Del mismo modo en el siglo XVIII Alberto Churriguera respetará el mismo esquema iconográfico, potenciando la presencia del santo Cristo con la sola manifestación de su imagen, a la que añadirá en el ático un rompimiento de gloria con el resto de personas de la Trinidad junto a dos ángeles mancebos. Como se evidencia, los tres retablos comparten una misma

acaben. Y confesamos aver Rescibido acuenta de dicha obra Mili Reales de vellón, deque nos somos muy satisfechos entregados a nuestra voluntad sobreque Renunciamos las leyes de entrega y demas del casso como enellas se contiene. Y para el qual cumplimiento délo que dicho es damos nuestro poder cumplido a las justicias y jueces competentes que a ellos nos conpelan y sonderigor de dicho escribano como si lo que dicho es fuera sentencia definitiva de juez competente paga en autoridad de cosa juzgada Renunciando las leyes y derechos de nuestro favor con la escriptura en-formay por firme lo otorgamos antematias de Zamora escriba no real y del numero desta ciudad de Salamanca en ella afin de Mayo de mil y seiscientos y sesenta y quatro años. Testigos a Isidro demen-dia Antonio Garcia Francisco de Almanca vecinos de Salamanca y los otorgantes a quienes el escribano doy fe e conozco.

Juan de Mandevilla / Francisco Garcia / Ante mi Matias de Zamora

AHPSA Protocolo 4417, citado en Igartua Mendía, M^a. Teresa, *Desarrollo del retablo barroco en Salamanca*, Revista Estudios (Madrid 1972), pp.182-183.

concepción, pero la desarrollan empleando diversas plasmaciones plásticas, cada uno la de su momento.

Regresando a la obra de Francisco García, el retablo resultante tras las modificaciones consistía en un mueble compuesto por predela, dividida en tres partes bien diferenciadas: el plinto de las columnas en los extremos y la calle central, donde se construiría el sagrario. El cuerpo del retablo donde las columnas estriadas derechas (al modo de las pétreas que delimitan la capilla), sostienen el entablamento y a plomo sobre este las armas de la catedral, en lugar de las jarras con frutas proyectadas. Circundando el arco de la hornacina lleva un adorno de tarjetas con cartelas *apeinadas* y *entrepañadas* con la incorporación de capullos relevantes. También en el fondo de la misma hornacina se ha de tallar *un relieve con un pedazo de ciudad de relieve significando la ciudad de Jerusalem*. La decoración restante se deja al buen hacer del escultor, con tal que *corresponda a lo demás y que no salga de la arquitectura cosa que este muy salida y que parezca bien a la vista*.

El encargo debió de realizarse sin problemas, puesto que un año después, el 4 de mayo de 1665, Domingo Nieto, pintor, firmaba el contrato para dorarlo y policromarlo por el alcance de 2.400 reales de vellón. El procedimiento a seguir está explicitado con detalle en las condiciones: limpieza de la madera, aparejo previo con cola de conejo, cinco manos de yeso mate, cinco o seis manos de bol de armenia, pulido de la superficie para proceder a colocar el pan de oro, posterior dorado y finalmente el correspondiente policromado. El contrato hace especial hincapié en estofar y esgrafiar las partes correspondientes descubriendo el oro de diferentes maneras y no siempre del mismo modo, a fin de que exista variedad en el resultado final. La decoración de los pedestales de las columnas también la constituyen jarras de azucenas, como en su remate, pero en este caso, pintadas. Particular atención se presta al motivo que ornará la puerta del sagrario, ofertando o las palabras de la consagración o una ostia encima de un cáliz y dos ángeles adorando, para terminar decidiendo esta última iconografía. Todo ello se tendría por finalizado a finales del mes de julio del mismo año.¹⁵

¹⁵ *Sébase por esta escritura de obligación de obra como nos Domingo Nieto pintor vecino de esta ciudad de Salamanca como principal obligado y Bartolomé Nieto*

Igartua Mendía publicó los resultados de sus estudios en un volumen que nos ha ayudado en gran medida al darnos a conocer la documentación que, sobre algunos ejemplares de retablo, dormía en el interior del Archivo Provincial de Salamanca. Gracias a su labor, traída a luz en 1972, hemos podido estudiar la aproximación que a través de algunos retablos hace del desarrollo del barroco en Salamanca. Sin embargo, grandes han sido también las sorpresas respecto de ciertos asuntos relacionados con la opinión de la autora, que sobre el retablo del Cristo de las batallas debemos comentar más detenidamente en este momento.

voticario de ella como fiador u principal cumplidor y pagador y aziendo como ago en este caso de duda y fecho ajeno mis propio dezimos que por quanto yo el dicho Domingo Nieto estoy conbenido y concertado deazer la obra del Retablo que sea de dorar del Santo Cristo délas Vatallas según y en la forma que contienen las condiciones siguientes.

Lo primero seadelimpiar muy bien todo el Retablo del Polvo y untar con ajo picando antes los nudos que tubiese por causa deque no aziendose esto salto el oro. Y cocondicion queen las ... quetubiera la madera del retablo sean de echar unas trencas para haberse de aparejar.

Y concondicion que sea de dar luego echo al referido una mano de agua cola casi cociendo que penetre la madera que así conbiene para la seguridad del aparejo.

Y concondición que seadedar cinco manos de yeso mate muy delgado porque no tape las arpaduras de la talla y fijar todo el retablo para darla devol Ysi acaso alguna arpadura omoldura estu-biese tupida orarlas conun ierro.

Y escondicion sean dedar cinco o seis manos devol templándolas conforme al arte pide y después pulirle para echarle el oro.

Y después de echo loreferido seadedorar el dicho Retablo muy vien que si fuere menester se vea antes de calar los colores si es fino o no el pro.

Es condición que echo el referido sea de coloral enlas partes queletocare délas colores que parezciere convenientes stofandolas y rajándolas lo mas primoroso que pudiese ser así en colores como en descubrir el oro en diferentes maneras que no sea todo el rajado de un modo sino es que aya variedad.

Y así mismo es condición que los dos tablerillos délos pedestales ande yr pintados dos jarras de azucenas metidas en una urna de un festón o tarjeta Ío que mas conbeniente pareciese = Y en la puerta del Sagrario escritas las palabras de la Consagración con letras de oro en campo azul o la Insignia del Santísimo Sacramento uotra cosa que se pida.

Y es condición que en cuanto a la moldura de piedra que guarnezca el Retablo de madera sea de labrar asta dejarlo enla mesma piedra y darle los aparejos para dorar que se dan a el mismo Retablo como van dichas salvo que si por ser piedra tubiera necesidad de darle alguna mano mas se le a de dar.

Y es condición que la puerta del Sagrario después de dorada sea de pintar una ostia y cáliz y dos angeles a los lados aquien adecu-brir un pavellon y dicho Sagrario porde dentro después de los aparejos dichos para el Retablo de yeso y bol sea de dorar todo de oro limpio como lo demás que toca a talla mayor destofado y rajado.

Y es condición que si yciese algunas mejoras en dicho retablo si no es que las pidan ande ser por nuestra quenta sin poderlas pedir en ningún tiempo.

Y es condición que por toda la dicha obra se me a de dar a mi el dicho Domingo Nieto dos mil y quatrocientos Reales de vellón pagados en esta forma = mili reales enpecando la obra, setezientos Reales cual principio del segundo mes y los setezientos Reales Restantes en acavando la obra.

Y con dichas condiciones y precio referido ambos a dos juntos de mancomún

La citada autora parte de la observación del altar de la capilla de la imagen sita en la cabecera de la catedral nueva. La primera advertencia que percibe como elemento que más adelante condiciona su reflexión¹⁶ es la existencia de *cuatro columnas recubiertas por entero de brillantes colgantes y cabezas de querubines*.¹⁷ Después de constatar la existencia de *angelotes con atributos de la Pasión en las manos*,¹⁸ señala que *a la vista del contraste que presentan la decoración luminosa del retablo y el color oscuro del Santo Cristo, cabe suponer que el retablo no debió de haberse construido para este objeto. El Cristo, que, según se dice, es el que llevaba el Cid en sus campañas, era ya venerado en Salamanca antes de que Francisco García realizara la obra del retablo, cuyo contrato historiaré a continuación; aquel retablo no coincide, sin duda alguna, con la estructura actual del altar. Con fecha posterior, el retablo del Cristo de las Batallas ha tenido que sufrir una transformación bastante considerable. Sin ir más lejos, su estilo, tal como hoy se presenta el retablo, pertenece a una época bastante avanzada del Barroco y, desde luego, no corresponde a la época de su contrato, 1664, sabiéndose además con toda cer-*

*ynsolidum renunciando como renunciarnos las leyes de duobus reix devendi. Y la autentica presente oc ita de fideyusoribus Testimonio y beneficio déla escursion cesión y división y demás leyes déla mancomunidad y como en ellas contiene devajo de ello nos obligamos con nuestras personas y vienes muebles y raices ávidos y por aver aque yo el dicho Domingo Nieto are la dicha obra dándole acá vado con toda perfección y abista de maestros del arte para el día fin de Julio que vendrá deste presente año de sesenta y cinco a satisfacion de los Señores deán y cavil-do de la Santa Iglesia Catedral desta ciudad y su comisión ydenolo cumplir para dicho tiempo e de perder los setecientos Reales del postrero plazo y aciemas deello an de poder buscar personas que acaven y pongan dicha obra entoda perfección y executar nuestro a personas lo que mas costare. Y por lo que tubiere rescivido y para la execuzion y cumplimiento de lo que dicho es damos nuestro poder cumplido a los justicias y jueces conpetentes para que a ello nos conpelan por todo rigor de derecho y bia ejecutiva como por sentencia pasada en cosa juzgada Renunziamos Leyes y derechos de nuestro favor con la general en forma y por conforme la otorgamos ante Matías de Zamora escribano Real y del numero de la ciudad de Salamanca en ella a cuatro de Mayo de mil seiscientos y sesenta y cinco siendo testigos Isidro de Mendia Francisco de Almeida y Bartholome Fernandez vecinos de Salamanca ylos otorgantes aquienes yo el escribano doy fe e conozco lo firmaron. Bartholome Nieto/ Domingo Nieto / Matías de Zamora AHPSA Protocolo 4420, citado en Igartua Mendía, M^a. Teresa, *Desarrollo del retablo barroco en Salamanca*, Revista Estudios (Madrid 1972), pp.183-185.*

¹⁶ *Pero hay un dato que me parece decisivo para justificar la creencia de que el retablo actual no es o tiene poco que ver con el trazado inicialmente por el escultor Francisco García: se habla en el contrato de dos columnas, y ello con reiteración; en cambio, en el retablo actual las columnas son cuatro.* Igartua Mendía, M^a. Teresa, *Desarrollo del retablo barroco en Salamanca*, Revista Estudios (Madrid 1972), pp.100-101.

¹⁷ Igartua Mendía, M^a. Teresa, *Desarrollo del retablo barroco en Salamanca*, Revista Estudios (Madrid 1972), p. 100.

¹⁸ Id.

teza que fue ejecutado ese mismo año, como se dice al exponer su historia.¹⁹ Hasta aquí estamos de acuerdo en la descripción que realiza del retablo de la capilla, y con la afirmación de la existencia de la veneración hacia la imagen del Cristo, implantada en la sede salmantina, antes de la fecha de ejecución de la obra encargada a Francisco García.

Sin embargo, tenemos que diferir en la hipótesis de la transformación del retablo anterior, al ser evidente que se trata de una obra de nueva planta, cosa que de alguna manera intuye Igartua Mendía, pero que no termina de declarar taxativamente, al intentar acomodar, en nuestra opinión, la documentación que encuentra al mueble existente.

Tampoco tiene en cuenta que en ese momento al que ella se refiere, el año de 1664, la cabecera de la catedral nueva estaba en pleno proceso de construcción, y mucho menos existía la capilla del Cristo de las batallas en el lugar que hoy se halla, como se verá más adelante, cuando abordemos el estudio del tercer retablo que se realizó para acoger la imagen. Por tanto, puede inferirse fácilmente que tampoco estamos conformes con la opinión de que este último retablo, que ella considera transformado, no fuera concebido desde su origen para acoger la venerada imagen, más aún considerando absurda la razón del contraste entre la *decoración luminosa del retablo y el color oscuro del Santo Cristo*, como reflexión única que sustenta tal afirmación.

Igartúa Mendía prosigue su discurso aduciendo que las trazas del retablo de 1664 se realizaron de una manera provisional, al aceptarse diversas reformas respecto del proyecto original.²⁰ Lo cual consideramos del todo incierto, puesto que la voluntad de permanencia en este caso, como en el retablo que releva, es absoluta. Una obra de tales características se construía para que durara para siempre, salvo constancia específica, o hasta que esté indecente (en opinión de visitantes, ministros, o mece-

¹⁹ Id.

²⁰ *Ya se deja allí mismo entrever la provisionalidad con que debieron proyectarse las trazas. Francisco García se comprometió a realizar algunas reformas. Da la impresión de que ya en 1664 había en la Comisión de fábrica de la Catedral Nueva cierta indecisión sobre el rumbo que había que dar a las obras de decoración y adorno de los altares. Ganó, sin embargo, la corriente antigua, por así decir. En cuanto cabe, la estructura del retablo era sencilla, sobre todo frente a la ola barroca que inexorablemente se venía encima sobre el gusto de la época.* Id. Tampoco compartimos la opinión de la autora respecto a la indecisión en el adorno de los altares, y mucho menos en lo de las “corrientes” existentes en el seno del cabildo a ese respecto.

nas), y sea cambiada por otra más suntuosa, en el momento que sea y conforme a los estilemas imperantes de su época.

La citada autora insiste en la idea de la reforma en una fecha bastante posterior a la de la primitiva ejecución en 1664.²¹ Apoyándose en la comparación de las columnas que conforman el actual retablo, argumenta la renovación barroca.

*Ahora sí que no cabe la menor duda de que, con fecha bastante posterior a su primitiva ejecución de 1664, fue este retablo considerablemente renovado. Siento, una vez más, no haber podido encontrar en el Archivo Provincial de Salamanca ningún dato relacionado con esta cuestión. Lo cierto es que fue esta renovación posterior la que imprimió al retablo su nota esencialmente barroca.*²²

Semejante certeza se invalida con lo dicho más arriba, puesto que la obra a la que se refiere es una obra totalmente nueva, en un espacio que en aquel momento no existía, y con más de setenta años de distancia entre ambas. En contra de la mayor parte de las opiniones de su tiempo, Igartua Mendía, afirma que quien actuó en la reforma del retablo de Francisco García hasta dar el supuesto aspecto actual, no fue Joaquín de Churriguera, sino que es mano salida de sus seguidores.

Todo ello fuerza a pensar que la supuesta paternidad de la renovación de este retablo, atribuida al maestro Joaquín Churriguera, es gratuita y falsa. Los caracteres que en él asoman obligan a pensar en otro autor o autores de la transformación, obra seguramente de sus discípulos. Porque resulta evidente que las obras que, globalmente y en bloque,

²¹ *Se hace de todo punto imposible seguir las líneas arquitectónicas de la estructura, que se pierde entre la frondosidad de flores, hojas y frutos, lo cual domina en toda la obra. Ni siquiera puede apreciarse el trazado de las columnas, porque los adornos aparecen materialmente mejor incrustados a todo lo largo y ancho de su imprecisa periferia. Quedan muy lejos, sin duda, las columnas estriadas y derechas que, con espartana concisión, estipula la condición séptima del contrato firmado por Francisco García allá por mayo de 1664. Igartua Mendía, M^a. Teresa, *Desarrollo del retablo barroco en Salamanca*, Revista Estudios (Madrid 1972), pp. 104-105.*

²² *Id.*, p.105.

*se atribuyen a los Churrigueras, ni son todas de José ni lo son tampoco de Joaquín; unas, sí, o son de uno o del otro; otras, en cambio, no: son obras salidas de las manos de sus discípulos o de imitadores.*²³

La autora se muestra audaz a la hora de disentir de sus contemporáneos en cuanto a la posible paternidad churrigueresca.²⁴ Ello hace visible su capacidad y buen tino en cuanto a la observación y adscripción de las autorías. Sin embargo, aún se queda en un paso intermedio, dado que niega la paternidad a Joaquín y a José, siendo capaz con semejante acción de ilustrar su potencial para ver una evolución de los estilemas, pero a la par, resulta muy ambigua en la consecución lógica, al dejar su realización en manos de los discípulos. Y en cierta medida, no le faltaba razón, puesto que, ¿qué mejor continuador de la obra de Joaquín y de José que Alberto Churriguera, verdadero autor del último retablo del altar del Cristo de las batallas?.

El retablo aún estaba ubicado en su lugar, pero sin la presencia de la imagen, la cual ya había sido trasladada a la catedral nueva, cuando el abate Ponz visita la ciudad, testimoniando de este modo la reutilización de la capilla del Cristo de las batallas, cuyo recuerdo seguía bien patente al seguir presidida por la imagen de un crucificado:

*Se conservan algunos retablitos en esta Iglesia vieja, y el mejor es uno de Christo Crucificado, con un cuerpo de columnas corintias, y en el espacio de el medio otro más pequeño.*²⁵

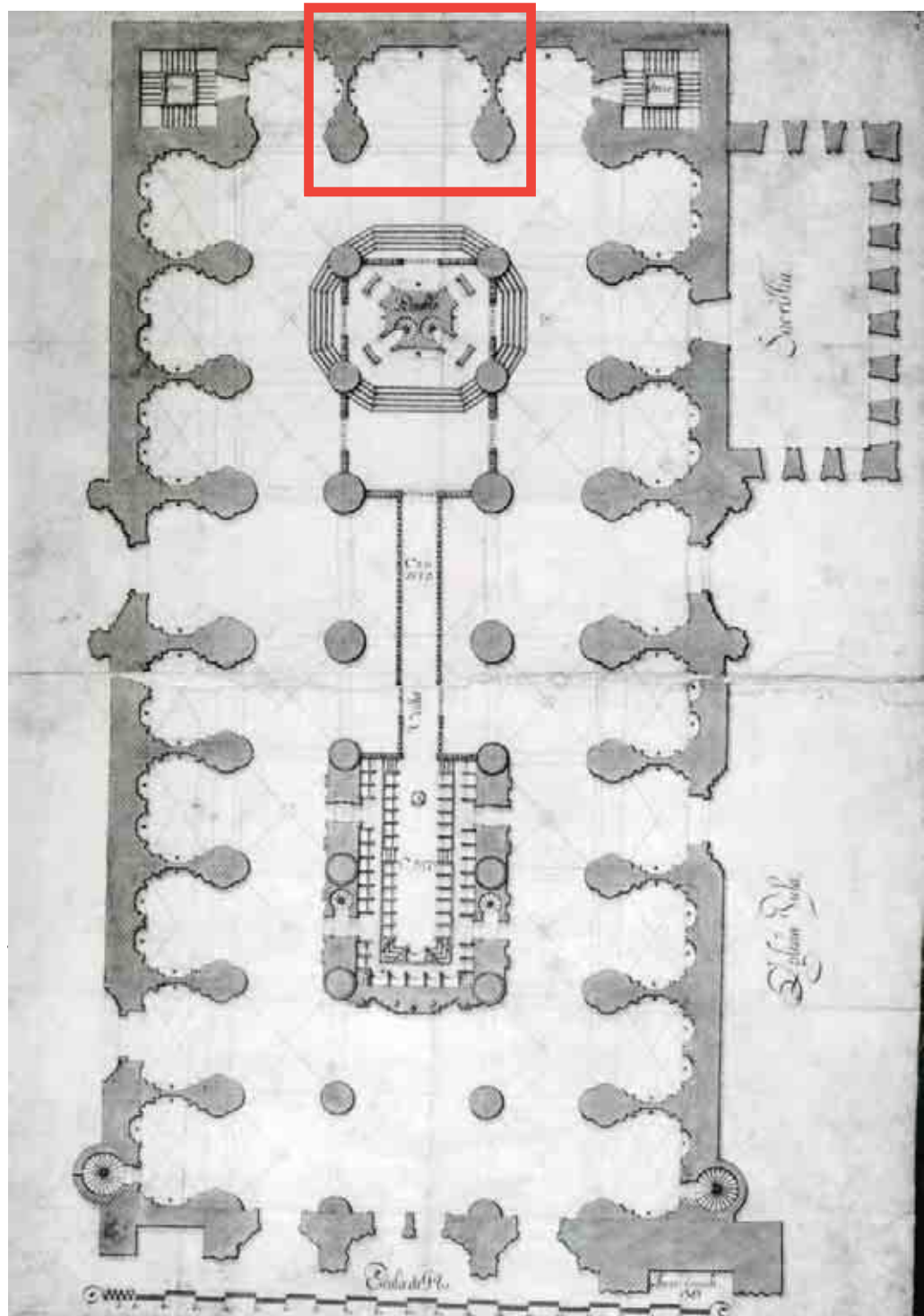
Tercer retablo

Si los dos retablos anteriores se situaron en la capilla del Cristo de las batallas sita en el templo viejo, el tercer retablo se instala en la capilla del Cristo de las batallas, ya en la iglesia nueva. Ahí reside una gran dife-

²³ Id.

²⁴ Cf. Id.

²⁵ Ponz, Antonio, Viage de España, Tomo XII, Joachin Ibarra (Madrid 1783), Carta VI, N^o 31.



Planta de la Iglesia nueva. Obsérvese la capilla del Cristo ocupando el lugar privilegiado de la cabecera, tras el inmenso tabernáculo de estructura centralizada donde se sitúa el altar mayor. Archivo del Pilar de Zaragoza.

rencia respecto de los anteriormente estudiados: los primeros se han de adecuar al espacio rectangular abierto en la pared de la catedral vieja, mientras que el último está constreñido por el arcosolio que ha de cobijarlo en la catedral nueva.

Efectivamente, es tal la relevancia de la imagen en la devoción de la diócesis, que cuando se ha finalizado el edificio de la seo, es dispuesta inmediatamente la traslación de la imagen de su anterior emplazamiento al nuevo. La capilla que se le reserva es la más relevante de todas, tanto por sus dimensiones, la mayor, como por su emplazamiento, en el espacio central de la cabecera templaria culminando el eje de significación que comienza en el otro extremo.²⁶

De este modo, cambia de un lugar significativo en la iglesia vieja a un lugar significativo en la iglesia nueva. Pero ello no se acomete hasta el año de 1734, un año después de haber estrenado el suntuoso templo con la colocación del Santísimo en el tabernáculo. Es en este momento, una vez superada la fatigosa tarea de culminar el magno edificio, cuando el cabildo tiene su interés ubicado en proceder a adornar las capillas que aún permanecían sin guarnecer.

A este respecto nos interesa sobremanera lo que ocurre en el cabildo ordinario del 16 de abril de 1734, cuando el racionero Pedro de la Puente comunica que existe un devoto que quiere hacer a su costa el retablo para la capilla del santo Cristo:

Este dia el s(eñ)or racion(e)ro d(o)n Pedro de la Puente participo al Cav(il)do como havia un devoto que queria hacer a sus expensas el retablo de la capilla de el Ss(an-tísi)mo Christo de las Batallas significando tenia m(aest)ro que lo executaria con todo primor, y aun parecia a d(ic)ho s(eñ)or que dexandolo al arbitrio del devoto, asimismo le donaria y el cav(il)do manifestando su agradecim(ien)to y dexando al arbitrio de d(ic)ho devoto, el que fabricase d(ic)ho retablo por medio de el m(aest)ro que fuese servido, encargo

²⁶ A este respecto Cf. Casas Hernández, Mariano, *Un proyecto de los Churriguera: el tabernáculo y el coro de la catedral nueva de Salamanca*, Grado de Salamanca, (In-édito), Universidad de Salamanca (Salamanca 2008), pp. 97-101.



Retablo del Cristo de las Batallas.

a d(ic)ho s(eñ)or diese en su nombre a aquel las gra(cia)s por su celo; y para que tubiese prompto efecto el cav(il)do dio com(isi)on al s(eñ)or Can(onig)o d(o)n Diego de Ascarg(or)ta y d(ic)ho s(eño)r r(acioner)o Puente para que asistan a ver tomar las medidas para la disposicion de d(ic)ho retablo, y lo demas que ocurriese: Y aviendose escusado d(ic)ho s(eño)r r(acione)ro Puente de d(ic)ha com(isi)on significando al cavildo tener determinado pasar a Valladolid a ciertas dependencias, lo que ponía en su noticia por si tubiese que mandarle alguna cosa p(ar)a aquella ciud(ad) acordo el Cav(il)do que d(ic)ho s(eño)r Dean asistiese con d(ic)ho devoto para el referido efecto.²⁷

El documento muestra que el origen de la voluntad de construcción del mueble no procede tanto de la propia institución capitular, cuanto de un particular del que no se nos da el nombre, y que bajo la denominación general de “devoto” oculta su identidad. La fórmula es común, y también tiene excepciones, como ocurrió con el “devoto” que dona el gran órgano del coro pocos años después, cuya identidad termina trascendiendo y se visibiliza, mediante los escudos incorporados a la caja del instrumento, la gratitud que el cabildo demuestra a tan magna dádiva, mandando colocar las armas del “anónimo devoto” que no es otro sino el obispo diocesano. En el caso que nos ocupa, el secreto no es desvelado. El cabildo acoge con alegría tal oferta, y rápidamente, para no perder tiempo y poder llevarlo a efecto lo más pronto posible, nombra comisionados y deja absoluta libertad para que el devoto elija el maestro que mejor le pareciera, a sabiendas de que tal maestro ya estaba elegido.

El retablo que se llevó a cabo no puede ser más efectista. Precisamente semejante magnitud de ornamentación ricamente policromada y dorada provoca en la mente de los ilustrados y seguidores que se prolongan hasta casi nuestros días, las más diversas descalificaciones. Una real-

²⁷ Cabildo ordinario de 16 de abril de 1734 ACSA AC 52, 475. Ver Casas Hernández, Mariano, *Un proyecto de los Churriguera: el tabernáculo y el coro de la catedral nueva de Salamanca*, Grado de Salamanca (inédito), Universidad de Salamanca (Salamanca 2008) p. 53.

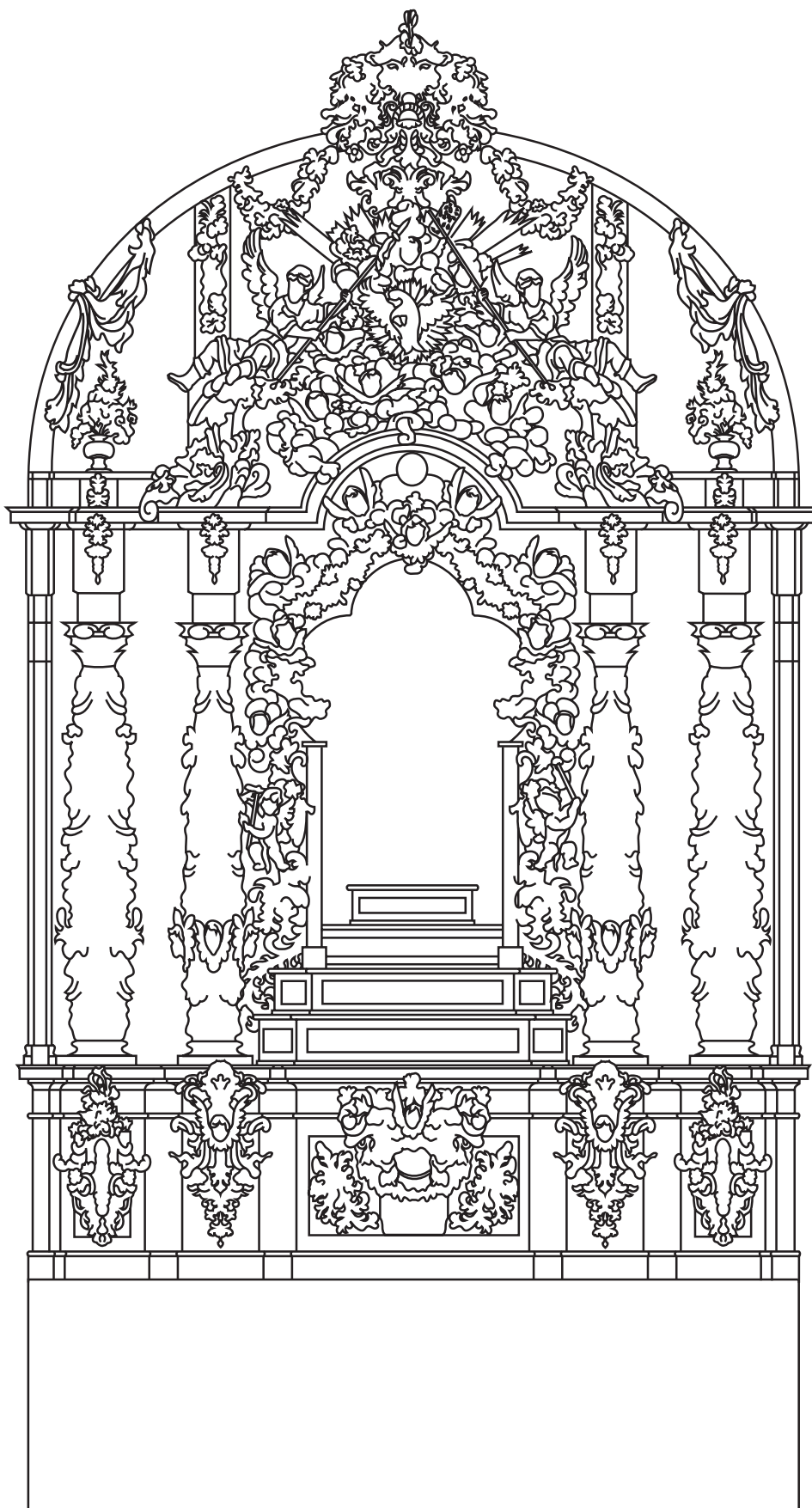
mente simpática, de la mano de Modesto Falcón, por ser curiosa y recurrente en las comparaciones, la reproducimos a continuación:

El altar es de Churriguera, con columnas salomónicas, grandes y nutridas hojarascas, angelotes mofletudos con atributos de la pasión en las manos, y el Espíritu Santo superando todo entre ráfagas de luz. En este laberinto de tallas, todas relumbrando de oro, el Santo Cristo de color negro y rústica escultura, venerable por su remota antigüedad y más venerable por las preciosas tradiciones que le acompañan, se encuentra como se encontraría un anacoreta de la Tebaida entre las bailarinas de un teatro moderno. El retablo, sin embargo, no debió haberse construido para ese objeto.²⁸

Sobran las palabras ante la elocuencia de la descripción dada. Parte del razonamiento anterior se deja traslucir como apoyo fundamental en la opinión de Igartua Mendía, tratada con anterioridad y que mezcla el retablo de Francisco García con el de Alberto Churriguera.

La obra llevada a cabo está constituida por una predela, un cuerpo y su correspondiente remate. Todo ajustado a la forma y medidas del arcosolio que lo cobija. La hornacina donde se ubica la imagen del crucificado tiene forma cruciforme. En su fondo se han tallado los relieves de los astros del cielo (el sol y la luna), y un contorno de nubes con resplandores y querubines, cuyo fin consiste en hacer de gloria a la imagen del Cristo. Aquella está completamente orlada por nubes y querubines, algunos de los cuales muestran instrumentos de la pasión. Cuatro columnas, las más exteriores retranqueadas respecto de las interiores, con capitel compuesto y fuste completamente decorado, de la misma manera que las que conforman el trascoro. Cuatro gradas conducen la atención en medio de semejante decoración hacia la caja del Cristo, lo que ha hecho plantearse a algunos cierta influencia portuguesa en la pieza. En el ático, dos ángeles mancebos con la lanza y la esponja cabalgan dos volutas colocadas a peso sobre las columnas inmediatas a la sagrada imagen. En el medio,

²⁸ Falcón, Modesto, *Salamanca artística y monumental*, Establecimiento tipográfico de Don Telesforo Oliva (Salamanca 1867), p. 133.



Esquema del retablo del Cristo de las Batallas.

irrumpe una gloria, en cuyo centro se enseñoorea la paloma del Espíritu Santo, que se muestra epifánicamente sobre la venerada efigie. Las esculturas que culminaban la antigua capilla en la iglesia vieja también se han colocado en puestos similares, pero adecuados a la arquitectura del arcosolio. Las repisas de los pináculos laterales sirven de apoyo a las imágenes de los santos Antón y Pablo ermitaño, y la ménsula situada sobre el eje central del arcosolio sostiene la escultura de san Jerónimo.

Evolución de la lectura iconográfica

Como se ha mostrado, el programa iconográfico que desde 1607 se trazó con la erección de la capilla del Cristo de las batallas a propósito de su manifestación a través de los milagros, no ha variado prácticamente, sino que se ha ido enriqueciendo, a la par que ha mantenido lo fundamental: el enseñoreamiento de la sola imagen del crucificado. Recordemos brevemente con la ayuda de unos esquemas el contenido teológico de los tres retablos:

Cristo Nuevo Josué. Cristo crucificado colocado en el centro, adorado por ángeles en los flancos. Bajo él, la cita expresa de Eclo. 46, 1-2. En el frontón se disponen las esculturas de los santos Jerónimo, Antón y Pablo ermitaño.

Cristo es presentado como el Nuevo Josué en un doble sentido. Por un lado, como cabeza que llevó a cabo la conquista de la salvación para la creación entera. Por otro, como caudillo que capitaneó la reconquista de la “tierra de la promesa” poniéndose al frente de los ejércitos cristianos, quienes lo enarbolan y se ponen bajo su protección, patrocinio y voluntad, a fin de liberarla del poder de los infieles, recuperándola de este modo para el solaz, sustento y disfrute de la cristiandad.

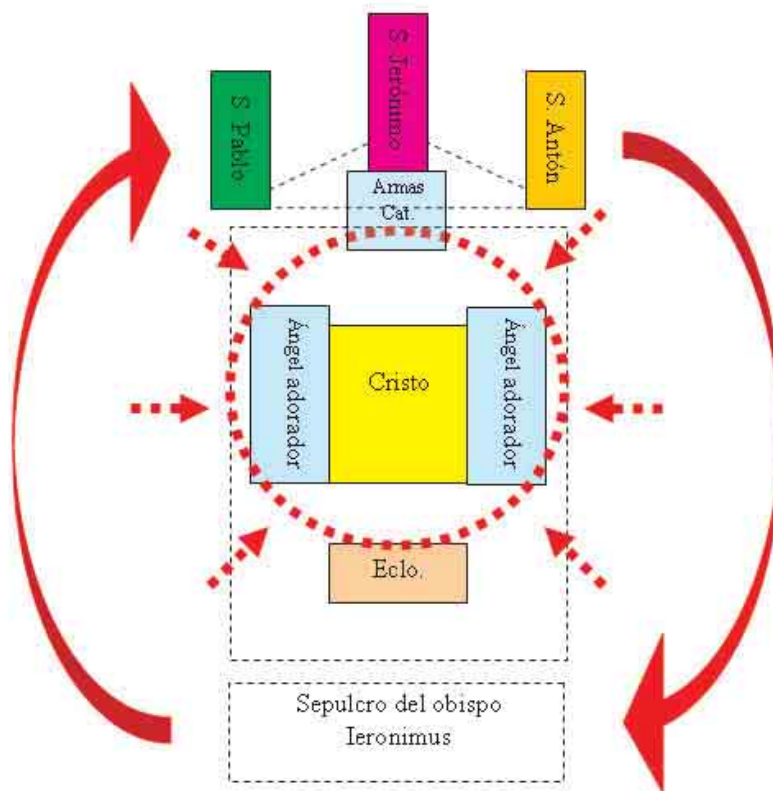
La configuración del retablo hace recaer el acento en la imagen del crucificado, quien recibe la latría de los seres celestes, y que por medio de la disposición de lo que en torno a él se ha ubicado, atrae toda atención de cualquier presente sobre sí.

Existe un juego de remitencia mutua, debido al recurso de la homonimia entre el obispo que yace a los pies y el santo padre latino, especialmente visible al colocarse en ambos extremos del eje de simetría cada uno de ellos: los despojos del eclesiástico en su sepulcro, que a la vez sirve de altar, y la imagen del santo en el remate del tímpano, lugar más alto que le corresponde por pertenecer a la iglesia triunfante: de Ieronimus a Ieronimus; del polvo del sepulcro a la bienaventuranza de la contemplación beatífica de la Trinidad.

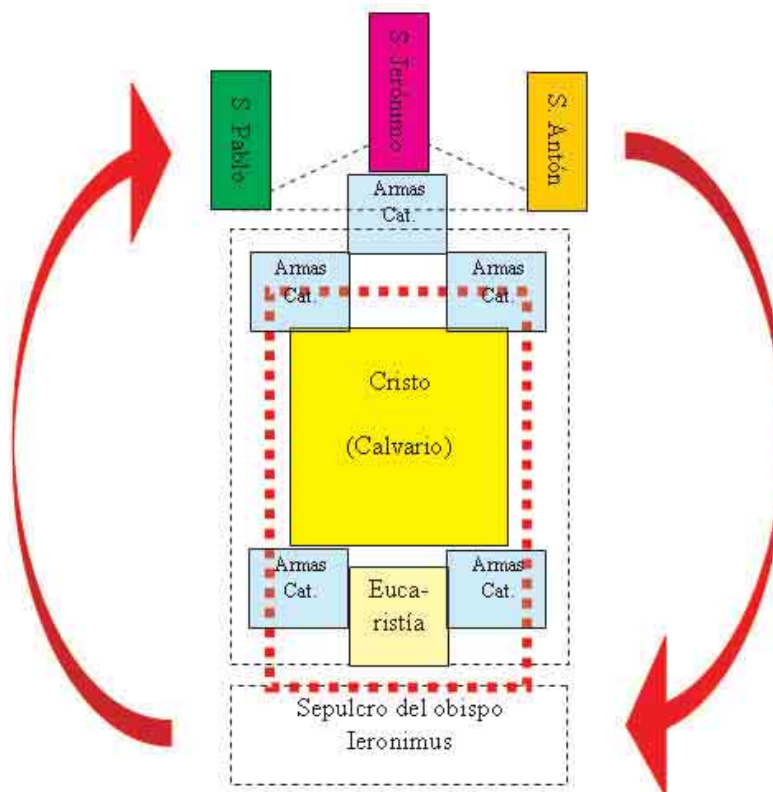
Un aspecto a tener en cuenta es que las esculturas de los santos han sido desplazadas a un nivel superior, y así, extraídos convenientemente del centro de atención. No cabe duda de que siguen estando presentes en la coronación de la arquitectura, pero no participan del único foco vertebral, donde se concentra la veneración hacia el crucificado, imagen permitida en exclusiva en el interior de la capilla.

Cristo Eucaristía. Cristo crucificado se sitúa en el centro, en la única hornacina existente, delante de un relieve que representa la ciudad de Jerusalén (Calvario). Se da una presencia múltiple de las armas de la catedral, concretamente en cinco puntos del conjunto. El sagrario adquiere un tratamiento pormenorizado, resaltándose con una alusión eucarística policromada en su tapa. Sobre el frontón se mantienen las esculturas de los santos Jerónimo, Antón y Pablo ermitaño.

El epicentro del foco de atención del retablo sigue siendo la imagen del crucificado, pero con la salvedad de que, al incorporar el fondo de la ciudad de Jerusalén, se le ha querido otorgar un subrayado especial, al recordar el momento y lugar en el que sucedió la redención en la cruz. Así, el Cristo que tiene su trono en la cruz, y que desde ella se muestra y gobierna, se transforma en el Cristo que murió en la cruz en el Gólgota, a las afueras de la muralla de Jerusalén. La imagen del Cristo de las Batallas se ha



Esquema iconográfico del primer retablo. Cristo, nuevo Josué.



Esquema iconográfico del segundo retablo. Cristo Eucaristía.

transfigurado en un *memento* del “entonces”, subrayando lo que aconteció de una vez y para siempre en el ayer (año 33 d.C.) y en el allí (Jerusalén).

La relevancia dada al sagrario, situado en la vertical de la imagen del Cristo, al haber acrecentado su presencia mediante la decoración que sobre su puerta se hace de la insignia del Santísimo, o de las palabras de la consagración -cosa que no sabemos con exactitud al no conservarse la obra final- comparte la continuación del cambio obrado en el nivel del crucificado. Aquí se da la presencia sacramental de Cristo en un “aquí” y un “ahora”, es decir, sobre el altar se lleva a cabo por medio del ministro ordenado, la actualización del acontecimiento del Calvario, de aquel “entonces” en un “aquí” y un “ahora”, haciendo presente y tiempo, lo que fue pasado y es eterno. El mismo que se encarnó en el seno de la Virgen, que nació en un pesebre, que murió en la cruz y que resucitó de entre los muertos, que subió a los cielos y está sentado a la derecha del Padre, que habrá de venir a juzgar a vivos y muertos, es quien se encuentra presente en los dones del altar, bajo las especies del pan y del vino, en el corazón de la Iglesia.

El recurso a la multiplicación de las armas de la catedral en varios lugares del retablo, muestra orgullosamente el timbre de la pertenencia del conjunto por una parte, y, por la otra, señala a la comunidad que gozosamente celebra y convierte al Cristo en propio blasón; que profesa y vive la experiencia salvadora del que tiende en el centro sus brazos sobre la cruz, a cuyo amparo se encomienda y bajo cuya protección se sabe a salvo.

Conserva también el desplazamiento de los santos fuera del núcleo central de la capilla, así como el juego de remitencia entre los dos polos del eje medular. Todo lo dicho al respecto en el modelo anterior sirve del mismo modo y con semejante sentido en este lugar.

Cristo cósmico. La escultura de Cristo crucificado se sitúa en el interior de una gloria. En la zona posterior de la imagen, una serie de nubes, ráfagas y ángeles la circundan, acompañadas también por el sol y la luna. En torno a la hornacina, existe una multitud de querubines y dos ángeles portadores de algunas de las *Arma Christi*. En el ático irrumpe la presencia de la paloma del Espíritu Santo, jalonada por dos ángeles mancebos que muestran también parte de las *Arma Christi*. En las ménsulas de los laterales, a la altura del ático, y en la central, sobrepasando el conjunto, se han colocado las imágenes de los santos Jerónimo, Antón y Pablo ermitaño.

El crucificado ocupa la única hornacina, culmen de una serie de gradas que en progresión ascienden desde el altar. Se ha convertido su entorno en un trono cósmico, repleto de nubes, resplandores y coros angélicos, en medio del cual se manifiesta la imagen. En tal entorno ya no existe tiempo, ni hay lugar, sino que todo dice eternidad y transcendencia.

Los ángeles muestran cuatro ejemplares escogidos de las *Arma Christi*: un martillo, un clavo, la esponja y la lanza. Los cuatro tuvieron que ver exclusivamente con el desarrollo de la crucifixión. Así, el fiel que se acerque al altar, tendrá bien presentes los elementos oportunos para desplegar en su memoria el suplicio de la cruz, que aunque en el retablo se muestra gloriosa, fue patíbulo de sufrimiento y escarnio, ambos padecidos por Jesús, a fin de obedecer la voluntad del Padre.

La irrupción de la paloma del Espíritu Santo sobre la hornacina muestra la donación que del mismo realiza Cristo en la cruz, conforme al evangelio de Jn 19,31. De esta manera, también se realiza gráficamente, la profesión de la procesión intratrinitaria del Santo Espíritu del Padre y del Hijo, tal y como había sido acogido en la iglesia de occidente desde el Concilio de Toledo del 397.²⁹ La

²⁹ Cf. Dz 202.

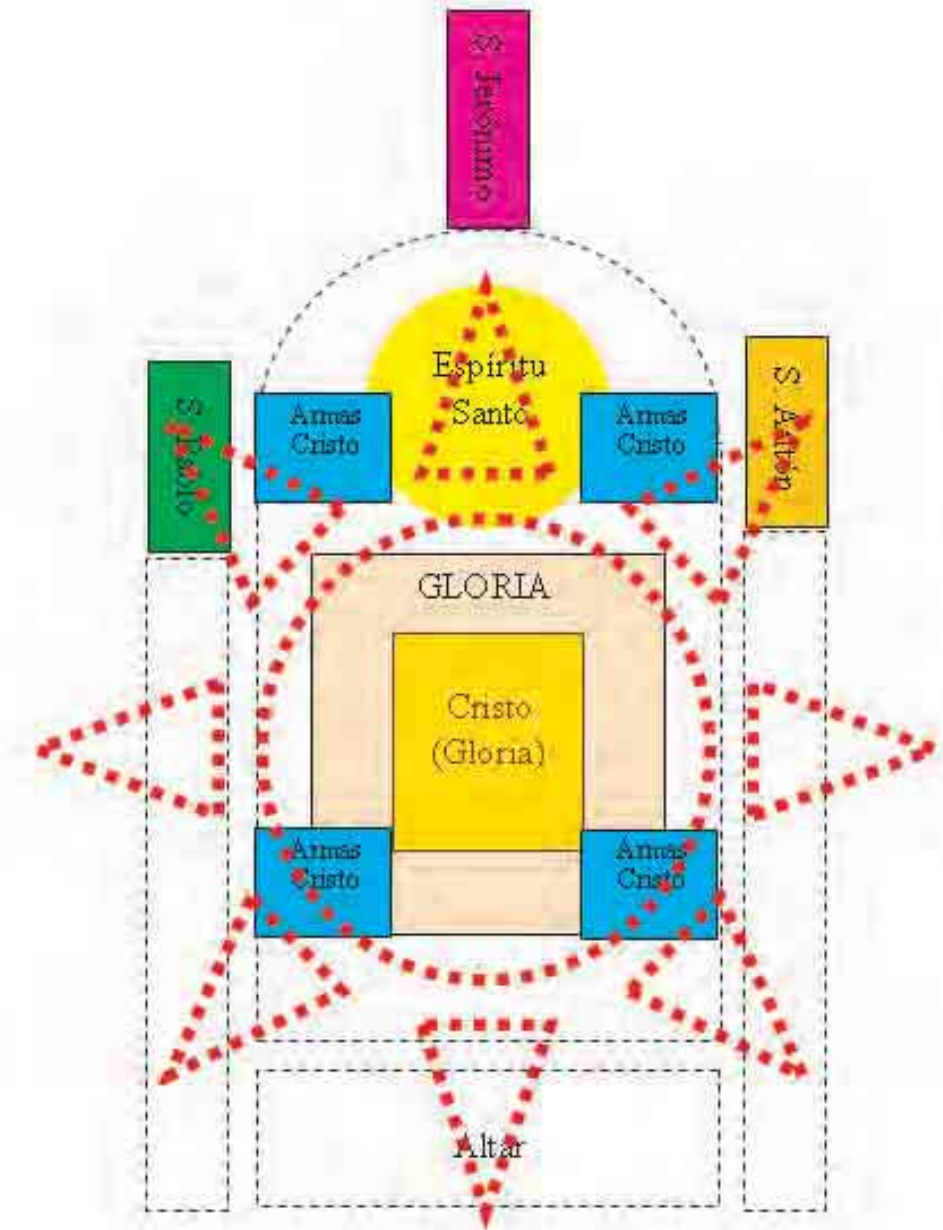
representación plástica del Espíritu Santo anima a la consideración por parte del fiel de su actuar constante en el discurrir del tiempo en todos los órdenes de la realidad, posibilitando la recepción del acontecimiento redentor de Cristo Jesús.

Las imágenes de los santos que han formado parte de la capilla de la venerada imagen durante su estancia en la catedral vieja, también han sido trasladados a una posición semejante a la que ocupaban en su anterior emplazamiento. Se ha seguido guardando la presencia discreta en el conjunto, y sigue manteniendo un respetuoso desplazamiento respecto del centro neurálgico del retablo. Aquí ya son recuerdo lejano de las devociones del obispo Ieronimus, cuyos restos han sido colocados en una urna sepulcral, pero ya no bajo el altar, sino en un lateral de la capilla, desconectándolo con el conjunto de las imágenes y terminando con esa mutua remitencia en lo que era el eje de simetría.

La dinámica interna del retablo parece ser expansiva, (paradójicamente el efecto que más ha sido criticado por los detractores que pretendían continuar la senda marcada por los ilustrados), proyectando la presencia del crucificado desde la oscuridad relativa de la hornacina donde se halla, entre refulgentes resplandores, a todo su alrededor, cual sol invicto que se expande progresivamente.

Vestigios devotos

Las múltiples muestras de devoción que se fueron dando a lo largo de los siglos a la venerada imagen del Cristo de las Batallas tuvieron como lado negativo un progresivo deterioro de la primitiva hechura, que sufrió los diferentes traslados, procesiones, luminarias, etc. A medida que eran precisas, para que la imagen conservara el decoro preciso en el culto público, sucesivas intervenciones fueron superponiéndose hasta ocultar los



Esquema iconográfico del tercer retablo. Cristo cósmico.

estilemas y policromías originales.³⁰ Tales intervenciones son las responsables del estado en que llegó a nuestros días, donde diversas capas ocultaban la fisiología de la imagen, mudando en gran medida su aspecto originario, hoy recuperado merced a la intervención realizada por *Talleres de Arte Granda* en 2012.³¹

A mediados del siglo XVII fue colocado en una rica peana -que figura un calvario- sobre una cruz guarnecida de plata, conservadas ambas en la actualidad (mas con otra intervención llevada a cabo en el XVIII que enriqueció la primera), para cuya confección el mismo Duque de Alba puso a disposición del proyecto al orfebre de su casa, quien la llevó a cabo.³²

Aún se puede contemplar en el lado del evangelio de la antigua capilla del crucificado, sita en el templo viejo, el testimonio de un exvoto: un gran velón de cera virgen. El cirio está decorado con un escudo del donante y la siguiente leyenda:

DON IOSEF FRAN(CISCO)
QUEZA COLEGIAL
DEL COLEGIO MAIOR
DE OBIEDO DIO ESTE
ZIRIO AL SANTO CRISTO
POR BOTO DE UNA ENFERM(EDA)D

La difusión de la imagen a través de los grabados fue muy usual, generalmente vinculados a indulgencias concedidas por los prelados y pontífices al ejercicio de la plegaria ante ella. A este respecto, se conserva en el tesoro de la catedral una plancha metálica donde se reproduce uno. La efigie del Cristo de las Batallas aparece resaltada en el centro, vestida

³⁰ Véase, por ejemplo, la ordenada en el Cabildo ordinario de 28 de mayo de 1648. ACS AC 37 f. 227.

³¹ La intervención ha retirado repintes y añadidos, llegando hasta el estrato más antiguo que conserva la hechura tanto en talla como en aparejo y policromía. Ello ha conducido a la imposibilidad de poder seguir manteniendo la imagen para el culto. El Cabildo determinó que se hiciera una copia (benedicida en la misma ceremonia de presentación del crucificado el 20 de abril de 2012) y se pusiera en la cruz histórica para que supliera a la antigua, y ésta última fuera custodiada, cual venerable reliquia, en el tesoro de la catedral.

³² Cf. Cabildo ordinario de 8 de enero de 1649. ACS AC 37 f. 63.



Cristo de las Batallas. Detalle de la peana.



Antigua capilla del Cristo de las Batallas en el templo viejo. Detalle del velón.



Cristo antes de restaurar. (Fotografía tomada de la memoria de restauración).



Cristo restaurado. (Fotografía tomada de la memoria de restauración).



Plancha del grabado del Cristo de las Batallas vista en espejo.

con un faldón sobre el paño de pureza. La cruz se eleva sobre una peana resaltada por varias gradas y en medio de una hornacina cruciforme, a modo de pequeño retablo. En la cartela se puede leer:

V(erdader)o R(etrat)o de la milagrosa Efixie del S(anti)S(i)mo Christo de las Vatallas q(ue) se venera en la S(an)ta yglesia Cath(edral) d(e) Salam(an)ca. El Em(inentísim)o S(eñor) D(o)n Luis Antonio, Arzobispo de Toledo conced(i)o 100 días de ynd(ul)g(encia) a todos los fieles que rezaren un Padrenuestro o credo delante desta efigie. Año 1762. En los extremos aparece bajo el reticulado: A(ñ)o 1746.

El sepulcro del obispo Ieronimus

Del mismo modo que los restos del obispo Ieronimus habían descansado junto al altar del Cristo en la seo antigua desde el instante de su sepelio, el cabildo considera oportuno trasladarlos a un sepulcro contiguo en su capilla de la catedral nueva, donde la imagen ya había sido entronizada desde hacía unos años. Para llevar a cabo tal proyecto, fue necesario abrir y reconocer el interior del enterramiento teniendo como guía el testimonio de Gil González Dávila sobre lo que aconteció en 1607.

Quando el año 1607 se abrió esta sepultura para edificar la Capilla deste sanctissimo Christo, se hallo dentro un cerco de oro que le servia de anillo, que en el derredor tiene gravadas unas letras que he leydo muchas vezes, y dize(n) Hieronymus episcopus, servus Xhristi Fidelis. Ta(m)bien se hallo un Christo de Plomo pequeño, que le servia de pectoral de la misma hechura que el que oy se vee en la Capilla. Sintiero(n) al tiempo q(ue) se abria su sepulcro los que se hallaron presentes un olor suavissimo, que manava de aquellas cenizas sanctas, que se recogieron en un arca, mientras q(ue) no se acabava la capilla, y quando tuvo fin el edificio en la misma, y en el lugar que tenía primero se les dio sepultura en el silencio de la noche, hallandome presente co(n) otros de la

misma Iglesia que hizieron este oficio de reverencia devido a su Prelado. Debaxo del Ara deste Altar, ay un vazio en el qual puse una caja con una escriptura que contiene la manifestacion desta sanctissima Imagen, y milagros que avia obrado Dios por ella, hasta el año 1608 siendo Pontifice Romano Paulo Quinto, Rey de España don Felipe Tercero, Obispo de Salamanca don Luys Fernandez de Cordova. Y como yo Gil Conçalez Davila, Presbitero y Racionero desta sancta Iglesia lo avia escrito, siguiendo en esto el estilo de los Christianos de la primitiva Iglesia, que para que en ningu(n) tiempo la verdad padeciesse, considerando la inconstancia de las cosas.³³

Los primeros problemas comenzaron a aparecer cuando se abrió la sepultura. Los comisionados decidieron no proseguir con las obras y llevar ante la asamblea capitular los contratiempos en la siguiente manera:

El s(eño)r Dean expreso q(ue) en vista de lo acordado por el cav(ild)o se reconozciese el entierro del s(eño)r obispo d(o)n Ger(oni)mo Visque por las noticias q(ue) traia Gil G(on)z(ale)Z de Abela lo q(ue) no se (h)abia ejecutado (h)asta ahora por algunas dudas q(ue) se (h)abian ofrezido pero q(ue) (h)abiendose enpezado a ejecutar se (h)allaron las primeras señales según lo d(ic)ho pero q(ue) no se (h)abia querido proseguir por tenerse por zierto el cuerpo esttava en aquel sitio pues conbenian en el todas las señas pues la caja de (h)oja de lata se (h)abian encontrado pero q(ue) con el transcurso del tiempo y la (h)umedad los papeles q(ue) contenia dentro estaban (h)echos polvos pues la mayor parte no seria como una uña y la escripzion de d(ic)ha caja que estava gravada con diferentes caracteres no se podia leer si bien el q(ue) componia el archivo dezia se podria sacar alguna noticia, todo lo q(ua)l ponia en la del cav(ild)o para q(ue) si le pa-

³³ Gonçález Dávila, Gil, *Historia del origen de la Imagen del Sanctissimo Christo de las Batallas que esta en la Sancta Iglesia Cathedral de Salamanca*, Imprenta de Susana Muñóz (Salamanca 1615), pp. 28-29.

rezia se prosiguiese (s)i le ejecutaria pero q(ue) era nezesario se determinase en donde se (h)abia de poner la caja donde estubiese el cuerpo de tan venerable varon, conferenziose y se determino se prosiguiese con la autoridad correspondiente para q(ue) siempre constare y q(ue) la caja se pusiese en el sitio donde estan las arcas interin se colocase en lugar correspondiente en la capilla donde (h)oy se (h)alla colocada la sacratissima ymagen del Xp(is)to de las Vatallas.³⁴

No existe noticia alguna hasta seis años después, cuando habiendo debatido largamente sobre el asunto que tratamos, el cabildo prefiere derivarlo hacia la junta de seises, a los que se añaden también, para la ocasión, el maestrescuela y el maestro de ceremonias.³⁵ Las conversaciones son largas, pues es el 2 de septiembre cuando se recibe el auto oficial del provisor del obispado en el que se da cuenta del traslado obrado con los restos del obispo al Archivo, depositado transitorio para su custodia, tras cuya lectura, el cabildo otorga los poderes necesarios a la comisión, para que procediera a discurrir sobre el mejor lugar para su ubicación definitiva.³⁶ Mientras se llevaban a efecto las disquisiciones y decisiones oportunas, hemos encontrado una carta de pago en la que en el mes de noviembre de 1743 se abonan 240 reales de vellón por la hechura de dos cajas de estaño y plomo -para recoger los restos del obispo *Ieronimus* en una y la documentación precisa en la otra- a Pedro de Echeverría, quien se encontraba construyendo el órgano barroco donado por el señor obispo Sánchez Granada.³⁷

³⁴ Cabildo ordinario de 6 de noviembre de 1737. AC 52, 679.

³⁵ *Y (h)aviendose tratado sobre dar sitio a los huessos del Ill(ustrisi)mo S(eño)r ob(is)po d(o)n Geronimo Visqui, que con orden y asistencia del S(eñ)or obispo se depositaron en el archivo; Y que estos se coloquen en el lugar, que pareciere mas conven(ien)te. Se cometio a junta de S(eño)res Seyses con asistencia de los S(eño)res M(aest)re-Escuela Salvanes, y M(aest)ro de cerem(onia)s para que deliberen sobre el, y de su resolución den cuenta al cav(il)do.* Cabildo espiritual de 5 de junio de 1743. ACSA AC 53, f. 86.

³⁶ *Leyose una dilig(enci)a o auto judicial expedido por el s(eñ)or Provisor, sobre lo executado con los huesos del ob(is)po d(o)n Geronimo Visqueis; Y (h)aviendose tratado sobre el sitio, en que se (h)avian de colocar; se dio comision a los s(eño)res comis(ari)os de fab(ri)ca para que juntos con el s(eñ)or M(aest)ro de cerem(onia)s discurran el que pareciese mas conven(ien)te y dar parte al cav(il)do.* Cabildo ordinario de 2 de septiembre de 1743. ACSA AC 53, f. 95-95v.

³⁷ *D(o)n Josep Gomez de Parada Maiordomo de la fabrica desta ss(an)ta Iglesia por este pagara V(uestra) m(erce)d a la voluntad de el s(eño)r D(o)n Pedro de Echaberría (sic) Maestro de Organero estante en esta Ciud(ad) Doszientos y quarenta R(elaes)s*

Finalmente, la comisión parece desempeñar correctamente su ministerio, al resolver la solución del lugar para la construcción de un sepulcro sencillo, en el lateral del evangelio, en una hornacina poco profunda, abierta en el muro. Las actas capitulares no reflejan noticia alguna al respecto y la documentación inmediata que hemos de tener en cuenta es la inscripción que acompaña el espacio funerario, y que más adelante reproducimos.

La cavidad, el doble de alta que de ancha, se cierra mediante una venera. En el espacio inferior, se coloca una urna de piedra, o mejor dicho, la mitad de aquella, únicamente la parte que se ve. Los adornos que luce son sencillos, gallones en todo el cuerpo del receptáculo, veneras, curvas y contracurvas en los límites de la tapa, volutas en la zona superior y una pequeña nube con dos cabezas de querubines como remate.³⁸

El piso de la hornacina fue trabajado con una serie de molduras lisas, interrumpidas únicamente en el centro por una cabeza alada de querubín. Bajo esta aparece la inscripción siguiente:

HUC TRANSLATA SUNT DIE 7 IAN. AN. 1744 OSSA
ILLMI. AC VEN. P. D. HI / ERONYMI VISQUII SANCTITATE
CELEB[E]R NATIONE GALLIMONE ACHIBENE / DICT. CA-
NONICI TOLET. VALENTIAE EPISC. MOX SALMANTICAE
QUO / SECUM. ASPORTAVIT HANC MIRACULIS INSIG-
NEM I. XPI. CRUCIFIXIE / EFIGIEM. SUB CUIUS AUSPI-
CIIS RODERICUS DIAZ DE VIVAR VULGO / EL CID (CUI A
CONFESSIONIB. ET CONSILIIS ERAT) INNUMERALIA

de V(ello)n importe de las dos cajas de estaño y plomo que d(ic)ho s(eño)r poniendo el material ha echo la una para el cadaber de el Ill(ustrisi)mo s(eño)r D(o)n Geronimo Bischio Obispo q(ue) fue desta ciu(da)d y confesor de el Zid; y la otra para los papeles y notarias de su Vida que uno y otro de horden de el cav(ild)o se ha de colocar dentro de una urna de piedra en la capilla de el cristo de las Batallas. Cui cantidad se abonara a V(uestra) m(erce)d en espensas de d(ic)ha fabrica. Salam(an)ca y nobiembre de 1743 Enrriqye Fran(cis)co Del Valle Prieto. Expedientes de Fábrica Nueva 1743. ACSA Expedientes de Fábrica 3041.

³⁸ Traemos el juicio de Modesto Falcón sobre este asunto. *El retablo, sin embargo, no debió haberse construido para este objeto. Lo mismo debe decirse de la urna, que según el gusto dominante a mediados del siglo pasado, se presenta en forma de concha, cubierta de hojarasca y con tres genios en la coronación. Nadie por su forma adivinará que aquel vaso contiene las cenizas de un Obispo del siglo XII, del prelado que consagró la Catedral vieja.* Falcón, Modesto, *Salamanca artística y monumental*, Establecimiento tipográfico de Don Telesforo Oliva (Salamanca 1867), p. 133.



Sepulcro del obispo Ieronimus.

MUNE / RIS VICTORIAS REPORTAVIT UNDE BELLORUM
COGNOMEN IMAGINI; / QUAE IAM DEPERVET USTO AD
HOC SACELLUM PERDUCTA ANO 1733. / IPSO IN DIE 10
AUG. QUO DNI. MAIESTAS NOVAM. ET VERE SUAM
DOMUM / IMPLEVIT. VALDE DECEBAT. UT QUAM VIVUS
TAM IMPENSE COLVER / AT UT NEC MORTE FUERIT
ABILLA SEPARATUS. NAM SUB EIUS ALTA / RI TUMULA-
TUS IACUERAT EX DIE 30 IUN. ANNO 1125 IN QUO OBIIT.
IN P / ERPETUUM SOCIARETUR.

Suele acontecer, como norma general, que una inscripción del tipo anterior es contemporánea de la obra a la que acompaña. Sin embargo, parece ser cierto que el traslado de los restos al nuevo sepulcro se lleva a cabo el 7 de enero de 1744, mientras que por las noticias trasladadas a las actas capitulares, la inscripción ha de esperar aún nueve años para ver la luz. El 8 de noviembre de 1752 es encargada su composición al Maestro de Ceremonias.³⁹ La información resulta significativa al poder enterarnos de que la ubicación final no había sido señalada con nada relevante que indicara que en el interior reposaban los restos del obispo Ieronimus, únicamente existía en el lugar que hoy día ocupa la lápida con la inscripción una reproducción de las armas de la catedral. Para resaltar y significar el lugar, el cabildo es consciente de la necesaria presencia de la lápida, que

³⁹ *Se ponga una ynscripcion con noticia Del Ill(ustrísi)mo s(eñ)or Ob(i)spo Bisquis en la urna, en que Yace.*

El s(eñ)or d(o)n Blas Garzia de Coca, Prebendado M(aest)ro de ceremonias expreso: que para que siempre permaneciese la memoria del s(eñ)or Obispo d(o)n Geronimo Bisquis, que dio al Cav(il)do la milagrosa ymagen del ss(antisi)mo Xp(is)to de las Batallas, así por las singularidades, que tiene, como por los milagros, que ha executado, parecia a d(ic)ho s(eñ)or mui del caso; que mediante, a que quando se trasladaron sus huesos desde la capilla de la Ygl(esi)a antigua, en que antes yacian, a la de la nueba, en que (h)oy existian, solo tenia un floron la urna, que los incluhia; se le pudiese en su lugar una lapida con la inscripcion correspondiente a su perpetua memoria, tomando razon, para formarla, de la historia de Gil Gonzalez: y el cav(il)do enterado de lo propuesto por d(ic)ho s(eñ)or M(aest)ro de Ceremonias, lo aprobó; y dispuso, que para ello el mismo s(eñ)or la formase, y traiendola al cav(il)do se determine en su vista, ponerla en el ydioma, que parezca mas conducente: Con lo qual se fenecio, y levantó El Cav(il)do. Cabildo espiritual de 8 de noviembre de 1752 ACSA AC 54b f. 11v.

⁴⁰ *... Dicho S(eñ)or Dean, encargando el cumplimiento, de lo que se havia leído, dijo: Que en atencion a lo que el cav(il)do havia dispuesto en el espiritual de seis de diziembre del año antecedente de mill setecientos cinquenta y dos, sobre la ynscripcion, que se havia de poner en la urna, donde yacian los huesos del s(eñ)or obispo Visquio en la ca-*

aclara y explícita la historia del lugar, exaltando, como se ve en su redacción final, la figura del finado, vinculándola al Cid, y a ambos a la imagen del Cristo de las Batallas. El tema es tratado de nuevo el 9 de diciembre de 1752 en la reunión capitular correspondiente, y finalmente el 2 de marzo de 1753 se leen las dos redacciones realizadas para entregarse al canónigo lectoral, para que con el maestro de ceremonias y el obrero

pilla del ss(antisi)mo Xp(is)to de las batallas; estaba presente, la que en ydioma castellano havia formado d(ic)ho s(eñ)or prev(enda)do Maestro de ceremonias, y traducida en el latino por el Ill(ustrisi)mo s(eñ)or d(o)n Agustin Ygnacio Lozano, canonigo Penitenciario, ob(is)po electo de Calahorra, ya difunto; para que enterado el cav(il)do de ello, elija, y determine, lo que mejor le pareciese: y dada orden, para que yo el secretario leyese una, y otra, dezian así: = Hic iacet, qui semper vivet, Illmus et venerabilis DD Hyeronimus Visquis, Eppiscopus Valentinus; a confessionibus preclarissimo Ducis Roderici de Vivar, vulgo el Cid, eius socius in multis praeliis, et semper a Mauris triumphans suo vexillo imaginis crucifixi, quae ideo veneratur sub titulo de las Batallas, quam mortuo Roderico, et a mauris ocupata Valentia, noster venerabilis renunciatus Episcopus salmantinus secum attulit. Celebris fuit in Hispania vitae suae sanctitas, obiit die 30 Iunii anni MCXXV et sepultus fuit in veteri templo, in arca lapidea, super quam erectum fuit Altare Divis Hyeronimo, Paulo, et Antonio, heremitis dicatum, et in parte superiori colocata fuit effigies sanctissimi crucifixi de las Batallas. Demun anno MDCCXXXIII finito hoc novo templo, solemniter translata est ad capellam ubi etiam die VII Januarii anni MDCCXIV colocata sunt ossa Illmi venerabilis, et in hac urna deposita, ubi spectant resurrectionem mortuorum, et gloriam, cum anima, quae iam requiescit in pace = En esta Urna descansa el Venerable Padre, y Señor D(o)n Geronimo Visquio, natural de la ciud(ad) de Petragoras en Francia, monge benedictino, obispo de Valencia, confesor, y testamentario del preclarissimo capitan d(o)n Rodrigo de Vivar, llamado el Cid Ruy Diaz, al que acompaño en algunas Batallas, de que salio, como siempre, triunfando de los moros, llevando a la frente la milagrosa efigie del ss(antisi)mo Xp(is)to crucificado (por esta razon llamada de las Batallas) que en esta capilla se venera, la que muerto d(o)n Rodrigo sacó de Valencia, que volvieron a ocupar los moros; viniendo por esto a ser obispo de esta ciud(ad) fue celebre en España la santidad de su vida, señalandose en las virtudes de charidad, y piedad, (h)asta su dichoso transito, que fue el dia treinta de junio del año de mill ciento veinte y cinco; fue sepultado en el templo antiguo en una arca de piedra, sobre la qual se erigio un altar dedicado a S(a)n Geronimo, S(a)n Pablo y S(a)n Antonio hermitaños, colocando en el remate al ss(antisi)mo Xp(is)to de las Batallas, permaneciendo así todo (h)asta el año de mill seiscientos y siete, en el qual, y en el mismo sitio, se fabricó capilla, y nuevo retablo al ss(antisi)mo Xp(is)to en reconocim(ien)to de los muchos beneficios, que por repetidos milagros, reciben quantos ymploraban la piedad a su santissima ymagen; la que concludido este nuevo templo el año de mill setecientos treinta y tres, se colocó en esta capilla: Despues los s(eño)res Dean y cav(il)do con aprobacion del ill(ustrisi)mo s(eñ)or ob(is)po D(o)n Joseph Sanchez Granada, trasladaron a este sitio el cuerpo de d(ic)ho venerable en siete de henero del año de mill setecientos quarenta y quatro, con asistencia del vicario general de este obispado, y un notario, que de ello dio testimonio, de que se puso razon en el arca de plomo, que cubre la urna de piedra: = Y oydo por el cav(il)do mandó; que en atencion a que esta mui lata la ynscripcion, y que acaso no podran colocarse todas sus clausulas en la lapida en letras legibles doradas; pasasen d(ic)has dos ynscripciones al s(eñ)or canonigo Lectoral, para que con el s(eñ)or obrero maior, y s(eñ)or Maestro de Ceremonias, la arreglen, y ajusten de modo, que siempre conste, y pueda leerse comodam(en)te por todos: con lo qual se feneció, y levantó el cav(il)do de que doy fee, y lo firme. Cabildo espiritual de 2 de marzo de 1753. ACSA AC 54b ff. 17v-18v.

mayor las ajusten como mejor les parezca y las lleven a la piedra.⁴⁰ El resultado del ajuste lo encontramos en la inscripción que finalmente fue efectuada y colocada en su lugar, la cual hemos reproducido en estas líneas.



Detalle de la imagen del Cristo.



TOMO 1

Índice	I
Agradecimientos	VII
Abreviaturas	XI
Consideraciones preliminares	XV
Introducción a modo de conclusión	1
La clarificación de la función de la imagen sagrada desde el lenguaje	8
La disposición espacial de la Catedral Nueva	13
Topografía devocional templaria: de los viejos a los nuevos ámbitos	17
Recorrido diacrónico a través de los altares y retablos	19
Esbozo diacrónico de la escultura barroca en la Catedral	68
A manera de recapitulación	76

Las portadas occidental y del crucero de la Catedral Nueva	79
Sobre el carácter penitencial del pórtico de occidente de la Iglesia Nueva	79
La escultura monumental del pórtico occidental: la Fuente de la Gracia	107
Los pórticos del crucero: la relajación de los programas iconográficos	203
El coro y el tabernáculo de los Churriguera	213
Historia del proyecto	213
El coro	260
Artífices	262
Primer proyecto	268
El programa iconográfico	299
La obra efectuada: el coro alto	301
Estilos de los relieves	312
Tipo 1: José de Larra	316
Tipo 2: Alejandro Carnicero	325
Tipo 3: Antonio Jacinto Carrera y José de Larra	330
Tipo 4: Intervención no completa de Larra	337
Tipo 5: Francisco Martínez de la Fuente	347
Tipo 6: Juan de Móxica	359
Los ángeles porteros: sile et psalle	361
La obra efectuada: el coro bajo	370
El estalo del capitulario	370
Las imágenes laterales	373
Lado de la Epístola	375
Santa Teresa de Jesús (S21)	375

Santa Bárbara (S20)	379
Santa Marina (S5)	379
Lado del Evangelio	383
Santa Catalina de Alejandría o	
santa Leocadia de Toledo (S25)	385
Santa Rosa de Lima (S45)	387
La obra efectuada: las misericordias	392
Fauces abiertas	407
Burla	411
Soplo	417
Compuestos	418
Animales bien definidos	421
Enseñando los dientes	427
Vomitando diversos elementos florales y animales	432
Desaparecidas	437
La obra efectuada: el facistol	438
La afirmación del trono de san Fernando	446
La obra efectuada: el coronamiento	452
Los ángeles del remate	452
Tipo 1	462
Tipo 2	467
Tipo 3	471
Tipo 4	473
Los escudos	478

Arca de la Alianza	484
Espejo sin mancha / de justicia	485
Salutación angélica	486
Árbol plantado	486
Pozo de Jacob / sellado	488
Puerta del cielo	488
Electa ut sol	489
Estrella de la mañana / Estrella del mar	490
Casa de oro / Palacio escogido	490
Escalera hacia el cielo	491
Flor de las flores / Flor del campo	491
Fuente sellada / Huerto cerrado	492
Lirio	493
Palmera	494
Torre de David	494
Corona de laurel	495
Pulchra ut Luna	496
Trono de la sabiduría	496
Torre de marfil	497
Árbol en jardín / Hortus conclusus / Nueva Eva	497
Flor	498
Ciprés	499
Manantial del cielo	500
Lirios	500

Rosa mística	500
Flor escogida	502
La obra efectuada: el trascoro	504
El tabernáculo	534
El problema de la historicidad del tabernáculo	
de los Churriguera	535
El sustrato escriturístico del tabernáculo	541
La Biblia hebrea: Presencia de Dios	543
La Biblia Griega: la Septuaginta (los LXX)	547
La Biblia latina: la Vulgata	549
Los inicios del tabernáculo	552
La concepción espacial de la Catedral Nueva	554
Disposición del tabernáculo	568
Precisiones terminológicas y diferencias entre el tabernáculo	
y baldaquino	572
Singularidad de la configuración planimétrica final	
salmantina en el horizonte de las catedrales hispanas	573
Artífices del tabernáculo	583
Proceso constructivo del tabernáculo	584
Descripción del tabernáculo	608
Asiento y banco	617
Altar y sagrario	617
Primer cuerpo del tabernáculo	622
Segundo cuerpo del tabernáculo	631

Coronamiento del tabernáculo	632
Significación del tabernáculo	634
Sagrario y virtudes teologales	637
Cuerpo de los santos doctores	638
La Tradición eclesial: los Padres occidentales	640
El peso de la ortodoxia: los Padres orientales	644
Cuestión de matices: los cuatro santos restantes	647
Trono para la exposición	652
Ángeles portaestandartes y Cordero místico	655
Grupo de la Asunción	
(Apóstoles – Asunción – Trinidad)	656
Alegoría de la Religión Católica	661
El tabernáculo y el coro: la necesidad de la mutua remitenencia para una comprensión iconográfica total	662
Capilla del Cristo de las Batallas.	
Los diversos equipamientos para su culto	665
Retablos	671
Primer retablo	673
Segundo retablo	682
Tercer retablo	690
Evolución de la lectura iconográfica	697
Cristo nuevo Josué	697
Cristo Eucaristía	698

Cristo cósmico	701
Vestigios devotos	702
El sepulcro del obispo Ieronimus	709

TOMO 2

Índice	I
Abreviaturas	V
Porta Coeli. Una lectura mariológica	1
Innovación iconográfica: el relieve central y los evangelistas	13
El cancel	24
Portada occidental de la Catedral Vieja. La adecuación a nuevos modos	29
El retablo de la capilla de Anaya. La promoción del colegial.	41
El Colegio Viejo	41
La unificación de las dos capillas del Colegio	48
El retablo del obispo Miguel	50
Estructura	52
Escultura	55
La apuesta por un tipo concreto de formación	84
El retablo recuperado	89
Antigua capilla de san Bartolomé, san Blas y santa Lucía. Recuperación de un espacio y algunas sugerencias sobre su organización	95
Capilla de la Virgen de Morales. Entre la reutilización de manifestaciones artísticas previas y la iconografía profiláctica de promoción cívica	111
Capilla de N^a S^a de la Verdad. La promoción artística de la familia Corrionero	137

Retablo de N ^a S ^a de la Verdad	165
Capilla del Racionero Almansa. El copatronato de España como solución a una disputa	187
Capilla de san Lorenzo. Una selección iconográfica de carácter biográfico	213
Capilla de N^a S^a del Agravio. La respuesta inmaculista del Cabildo	239
Capilla de san Antonio de Padua. La materialización de la devoción de la Capilla de Música	273
Capilla de san Clemente. Otras razones sobre su uso: la apoteosis de la Inmaculada	303
Capilla de N^a S^a de la Luz. El retablo de la Virgen de la Luz, un eco del trascoro	311
Imagen titular	313
Capilla y retablo actual	318
Capilla de la Virgen de la Cabeza. Membra disjecta. Una iconografía perdida y recuperada: N ^a S ^a de la Luz. El retablo del arcediano de Salamanca: iconografía de una devoción	331
Capilla de la Virgen del Pilar. El traslado de una advocación: del claustro al nuevo ámbito de la Catedral Nueva. El retablo original. Metáforas visuales para un cabildo	353
Capilla de san José. El retablo del santo patriarca, de la tipología original a los nuevos añadidos semánticos	397
La imagen de san José	406
Capilla de Jesús Nazareno. La pervivencia del modelo de retablo pictórico	421
Capilla de la Virgen de los Dolores. La devoción particular de un capitular. El posible uso de la arquitectura oblicua. Indicios visuales del testamento vital de Luis Salvador Carmona	435
La sacristía. Entre el frustrado proyecto mariológico y la solución ministerial	471

La capilla de san Nicolás de Bari. Nuevos ámbitos para viejas piezas. La solución a un problema de la comitencia	511
Retablo de la Inmaculada y san Juan Nepomuceno	520
Proyecto del tabernáculo de 1790. La mirada hacia la basílica de San Pedro del Vaticano	531
El relicario. Una realidad aumentada	583
La reliquia de san Pablito	601
Imágenes descontextualizadas. Desde piezas de primeras firmas a la asunción de obras significativas de otros ámbitos	609
San José	610
La Virgen de Belén	620
La Virgen del Carmen	635
San Joaquín	642
Santa Mónica	652
Inmaculada Concepción / Asunción	659
Ecce Homo	664
El relieve de san Huberto	684
Bibliografía	693
Índice general de la obra	743



Tesis Doctoral

Departamento de Historia del Arte / Bellas Artes
Facultad de Geografía e Historia
Salamanca, 2013

Escultura barroca en Salamanca: Imagen, discurso y culto en la catedral

Mariano Casas Hernández

Director: José M^a Martínez Frías

Codirector: Antonio Casaseca Casaseca

Tomo 2





Hoja de firmas

Departamento de Historia del Arte / Bellas Artes
Facultad de Geografía e Historia
Salamanca, 2013

Escultura barroca en Salamanca: Imagen, discurso y culto en la catedral

Mariano Casas Hernández

Tomo 2

A ti, María, que me enseñaste las primeras
letras de la vida y del espíritu.
In memoriam.



Índice	I
Abreviaturas	V
Porta Coeli. Una lectura mariológica	1
Innovación iconográfica: el relieve central y los evangelistas	13
El cancel	24
Portada occidental de la Catedral Vieja. La adecuación a nuevos modos	29
El retablo de la capilla de Anaya. La promoción del colegial.	41
El Colegio Viejo	41
La unificación de las dos capillas del Colegio	48
El retablo del obispo Miguel	50
Estructura	52
Escultura	55

La apuesta por un tipo concreto de formación	84
El retablo recuperado	89
Antigua capilla de san Bartolomé, san Blas y santa Lucía. Recuperación de un espacio y algunas sugerencias sobre su organización	95
Capilla de la Virgen de Morales. Entre la reutilización de manifestaciones artísticas previas y la iconografía profiláctica de promoción cívica	111
Capilla de N^a S^a de la Verdad. La promoción artística de la familia Corrionero	137
Retablo de N ^a S ^a de la Verdad	165
Capilla del Racionero Almansa. El copatronato de España como solución a una disputa	187
Capilla de san Lorenzo. Una selección iconográfica de carácter biográfico	213
Capilla de N^a S^a del Agravio. La respuesta inmaculista del Cabildo	239
Capilla de san Antonio de Padua. La materialización de la devoción de la Capilla de Música	273
Capilla de san Clemente. Otras razones sobre su uso: la apoteosis de la Inmaculada	303
Capilla de N^a S^a de la Luz. El retablo de la Virgen de la Luz, un eco del trascoro	311
Imagen titular	313
Capilla y retablo actual	318
Capilla de la Virgen de la Cabeza. Membra disjecta. Una iconografía perdida y recuperada: N ^a S ^a de la Luz. El retablo del arcediano de Salamanca: iconografía de una devoción	331
Capilla de la Virgen del Pilar. El traslado de una advocación: del claustro al nuevo ámbito de la Catedral Nueva. El retablo original. Metáforas visuales para un cabildo	353

Capilla de san José. El retablo del santo patriarca, de la tipología original a los nuevos añadidos semánticos	397
La imagen de san José	406
Capilla de Jesús Nazareno. La pervivencia del modelo de retablo pictórico	421
Capilla de la Virgen de los Dolores. La devoción particular de un capitular. El posible uso de la arquitectura oblicua. Indicios visuales del testamento vital de Luis Salvador Carmona	435
La sacristía. Entre el frustrado proyecto mariológico y la solución ministerial	471
La capilla de san Nicolás de Bari. Nuevos ámbitos para viejas piezas. La solución a un problema de la comitencia	511
Retablo de la Inmaculada y san Juan Nepomuceno	520
Proyecto del tabernáculo de 1790. La mirada hacia la basílica de San Pedro del Vaticano	531
El relicario. Una realidad aumentada	583
La reliquia de san Pablito	601
Imágenes descontextualizadas. Desde piezas de primeras firmas a la asunción de obras significativas de otros ámbitos	609
San José	610
La Virgen de Belén	620
La Virgen del Carmen	635
San Joaquín	642
Santa Mónica	652
Inmaculada Concepción / Asunción	659
Ecce Homo	664
El relieve de san Huberto	684
Bibliografía	693



Grabado de la Asunción. Misal Romano. ACSA.



AC- Actas Capitulares

ACSA- Archivo de la Catedral de Salamanca

AHPSA- Archivo Histórico Provincial de Salamanca

ADSA- Archivo Diocesano de Salamanca

Cf.- confróntese

Cj.- cajón

Coor.- coordinador

Dir.- director

Dirs.- directores

Dz.- Denzinger, E., *El Magisterio de la Iglesia*, Herder (Barcelona 1963)

Ed.- ediciones

f.- folio

ff.- folios

FIC- Collantes, J., *La Fe de la Iglesia Católica. Las ideas y los hombres en los documentos doctrinales del Magisterio*, BAC (Madrid 1986)

id.- idem

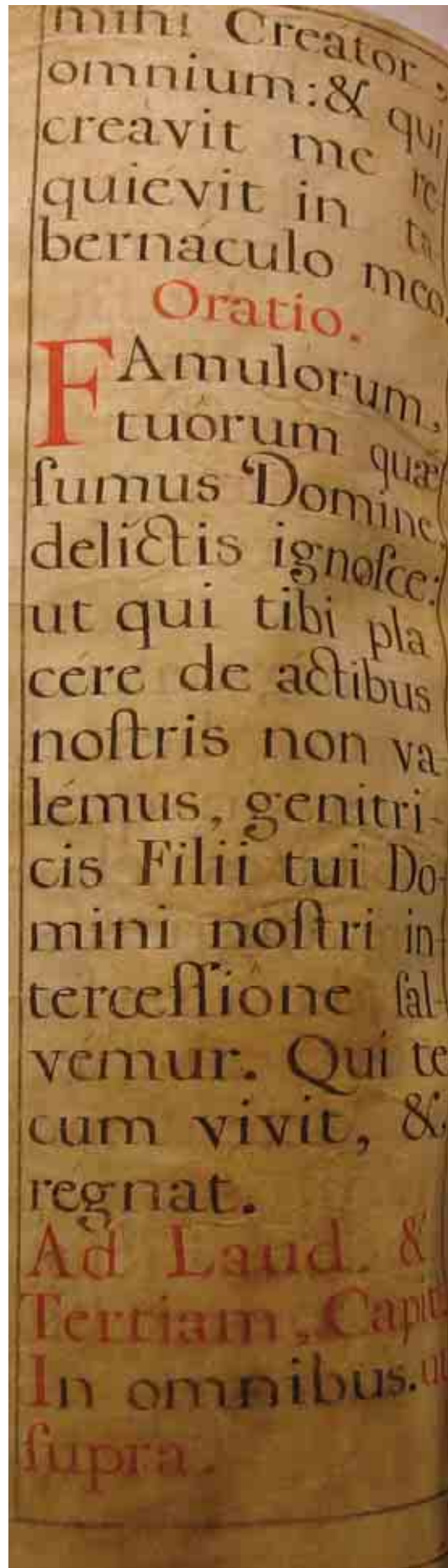
Lg.- legajo

MM- Madres

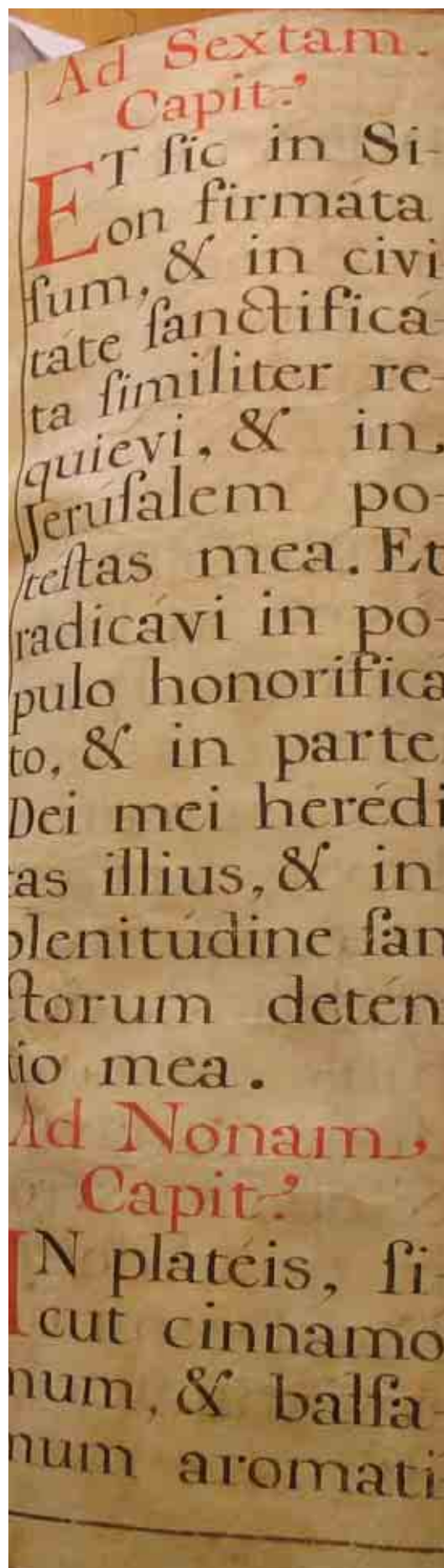
n.- número
nn.- números
oc.- obra citada
p.- página
pl.- plano
PP- Padres
pp.- páginas
RAE/RALE- Real Academia de la
Lengua Española
s.- siguiente
sf.-sin foliar
sic - así
ss.- siguientes
v.- vuelta
vol.- volumen
vols.- volúmenes

Libros de la Biblia

Gn- Génesis
Ex-Éxodo
Lev- Levítico
Num- Números
Dt- Deuteronomio
Jos- Josué
Jue- Jueces
1 Sm- 1 Samuel
2 Sm- 2 Samuel
1 Re- 1 Reyes
2 Re- 2 Reyes
1 Cr- 1 Crónicas
2 Cr- 2 Crónicas
Esd- Esdras
Neh- Nehemías
1 Mac- 1 Macabeos



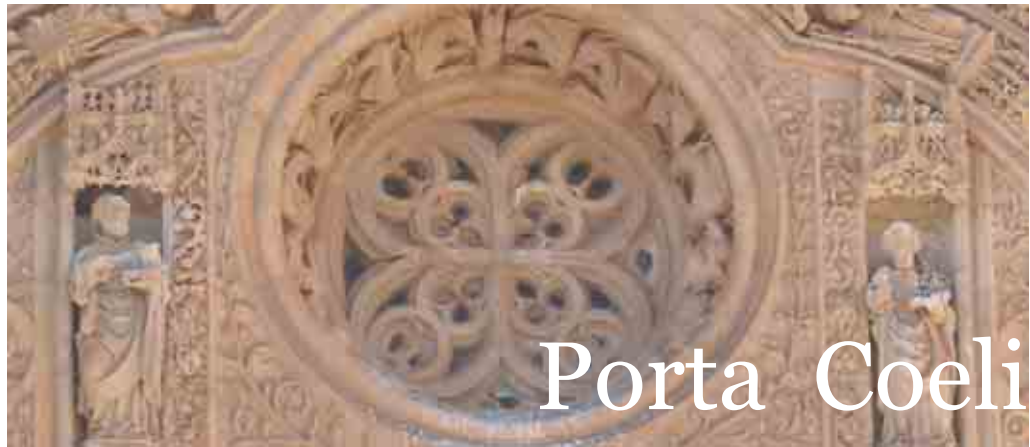
2 Mac- 2 Macabeos
Rut- Rut
Tob- Tobías
Jd- Judit
Est- Ester
Is- Isaías
Jer- Jeremías
Bar- Baruc
Ez- Ezequiel
Dn- Daniel
Os- Oseas
Jl- Joel
Am- Amós
Ad- Adbías
Jon- Jonás
Mq- Miqueas
Nah- Nahum
Hab- Habacuc
Sof- Sofonías
Ag- Ageo
Zac- Zacarías
Malq- Malaquías
Sal- Salmos
Cant- Cantar de los Cantares
Lam- Lamentaciones
Prov- Proverbios
Job- Job
Ecle-Eclesiastés
Eclo-Eclesiástico
Sab- Sabiduría
Mt- Mateo
Mc- Marcos
Lc- Lucas
Jn- Juan
Hch- Hechos de los Apóstoles



- Rom- Romanos
- 1 Cor- 1 Corintios
- 2 Cor- 2 Corintios
- Gal- Gálatas
- Ef- Efesios
- Flp- Filipenses
- Col- Colosenses
- 1 Te- 1 Tesalonicenses
- 2 Te- 2 Tesalonicenses
- 1 Tim- 1 Timoteo
- 2 Tim- 2 Timoteo
- Ti- Tito
- Flo- Filemón
- Heb- Hebreos
- Sant- Santiago
- 1 Pe- 1 Pedro
- 2 Pe- 2 Pedro
- 1 Jn- 1 Juan
- 2 Jn- 2 Juan
- 3 Jn- 3 Juan
- Jds- Judas
- Ap- Apocalipsis



Las imágenes que acompañan las abreviaturas han sido tomadas del Capitulario de la Catedral. ACSA.



Porta Coeli

Una lectura mariológica

La puerta situada entre las capillas de san Clemente y de santa Teresa y Santiago apóstol es la llamada *Porta Coeli* o *Puerta de Ramos*, dependiendo si nos referimos a su denominación primitiva (inscrita en la misma portada bajo los escudos de las jambas) o a la adquirida por la historia representada en el relieve de ella y los usos procesionales de la misma.

El vano de acceso es sobremontado por otro arco de medio punto, lugar en el que se inserta el relieve del que hablamos. Un tercer cuerpo culmina el conjunto con un arco lobulado, bajo el que se ha abierto un óculo. La abundante decoración presente en todos los elementos de la fachada, puede ocultar el programa iconográfico que ya en el siglo XVI es claro y que parece ignorarse en el XVII, al repetir los temas que señalaremos más abajo.

Veamos con mayor detenimiento dicho programa. En los contrafuertes que enmarcan la portada se han colocado en su mismo centro y en cada una de las tres caras libres una ménsula con su correspondiente doselete, donde en el XVII se asentaron cuatro imágenes, llenando de este modo las estructuras de las caras que miran hacia la puerta y al frente, y

dejando libres aún las que se orientan hacia fuera. Volveremos sobre este asunto más adelante. Es preceptivo conocer en primer lugar el programa que se realiza en el siglo XVI para poder comprender los cambios que se introducen en el siglo XVII con la adición de las esculturas y el relieve.

Observamos que en todo el conjunto, la iconografía aparece fundamentalmente en las jambas y en las arquivoltas del arco trilobulado. Por el contrario, en la zona del vano de acceso, la única imagen que se conserva (decapitada) es la de santa Águeda. En el correspondiente lado del evangelio podemos presuponer que se encontraba otra de las vírgenes mártires de gran significación y culto en la sociedad hispana del momento. En el nivel superior, a la altura del gran relieve, en el lado del evangelio se encuentra una imagen de san Juan evangelista y en el lado de la epístola otra de san Juan bautista. En el ático, jalonando el óculo, aparecen san Pedro y san Pablo, y en la arquivolta, de izquierda a derecha, san Mateo, san Gregorio Magno, san Ambrosio, san Lucas, san Juan evangelista, san Agustín, san Jerónimo y san Marcos. Todas y cada una de estas estatuas son de una calidad extraordinaria y de una riqueza iconográfica bien patente. Tenemos así, presentes, los pilares de la Iglesia con los apóstoles Pedro y Pablo, los evangelistas y los padres latinos, a los que se añaden los santos juanes (el precursor y el discípulo amado que aparece por segunda vez, en esta ocasión -frente a su figuración como evangelista- como autor de la visión escatológica del apocalipsis).

La consecución entre la serie de los Evangelistas y los Padres de la Iglesia latina no implica novedad alguna, al existir continuidad en la utilización del mismo recurso a la hora de expresar la unidad de las fuentes de las que bebe la Iglesia: la Sagrada Escritura y la Tradición.¹ Más aún, cuando las imágenes de los Padres son *escoltadas por e insertas en medio*

¹ La Tradición y la Sagrada Escritura *están íntimamente unidas y compenetradas. Porque surgiendo ambas de la misma fuente, se funden en cierto modo y tienden a un mismo fin.* DV 9. Cf. Pie y Ninot, Salvador, *Teología fundamental: dar razón de la esperanza (1Pe 3, 15)*, Secretariado Trinitario (Salamanca 2002), pp. 602-603. *Nosotros decimos que la Sagrada Escritura explicada y suplida por la tradición es una regla segura, divina e infalible, a la cual debe someterse todo cristiano sin titubear; pero que la Sagrada Escritura sin la tradición, y entregada al sentido arbitrario de cada particular, es fuente infalible de errores. Así que nosotros sólo refutamos el método que tienen los protestantes de usar de la Sagrada Escritura, pero no refutamos la misma Escritura.* Bergier (Trad. por Ramón García Cónsul, *Diccionario enciclopédico de teología*, vol. IX, Imprenta de Tomás Jordán (Madrid 1835), p. 600.



Vista general de la Porta Coeli.



San Mateo.
San Lucas.



San Juan.
San Marcos.





San Gregorio.

San Agustín.



San Ambrosio.

San Jerónimo.





San Lucas.

de los Evangelistas. La fisicidad del programa escultórico ofrece un trasunto de la experiencia eclesial que mantiene sus cimientos insertos en la doctrina y autoridad de la “fuente con doble caño” cuyas aguas de salvación proceden del mismo origen: Cristo Jesús. Y es esta presencia “total” del magisterio eclesial la que, además, sustenta la lectura mariológica de la puerta, que presentamos más abajo.

Solamente nos resta comentar una particularidad iconográfica más allá de la individualización de cada personaje a través de su correspondiente viviente del tetramorfos. Los santos Mateo y Marcos (en los extremos inferiores) están figurados inmersos en la tarea de escribir su evangelio en sendos códices. San Juan, dado el carácter singular de sus libros, aparece rasgueando sobre un rollo de pergamino, soporte iconográfico que recuerda las filacterias propias de los escritos proféticos, cosa que repercute sobre el evangelista al ser sus escritos (Evangelio de san Juan y Libro del Apocalipsis) obras particularmente herméticas y visionarias. El evangelista san Lucas, por el contrario, no escribe. Toma en sus manos un pincel y una tabla sobre la que se propone esbozar el verdadero retrato de santa María, la verónica mariana. Haber optado por una iconografía semejante del evangelista tampoco es novedoso, conocemos más ejemplos posteriores en la misma catedral, véase, por caso, la predela del retablo de la Virgen de la Cabeza, pero sí que nos llama la atención al haber sido ubicado en la serie seleccionada para la portada. La voluntad de haber querido representar a san Lucas en el acto transmitido por la tradición que lo vincula a la creación de la imagen sagrada, creemos que se corresponde con la defensa del uso de la imagen como medio que hace presente la realidad de lo representado, a lo cual remite. Semejante defensa se inserta en el ámbito de las diatribas de la reforma protestante en torno a la imagen sagrada y a la oportunidad de las mismas para el culto divino.² Salamanca, a este respecto, y más en concreto el Cabildo de la Catedral, haciendo uso de la figuración de San Lucas, expone su católica opinión al respecto en una portada que, además, va a reunir en sí la exposición de los postulados eclesiales. En el sínodo convocado en 1570

² Véase en este sentido como ejemplo con el mismo sentido y anterior a los argüidos en Mâle, Emile, *El arte religioso de la Contrarreforma*, Ediciones Encuentro (2001), pp.40-41 (La edición original data de 1932).

por el obispo Pedro González de Mendoza y reunido en la capilla de Santa Catalina de la claustra de la catedral, puede leerse en la constitución LXXXI lo siguiente:

*Nuestra Sancta madre yglesia, por los sagrados Concilios, y finalmente por el Sacro Tridentino tiene instituido y aprobado el uso de la Cruz, y de las Imágenes de Christo, y de su gloriosa Madre, y de los Sanctos, para que las reverenciásemos y fuessen como libros donde leyésemos las vidas y virtudes de los que representan para imitarlos.*³

Doctrina, que como se infiere inmediatamente, se defiende no solo en letra, sino en imagen a partir de la opción iconográfica mostrada por el evangelista Lucas, elevando de esta manera a la imagen sagrada en el mismo nivel que la Sagrada Escritura. Así, el efecto de la obra de arte sagrado mediante la vista, urge al que la ve a dirigirse hacia el misterio representado de la misma manera que la Sagrada Escritura, mediante el oído, hace partícipe de la Buena Nueva de la Salvación en Cristo Jesús. Imagen y Palabra, ojos y oídos, se convierten en las “ventanas” naturales del cuerpo a través de las que el hombre es capaz de acceder y participar del Misterio de la redención.⁴

³ *Constituciones sinodales del obispado de Salamanca*, Domingo de Portonaris (Salamanca 1573), p.44. ACSA Cj.30 Lg.1 N^o2. El resto de los sínodos celebrados en el siglo XVI y en el XVII no variarán la doctrina, sino que se limitarán a reafirmarla con iguales palabras. Cf. *Constituciones sinodales del obispado de Salamanca*, Herederos de Matías Gast (Salamanca 1584), p. 123 ACSA Bt. R. 5393; *Constituciones sinodales del obispado de Salamanca*, Artus Taberniel (Salamanca 1606), pp. 198-199 ACSA Cj. 30 Lg. 1 N^o 3; *Constituciones sinodales del obispado de Salamanca*, Diego de Cossio (Salamanca 1656), pp. 206-207 ACSA Cj. 30 Lg. 1 N^o4.

⁴ ...*Aquello que las Imágenes de admirable, y de virtud representan :Consideradlas, pues, respectivamente por lo que figuran, bien nos es lícito el respetarlas con alguna exterior veneración, que sería accidentalmente: mas no con la adoración interior, si esta no se dirigiese a Dios, o a Christo, como Personas representadas. Par mayor inteligencia, vé aquí la explicación con un exemplo: Póngase ante nuestra vista la Imagen de Christo, o si no, de un Santo; por una tal representación puede haver en nosotros tres actos, realmente distintos, y tres diversos conceptos: uno que immediate mira la composición de la Imagen de piedra, de metal, o de leño; y la adoración por un tal concepto, sería una enormidad sacrílega: El otro concepto podría ser, según aquello que se representa de la Flagelación, de la Coronación, o de la Crucifixión de Christo, o del martyrio de un Santo, o un Misterio de la Virgen; y en este acto puede estar nuestra Adoración, o de Dulía en los Santos, o de Hiperdulía en las Imágenes de María Santísima, y de Christo Redemptor nuestro, pero no la de Latría; no conviniendo, que la*

El uso de las imágenes en el culto tuvo que pasar por estrechos momentos incluso en el interior de la ortodoxia católica, donde la opinión de los más avezados en el camino espiritual pesaba como argumento para desestimar en el religioso la importancia de aquellas primeras para su propio provecho y avance en la vida de fe. De este modo, como también hizo en su momento san Bernardo, el uso de las sagradas imágenes se conserva y defiende como apoyo de la fe más sencilla y del fiel no letrado, cosa que ha de ser particularmente tenida en cuenta en todo tiempo y lugar por los clérigos y pastores.⁵

Imagen sea con el original igualmente adorada: y todo esto, siempre con la protesta, que las Imágenes exigen de nosotros un tanto, y tal respeto, no por contener Virtud, Potencia, o Gracia, sino por la sola representación, que enuncian. El tercero, y último concepto puede formarse, y dirigirse a la propia Persona, como a Christo, o a Dios; y en esta elevación de mente, la Adoración puede darse de Latría, que es el non plus ultra del obsequio, valiendo para nosotros la declaración del Damasceno: Honor, qui exhibitur Imagini, refertur ad id, cuius Imago. Galiberti, Casimiro, Lutero convicto, Imprenta de Antonio Marín (Madrid 1744), pp. 203-204.

⁵ Así nos ilustra al respecto Paolo Segneri:

*Antes bien veo, que con expression mas que ordinaria, manifiesta a todos la gran devoción, que tiene a las sagradas imágenes, y lo mucho que las estima y las venera. Yo lo creo esso muy bien, ni jamás he dudado de ello. Pero permítame su Ilustríssima, que le diga esto con aquella confiança, que se permite aun oy los mismos siervos. (¿)No es materia esto mismo de harta confusión para personas como su Ilustrissima, verse necesitado, y precisado a aver de hazer semejante protesta? Yo quando repruebo aquellos modos de hablar, tan frequentes, y usados entre los Mysticos Modernos, que no es pura la Fe de Dios presente, si ella no se halla en la mente sin imágenes, sin formas, sin figuras; no los repruebo, porque ya los tenga en el número de aquellos hereges, que impugnaban las imágenes (como ellos sin razón piensan, y se lamentan) Porque bien sé, que su intención no es desterrar las imágenes de la Iglesia. Sólo los repruebo, porque son modos de hablar, que sin más explicación pueden ir poco a poco engendrando en los Fieles poca estima de las imágenes, no siéndoles tan fácil llegar a entender; como la Iglesia los estima, las aprecia, y las quiere tanto, mayormente en las Iglesias, que son las Casas de Oración: Domus Orationis. Si ellas son de tanto perjuzio para la misma Oración: ni se hallará, que yo aya dicho otra cosa en todo el Libro de mi Concordia. Por donde, si el Ilustrissimo sabe valerse con tanta piedad de las Sagradas Imágenes a sus tiempos, y a sus timesteps no; otros al contrario llegarán a quitarlas de sus Celdas, ú de sus Aposentos, no por amor a la santa pobreza, sino por tener en la mente aquella gran desnudez de todo género de figuras, que tanto el día de oy se alaba. Y plegue a Dios, que esto mismo, que yo me temía, no aya ya sucedido. Enséñese, pues, muy en hora buena todos, que conviene saber tener el espíritu fixo en Dios, aun sin este género de arrimos, de que se valen los que meditan. Mas, (¿) para que es bueno hazer en esto tanta fuerça, mover sobre esto tanto ruido, como si de esto dependiese únicamente la perfección? Ya veo, que todo esto se haze por otro fin, que cada día se va descubriendo mas, y es para abatir la Meditación, como exercicio (a lo que quieren persuadir) más de los sentidos, que del espíritu. Pero de verdad, no sé que sea de tanto valor, y de tanta importancia esse fin, que se aya de conseguir a tan gran costa, como aver de enseñar al Pueblo Christiano, que las imágenes, y la Fe pura tienen entre sí repugnancia, y oposición. Esto verdaderamente es muy peligroso. Segneri, Pablo, Apología del P. Pablo Señeri en carta escrita a un Amigo suyo, el qual le exortava a que respondiessea un Libro, que avia salido contra su Concordia, pp. 24-25 como opúsculo en Segneri, Pablo (traducida por Pablo de las Casas), *Exposición del Miserere*, Imprenta de Juan Piferrer (Barcelona 1724).*



Detalle del escudo de la portada y nombre de la puerta. Lado del Evangelio.



Detalle del escudo de la portada y nombre de la puerta. Lado de la Epístola.

Volviendo la atención sobre la fachada objeto de nuestro estudio, observamos que la celosía del rosetón dibuja una cruz patada,⁶ a través de la que -literalmente- entra la luz al interior de la iglesia. Figuran en sus laterales los fundamentos apostólicos de la Iglesia a través de las imágenes de san Pedro y san Pablo, piedra sobre la que funda Cristo su comunidad y apóstol de la gentilidad, respectivamente. La autoridad de la sede romana y la fidelidad a la misma se afirma con la figuración del primado *in persona Petris*, con quien se inaugura la sede apostólica de la ciudad del Tíber y de la que deriva la importancia de aquella para la Iglesia universal. En este sentido, sirva aquí todo lo dicho respecto de ambos sujetos en el texto en el que tratábamos la portada occidental.

Estamos más acostumbrados a una lectura general de la puerta del templo desde una comprensión puramente cristológica, acudiendo a la consabida cita evangélica puesta en labios del mismo Jesús de Jn 10, 7-9. Sin embargo, el caso que nos ocupa, la figura de la puerta más que aludir a la citada lectura subyacente, que en último término es aplicable a todas las del templo, aquí, en este caso concreto, es convertida en una metáfora visual de María. Las inscripciones que ostentan los escudos de la puerta nos ayudarán a visibilizar esta nuestra opinión.

En las filacterias de los grandes escudos que campean a ambos lados del relieve de la entrada de Jesús en Jerusalén, nos encontramos los

⁶ Nos parece que no erramos si afirmamos una cierta asimilación formal que identifica el óculo vinculado a la cruz de su interior con la imagen visual de la hostia que se ofrece en el altar. De este modo, la significatividad de las formas plásticas de la puerta se ven enriquecidas con el *memento* externo de la realidad eucarística, que no olvidemos, también sale reforzada frente a los envites protestantes y que sólo se comprende y vive en el interior de la Iglesia (por ello se encuentra entre San Pedro y San Pablo). En este sentido las palabras del Tostado, maestrescuela que fue del cabildo de Salamanca, insisten en el valor de la Eucaristía: *...Ansí como al sacramento del eucaristia, onde es el verdadero cuerpo del Señor y toda la persona de Christo enteramente assi divinidad como humanidad, onde no puede ser pensada cosa mas preciosa... Ca Christo ordeno algunos servicios cerimoniales (sic) como fue el sacramento de la eucaristia, el qual mando celebrar muchas vezes en memoria de su muerte. Y para celebrar podria ser grande arreo de tomada cerca assi de templo como de vasos y vestimentas y ministros segun que agora hazemos. Empero Christo mandando hazer esta celebracion sacramental no mando guardar algunas otras ceremonias preciosas corporales, porque dexo poder a los prelados de la yglesia de esto instituyr. Empero esto no es verdad que fuesse esto hecho. Casi las ceremonias fueran complideras mucho a este sacramento los apóstoles las instituyeran, porque fueron guardadas por toda la Christiandad, assi como cosas de mandamiento de derecho divinal.* De Madrigal, Alonso, *Las XIII Questiones del Tostado, a las quatro dellas por maravilloso estilo recopila toda la sagrada escriptura*, Martín Nucio (Amberes 1551), pp. 140.140v.

siguientes lemas: PER TE NOBIS OMNIBUS ATQUE PER IESUM en el lado del evangelio y MARIA VIRGO PORTA COELI IANUA PARADISI. El primero habla de la consecución de la redención *a través de ti* (María) *para todos nosotros y por medio de Jesús*. El segundo intitula a la Virgen desde la perspectiva de la historia de la salvación, recordando que a través de su *fiat* posibilitó la encarnación y así se convierte en la puerta (*porta coeli*) que da el acceso al cielo y en el umbral del paraíso (*ianua paradisi*) cerrado una vez por la acción de Eva y abierto por otra de la Nueva Eva, santa María.⁷

Innovación iconográfica: el relieve central y los evangelistas

La obra del siglo XVI se verá acrecentada en el XVII hasta estar prácticamente finalizada (a falta de terminar de ocupar dos doseletes en los contrafuertes que enmarcan la puerta). En 1668 tenemos noticia de la finalización de la obra del relieve colocado sobre el vano de entrada en la llamada Porta Coeli y que había sido concertado con Juan Rodríguez.⁸ La satisfacción del cabildo por la obra realizada por Juan Rodríguez en las esculturas de los santos Pedro y Pablo de la portada occidental es argumentada por Rodríguez G. de Ceballos para no mostrar extrañeza ante la encomienda del relieve de la entrada de Cristo en Jerusalén y los evangelistas a la gubia del citado escultor, si bien inmediatamente señala que no existe rastro alguno del hecho en las actas capitulares.⁹ Mas el referido maestro no pudo culminarlo al ausentarse a la ciudad de Valladolid para ocuparse de otras obras, y fue su yerno, el escultor Juan Piti el encargado de terminar lo iniciado en la historia de

⁷ *Amplius, sicut per Evam clausa fuit porta paradisi terrestris, qua tamen per transgressionem Adae clausa fuit directe et consummate, sic per virginem gloriosam aperta dicitur porta coeli, quae per Christum complete et proprie dicitur referata, ut dictum est supra: O Maria.* Cartujano, Dionisio, *In epistolas omnes canonicas, in Acta apostolorum et in Apocalypsim, pia ac eruditae enarrationes*, Petri Quentell (Colonia 1533), f. CXCVIII v.

⁸ Cf. Martín González, Juan José, *Escultura barroca castellana*, t. II, Fundación Lázaro Galdiano (Madrid 1971), p. 39.

⁹ Cf. Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, Alfonso – Casaseca, Casaseca, Antonio, “Escultores y ensambladores salmantinos de la segunda mitad del siglo XVII” en Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, Alfonso, *Estudios sobre arquitectura y arte en Salamanca y su provincia*, Edifsa (Salamanca 2005), p. 352. El texto pertenece a la reedición en el 2005 del trabajo publicado por los autores en el BSAA de 1986.

la entrada triunfal de Cristo en Jerusalén, razón por la que el cabildo le premia con doscientos reales.¹⁰

Martín González señaló las concomitancias existentes entre este relieve y el grupo de “la borriquita” conservado en la vallisoletana iglesia de la Vera Cruz. Entre ellas incide en la *expresión y unidad psicológica* del conjunto.¹¹

El relieve que se inserta en el conjunto está en función del uso procesional que se reserva al acceso, tomando desde entonces, tras la implantación del mismo y el subrayado iconográfico del relieve, el nombre de *Puerta de Ramos*. El cabildo ordena que figure la entrada de Cristo en Jerusalén a lomos de un pollino, y ese asunto es el que termina reflejando el escultor, conforme a los relatos evangélicos y solventando el problema iconográfico de la doble representación del pollino y de la asna¹² en favor del doble animal y no del único.¹³

Siguiendo la concepción de Gregorio Fernández, en el relieve salmantino, las esculturas se adosan a un plano que no ofrece profundidad alguna, cosa que se pretende aminorar con la incorporación de un segundo nivel en la zona superior donde la escultura adquiere una escala menor.

Las esculturas de Cristo, Pedro, Juan y Santiago sobresalen en cuanto a la calidad de los rasgos de sus rostros y manos frente a las del resto de los personajes, siguiéndoles en este sentido las del grupo de los tres varones que reciben a Jesús en la puerta de la ciudad. Dos niños, uno agarrándose a la figura paterna y el otro encaramándose sobre la copa de un árbol diminuto para contemplar la escena. En el fondo dos zagales,

¹⁰ *Los ss(eñor)es comisarios de la obra de la fabrica de esta s(an)ta ygl(esi)a dijeron q(u)e Ju(a)n Ro(drigue)z escultor, con quien estaba concertada la historia que se puso sobre la Portaçeli, habiendo cobrado el din(e)ro se fue a Vallad(olid) a otras obras, y esta la acabo Ju(a)n Piti yerno suyo, con mucho trabajo y poco interes, y asi mereçe alguna gratifiçacion, y el cab(ild)o cometiò a d(ic)hos s(eño)res mandarle dar do(s)çientos Reales. Cabildo ordinario de 17 de agosto de 1668, AC 40 f. 89v. Pago registrado en Libro de Fábrica Nueva, ACSA Cj. 65 leg. 5 n^o1, f. 36v.: Dado a Ju(a)n Piti mas doçientos reales que el cab(ild)o mando dar a Ju(a)n Piti escultor en gratifiçacion del trabaxo que tubo en poner la istoria de Portaçeli.* La referencia de los datos ya aparece en Castro Santamaría, Ana, “La Catedral de Salamanca bajo la maestría...” o.c., p.482.

¹¹ Cf. Martín González, Juan José, *Escultura Barroca castellana*, t. I, Fundación Lázaro Galdiano (Madrid 1959), p. 281.

¹² Cf. Jn 12, 12-15 y Mt 21, 1-11.

¹³ Cf. Lc 19, 29-40 y Mc 11, 1-10.



Grupo de Jesús y san Juan. Detalle de la Entrada de Jesús en Jerusalén.



Grupo de habitantes de Jerusalén. Detalle de la Entrada de Jesús en Jerusalén.



Relieve de la Entrada de Jesús en Jerusalén.

entre palmeras y en alto, participan de la escena adoptando posiciones forzadas y estereotipadas.

La ciudad está representada mediante el recurso a la metonimia visual, esto es, representa mediante una parte el todo, y así nos encontramos con el somero relieve de las dovelas de una puerta de arco de medio punto y la representación de un edificio almenado y rematado en cúpula de media naranja.

El atuendo de los personajes sagrados contrasta con los del resto de los personajes, que visten ropas coetáneas al momento en el que se realiza el relieve. Las túnicas y mantos de los santos muestran un tratamiento que debe mucho a la experiencia de Gregorio Fernández y su área de influjo.

Cabe señalar la inclusión de aureolas en las testas de los apóstoles y de las potencias en la de Cristo. El aspecto que ahora muestran difiere en gran medida con el que en origen tuvieron, al estar doradas, como los clavos que engalanan las hojas de la puerta y las cruces que coronan la torre de las campanas y el cimborrio. Coadyuvaban de ese modo, a que el impacto visual del conjunto fuera mucho más rico y vistoso.

Respecto a las imágenes de los evangelistas, en un primer lugar nos sorprende constatar de nuevo, como sucede en la portada principal del “olvido” por parte del propio cabildo de la existencia de las mismas en la arquivolta superior, acompañando a los Padres de la Iglesia. Probablemente, la voluntad de querer resaltar el papel de los cuatro evangelistas, unido a la necesidad de mostrar la importancia de la Sagrada Escritura como acceso al mensaje de Cristo junto con la Tradición de la Iglesia como intérprete, se encuentre en el fondo de la resolución que dio como resultado la incorporación de las cuatro imágenes jalonando la portada.

San Marcos, colocado en el neto del contrafuerte que mira hacia el atrio, ha sido representado de pie, con el león a los pies, el cual enseña sus garras por delante de la peana del santo. Aparece en ademán ensimismado, escribiendo el evangelio en el libro que mantiene abierto entre su mano y regazo. Las vestes, ceñidas a la cintura, repiten el juego de amplios pliegues dejando bien explícita su vinculación con la experiencia exitosa de Gregorio Fernández. Prácticamente las hopalandas de los cuatro evangelistas con muy semejantes, cambiando solamente el modo de cerrar el cuello y la apertura del mismo. En este caso, un cordón cierra la apertura del pecho. El rostro se encuentra definido por la barba y cabello compuestos por mechones grandes y ondulados. La boca entreabierta, en actitud anhelante, dota de un mayor dramatismo al rictus. Los ojos almendrados, con la pupila marcada, constituyen una característica común al modo de hacer de Juan Rodríguez.

De la misma manera, en las cuatro imágenes deja los pies desnudos a la vista, haciendo llegar los ropajes a la altura del tobillo.

Exactamente igual planteamiento vamos a encontrarlo en la escultura de san Lucas, conservada de un modo más fragmentario que la anterior. Ha perdido ambos brazos y el libro que sostenía en uno de ellos, del que aún se observa la silueta sobre la cadera izquierda y la ampulosa doblez del manto. La cabeza del buey asoma en la base de la peana. En el rostro se ha logrado una mayor apariencia de concentración al esculpir el ceño fruncido y los labios entreabiertos. Sobre la frente se observan arrugas, producto de la actividad intelectual en la que se encuentra sumergido.



San Marcos.



San Lucas.



San Mateo.



San Juan.

La imagen de san Juan, copia en versión exenta la del relieve del tímpano. En esta ocasión ha sido figurado de pie, en actitud declamatoria, con el libro abierto sobre el brazo izquierdo. Le falta todo el brazo derecho y los atributos que en él portara. Es el único del grupo que no está acompañado de su símbolo del tetramorfos. La hopalanda, amplia y llena de grandes pliegues que discurren paralelos en su mayoría, dibujan las ampulosidades de las vestes tan gratas a los ojos de los contemporáneos, de la misma manera que se pedían en los relieves del Nacimiento y Epifanía, en la portada occidental. El cuello desabrochado y abierto en uve permite ver la longitud de la garganta, desde la nuez hasta la barbilla, propio de un joven apuesto, como tal se figura al evangelista. Precisamente su juventud es suficiente para individualizarlo del resto de sus compañeros, razón posible por la que se le haya figurado sin águila, como parece.

Con san Mateo culmina la serie, y su figuración es una variación más del prototipo fernandesco. También se le ha querido representar en plena actividad escritora. Probablemente, como en otras figuraciones de la misma iconografía, el ángel infante que aparece a sus pies sostuviera un tintero que ofrecía al santo para ayudarle en la tarea de la redacción del evangelio. La criatura angélica remite claramente a las tipologías de los niños representadas en la portada occidental, ya sea al mismo san Juanito, o a los ángeles que acompañan al Nacimiento o Epifanía. Las vestiduras del santo responden a la variación de las prendas que ya hemos visto en los otros ejemplares, en este caso incluyendo un cierre del cuello a base de botones como nota diferenciadora. El rostro, representa al más avanzado en edad de la serie, con luenga barba y amplias entradas que denuncian una calvicie en proceso de expansión. Los ojos entreabiertos, el ceño fruncido y grandes mechones que principian en la parte posterior de la cabeza terminan de dibujar el retrato del evangelista.

De los cuatro es el que en mejor estado conserva una de las manos, que nos permite constatar la verosimilitud y detalle que respecto del natural habrían de tener todas las que se han perdido. Las venas y la misma tensión de los tendones en ella figurados sirvan como ejemplo de la minuciosidad del trabajo realizado por Rodríguez.

El cancel

A favor de la lectura mariológica de la puerta, amén de lo expuesto, encontramos otro testimonio en un lugar poco conocido, no por ser poco transitado, cuanto por no llamar la atención del fiel que lo atraviesa. Nos referimos a un lienzo que exorna la techumbre del interior del cancel.

Dicho mueble se manda realizar en el cabildo ordinario de ocho de octubre de 1663, junto a otras intervenciones en el claustro y en el paso de la catedral nueva a la vieja.¹⁴ Posteriormente se coloca el lienzo que hemos aludido y que reproducimos en imagen, en el que se va a desarrollar un sincrético e importante programa iconográfico. Desconocemos el nombre del pintor, mas por el contrario conocemos que la voluntad del cabildo se encuentra detrás de la elección dada la magnitud de la misma, necesariamente ideada por un teólogo.

Desgraciadamente, la pintura ha llegado a nuestros días muy deteriorada, con grandes lagunas de pigmentación que impide contemplarla en totalidad, perdiendo algunas de sus partes, como las inscripciones que debían aparecer a la derecha de la Asunción. Sin embargo, aún se conserva lienzo suficiente como para poder interpretar correctamente su iconografía y por tanto, su mensaje.

En medio del lienzo rectangular se ha figurado la imagen de la Asunción, titular del templo de la Catedral Nueva. Sobre trono de nubes la figura gloriosa de santa María es exaltada y acompañada por una gran corte angélica hacia su destino en el cielo. El misterio de la Asunción se plasma así de una manera evidente y sumaria. A la derecha se ha figurado la representación de la expulsión de los primeros padres del paraíso terrenal, no faltando ni el ángel con la espada flamígera, ni el árbol de la ciencia en el que se puede ver enroscada a la serpiente, ni los cuerpos desnudos de Adán y Eva que abandonan llorosos el lugar. Sobrevuelan el grupo varios ángeles niños que sostienen una filacteria, y a pesar de haberse desprendido la capa pictórica casi por completo, se pueden aún observar algunas zonas de los ángeles y varias letras en los tres tramos que se pueden distinguir de la filacteria que sostenían: una I y los rasgos su-

¹⁴ Cf. ACSA AC 39 f. 116.



Lienzo del cancel.

periores de una E en el primero, y las letras CEPT en el tercero. Creemos que la leyenda sería la siguiente: SINE MACULA (ORIGINALIS) CONCEPTA. De este modo se defiende claramente la Inmaculada Concepción y se expresa la protología del ciclo mariológico, cerrándose con la escatología expresada en el lado izquierdo de la Asunción y condensada en esta última.

En el otro lado se dibuja una bestia apocalíptica con dos cabezas, una de león y la otra de dragón, con capacidad para volar gracias a sus alas plagadas de ojos. La filacteria que sale de la boca del león DEBORABO FILIUM EIUS es una adaptación puesta en boca de la fiera y en primera persona de Ap 12, 14.¹⁵ Sobre ellos dos ángeles que apuntan al monstruo con un arco y le tiran flechas,¹⁶ combatiéndolo fuertemente, despliegan otra filacteria: CONCULCABO LEONEM ET DRACONEM. Semejante opción refleja la utilización en primera persona, puesta en labios de la Virgen, del Sal 90, 13 en la versión de la Vulgata.¹⁷ La interpretación del enfrentamiento entre la mujer apocalíptica y la bestia, invocando el salmo de confianza en el Altísimo por excelencia, nos conducen de nuevo a la tradicional representación del misterio de la Inmaculada Concepción, pero visto desde la escatología del final de los tiempos. En María el prin-

¹⁵ *Et cauda eius trahebat tertiam partem stellarum caeli et misit eas in terram et draco stetit ante mulierem quae erat paritura ut cum peperisset filium eius devoraret.*

¹⁶ Cf. imágenes de Sal 90, 5.

¹⁷ *Super aspidem et basiliscum ambulabis et conculcabis leonem et draconem.*

cipio y el final se realizan en virtud de su papel fundamental en la Historia de la Salvación, siendo preparada exenta de pecado para la recepción del Verbo, tal como lo defendió la comunidad capitular incluso antes de pronunciar su famoso juramento.

De las diferentes figuraciones representadas en el borde del lienzo en el interior de los óvalos y corazones que forma la banda del remate, nos encontramos alegorías marianas habituales tomadas de la Sagrada Escritura y de la letanía lauretana: Torre de David, Torre de marfil, Escalera del cielo, Rosa mística... A ellas se unen en la parte inferior una corona flanqueada en los espacios inmediatos por un Salvador bendiciendo y la Inmaculada Concepción. En la zona superior aparece en el interior de uno de los citados espacios la corona de doce estrellas de la mujer apocalíptica.

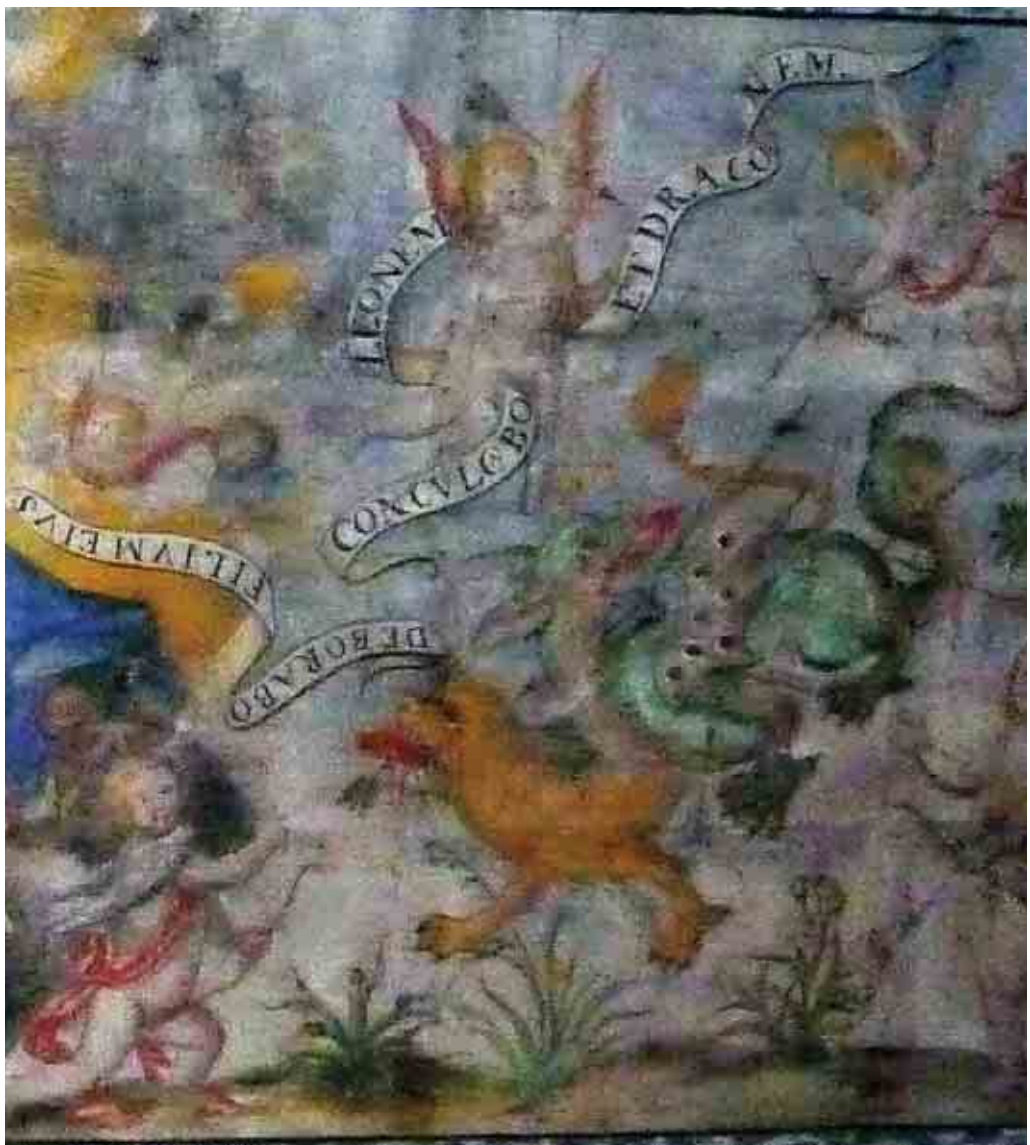
En resumen, nos encontramos ante un *Tota Pulchra* en los bordes que encierra la composición de un pequeño tratado mariológico que desde la Asunción se proyecta a la par en la línea temporal para mostrar en visión sincrética la protología y escatología, la concepción sin mancha de pecado original de María y el destino último abierto en el seno del Padre por Cristo desde el que la Virgen goza en cuerpo y alma como Reina y Se-

Expulsión del paraíso. Detalle del lienzo del cancel.



ñora de todo lo creado. La que es Puerta del cielo, nombre primigenio de la puerta física que tratamos en el presente capítulo, por medio de estos augustos misterios se convierte de facto en el acceso al lugar de bienaventuranza como prototipo al que está llamado a gozar todo el ser de la Iglesia. La razón teológica de la nomenclatura a la que se refiere el acceso aparece expresado de esta manera, claramente, en la techumbre del cancel, quedando fuera de toda duda la lectura mariana que de la *Porta coeli* ha de hacerse, dejando en un segundo plano una lectura cristológica común y, por supuesto, ignorando la ulterior designación como “Portada de Ramos” debido al relieve principal del conjunto y a los usos procesionales vinculados a la celebración de la *Dominica in palmis*.

Bestia apocalíptica. Detalle del lienzo del cancel.





La simbología mariana de los elementos arquitectónicos se encuentra muy presente en la zona donde se colocó la primera piedra del templo. A la *Puerta del cielo* se le unen la *Torre de David* y *Torre de Marfil*.

J. Laurent. Fototeca del Patrimonio Histórico. VN-05330.



La adecuación a nuevos modos

El antiguo pórtico de la catedral vieja debía encontrarse al final de la década de 1670 en un estado que no respondía ni al gusto ni al decoro que en aquel entonces se esperaba de una obra de tal importancia, más aún cuando se estaba embelleciendo con escultura los magníficos pórticos de la fábrica nueva. No extraña, por tanto, que a los ojos del obispo diocesano, quien tenía frente a sus casas la fachada occidental de la iglesia de Santa María de la Sede, decidiera ofrecer al cabildo la posibilidad de una reforma del pórtico adecuándolo al gusto del titular de la diócesis.

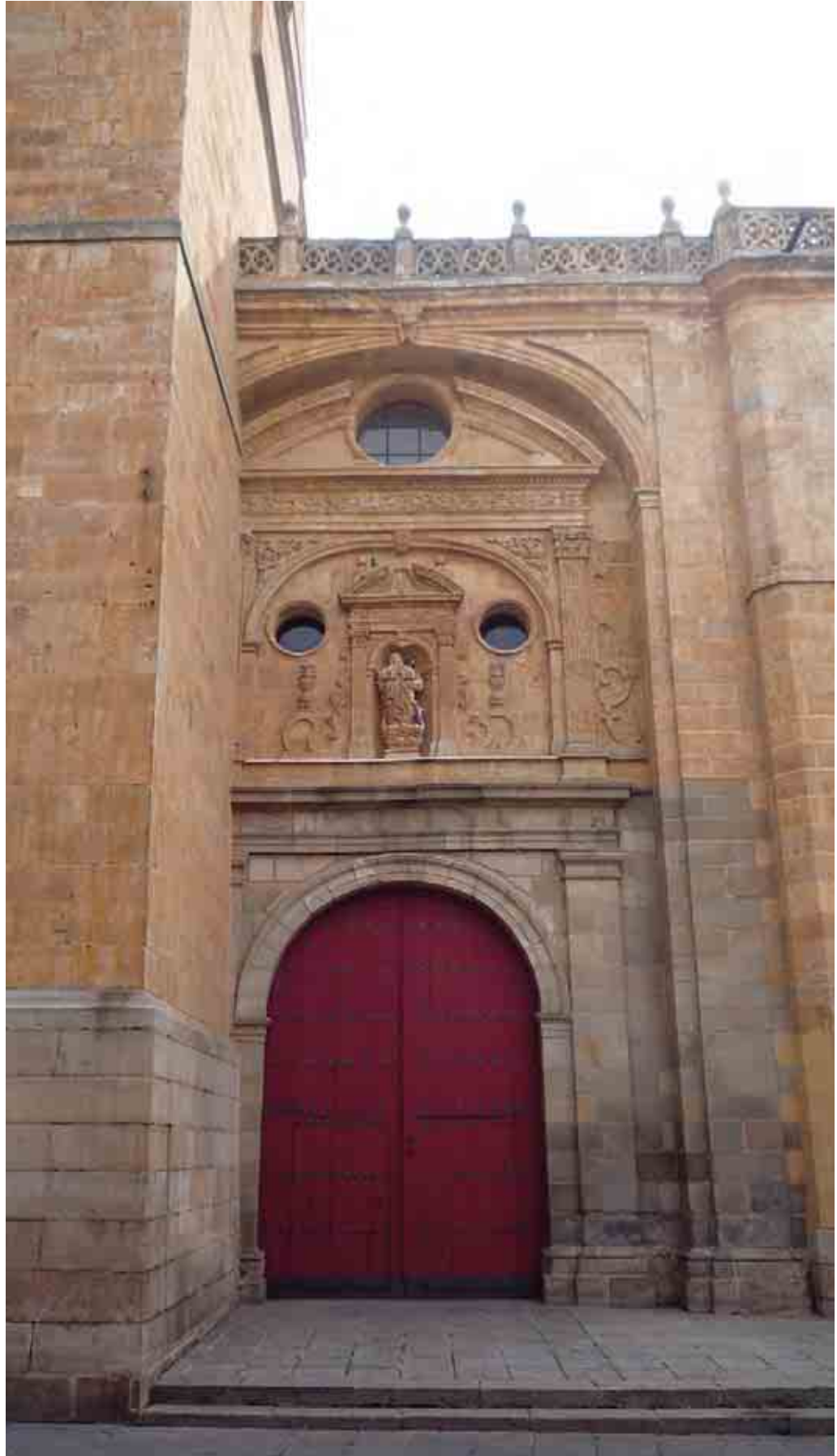
De nuevo hemos de recurrir como fuente principal a las actas capitulares, puesto que es en el cabildo del 14 de julio de 1679 en donde se va a llevar a cabo la petición al órgano de gobierno de la catedral para llevar a cabo la reforma. El obispo apela a que es su devoción particular la que le conduce a plantear la intervención del pórtico, debido a la tristeza que le provoca el estado del mismo, en el que las esculturas han cedido su integridad ante las inclemencias del tiempo y los meteoros atmosféricos, y por encontrarse sus casas frente a la construcción, era consciente de ello cada vez que miraba a través de la ventana. El prelado deseaba dejar claro, para evitar cualquier recelo por parte de los señores capitulares, que abor-

dar tal obra en el templo viejo -que había estimado en treinta y tres mil reales, los cuales correrían de su cuenta- no le eximía de otras obligaciones a la hora de auxiliar la obra de iglesia nueva con nuevos donativos, y así lo refleja inmediatamente después de haber expuesto el origen de su voluntad. Incluso, para asegurar aún más una respuesta afirmativa, ante un potencial peligro existente en el vínculo físico que el pórtico mantenía con la torre de las campanas, el obispo había consultado al maestro de obras de la fábrica para asegurarse de que no recibiría daño alguno en el caso de intervenir en la estructura de la portada.¹

Ante semejantes razonamientos y viendo que el proyecto era oportuno, el cabildo decide dar su permiso y se apresura a agradecer al señor obispo la dádiva.² Quedaron, pues, comisionados los señores Domingo Bisianos y Domingo de la Cueva para que se ocuparan de comunicar la noticia al prelado y llevaran a efecto la obra, cosa para la que el mismo obispo les dio poder en la misma visita que le hicieron.

¹ *El d(ic)ho s(eño)r viçedean en este cab(ild)o m(a)nifesto un modelo de una fabrica nueva q(ue) para el portico de la Igl(esi)a antigua su Ill(ustrisi)ma el s(eño)r ob(is)po de esta (c)i(u)dad d(on) Fran(cis)co de Seyxas y Losada tiene dispuesto haçer si este cabildo gustase instado de su devoçion y de ver desde sus ventanas quan mal parado esta y sus santos del que oy tiene desfigurados a causa de su antigüedad i inclemencias del t(iem)po. Para lo qual le llamo a su possada y revelo su intençion q(ue) es la referida y alguna mas no se eximiendo por eso según insinuo del socorro de la fabrica principal q(ue) en esta s(an)ta Igl(esi)a se sigue y assi sobre uno y otro entre p(ar)tes havia havido varias y diferentes sesiones q(ue) se havian concluido en que por ahora su Ill(ustrisi)ma pusiera a sus expensas queria gustando el cab(ild)o se hiçiese d(ic)ha obra y su reformaçion, o rehedificaçion en la forma de d(ic)ha planta y modelo aquí manifiesto q(ue) según su informe de maestros costaria 33000 r(eale)s los quales desde luego ofreçia entregar a el cab(ild)o si gustase tomar a su cuidado el dispendio y efecto de d(ic)ha obra, o, gastarlo por su orden y disposs(ici)on encargandose de toda su obra y perfecçion y porque por parte de su s(eñori)a d(ic)ho s(eño)r viçedean se le dio alguna insinuacion de que por quanto este portico tenia (según pareçia) alguna travaçon con la torre y q(ue) por ser edifiçio tan crecido y sumptuoso podia padezer algun riesgo Su Yll(ustrisi)ma havia respondido q(ue) es Maestro Setien q(ue) lo es de d(ic)ha fab(ric)a de esta s(an)ta Ygl(esi)a y el q(ue) abia echo esta planta le tiene asegurado haver ninguno y sin embargo quiere Su Yll(ustrisi)ma q(ue) assi de el como de los demas q(ue) al cabo pareçiere se tome pareçer para q(ue) todo se entre con la seguridad q(ue) el caso pide y fuere neçessario. Cabildo ordinario de 14 de julio de 1679. ACSA AC 41 ff. 550v.-551.*

² *Y todo lo referido representa d(ic)ho s(eño)r v(ic)e Dean a este cabildo para que se sirva de tomar la resolucçion q(ue) gustare el qual desde luego uniformemte acepto la ofrenda de Su Yll(ustrisi)ma con toda estimaçion y para manifestarla desde mas çerca a Su Ill(ustrisi)ma el s(eño)r ob(is)po y darle las devidas gra(cia)s nombro por sus comiss(ari)os los s(eño)r es d(on) D(oming)o Bisianos y d(on) D(oming)o de la Cueva Altates Canos a los quales y a cada uno in solidum dispoticam(en)te dio comiss(i)on en bastante forma para q(ue) assittan con su Ill(ustrisi)ma a la d(ic)ha obra y su perfecçion y a todo lo demas q(ue) fuere servido en su me(nester) hagan y siendo neçess(ari)o venga (e)ss(criva)no ante quien d(ic)ho poder se otorgue y assimismo q(ue) en quanto*



Portada occidental de la iglesia vieja.

El 22 de agosto del mismo año se formalizó el contrato entre Juan de Setián Güemes y el obispo Francisco de Seyjas y Losada.³ En él se dan las instrucciones precisas para que se desmonte la portada existente, de treinta y cuatro pies de anchura, rematada por almenas, y se eleve una nueva obra para la que se abrirán cimientos de piedra berroqueña, material que se usará para los elementos sustentantes del primer cuerpo. Para el cuerpo superior se reserva la utilización de dos tipos de piedra, la arenisca procedente de Santibáñez para la imagen y su hornacina, y la arenisca procedente de Villamayor para el resto, incluido el remate.⁴

Respecto de la imagen ubicada en la hornacina del segundo cuerpo, que es la que a nuestro estudio fundamentalmente interesa, se trata de una escultura que está reproduciendo la iconografía de la Inmaculada

a la satisfaccion de la obra corra como Su Yll(ustrisi)ma insinuase por su mano el dispendio... Los d(ic)hos s(eñor)es comiss(ari)os volvieron dando quenta de la mucha estimacion q(ue) su Yll(ustrisi)ma habia echo del uno y otro recado y ... en quanto a la obra (habia) quedado muy gustoso de la aceptacion y de la ass(istenci)a (que) se le ofreçia porque retornava las graçias con todo afecto ofreçiendo su cariño manifestar el reconoçim(ien)to en todas ocasiones. Y instanteanamente (sic) por estar Mathias de Zamora (e)ss(criva)no que lo es de los nego(cio)s del cab(ild)o pre(s)ente Su S(eñori)a pos ante el otorgo el poder neçess(ari)o para el efecto a los d(ic)hos s(eñor)es comiss(ari)os. Cabildo ordinario de 14 de julio de 1679. AC 41 ff. 551-551v.

³ Cf. AHPSA Prot. 4763 f. 304. Cf. Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, Alfonso – Casaseca Casaseca, Antonio, “Escultores y ensambladores salmantinos de la segunda mitad del siglo XVII” en BSEAA 52 (1986), p. 335; en Castro Santamaría, Ana, “La catedral de Salamanca bajo la maestría...”, o.c., p. 484.

⁴ *En la Ciud(ad) de Sala(ma)nca a veinte y dos de Ago(s)to de mill y seiscientos settenta y nueve a(ño)s ante mi el ess(criva)no y testigos el Ill(ustrisi)mo S(eño)r d(o)n Fran(cis)co de Seixas y Lossada del q(onse)j(o) de su Mag(esta)d y Ovispo desta ciud(ad) de Salam(an)ca de la una p(ar)te y de la otra Juan de Setien Guemes m(a)estro Arquitecto residente en ella vezino del lugar de Carriazo provincia de Trasmiera Diocesis de Burgos y dijeron y estan conbenidos y se convienen y conziertan en lo siguiente.*

Lo Primero que el d(ic)ho Juan de Settien Guemes se obliga a hazer de nuebo la portada de la iglesia vieja de la santta Yglesia cathedral desta ciu(da)d de horden de su Ill(ustrisi)ma q(ue) por hazer beneficio a la d(ich)a santa Iglesia la haze asus expensa(s) para cuyo efecto por ambas parttes se ha(n) de guardar y cumplir las condiciones y para ello han formado lo q(ue) son las ssiguientes

Condiciones

Primeramente se ha de demoler toda la distancia de treinta y quatro pies de hancho desde la pared de la torre de las campanas con todo el gruesso que tiene el portico antiguo desde la almena mas alta q(ue) oi tiene perpendicularm(en)te asta sus cimientos y d(ic)hos çimientos se han de bolver a planttar nuebam(en)te con piedra labrada berroqueña por todo lo exterior mold(e)ando los embassamienttos como se muestran en la planta q(ue) firmada de ambos y del infraescrito ess(criva)no queda en poder del d(ic)ho ss(eño)r Ovispo conforme en la qual se ha de azer toda esta obra y por la partte interior ha de sser de la misma piedra asta el alto de tres yladas y de alli arriba de piedra franca, los recantones y arco escarzano; y por lo sterior ha de le-



Detalle de la portada. Obsérvese la fecha grabada en la cartela superior y los tipos de piedra utilizados en las diferentes partes de la estructura.

Concepción. En el contrato se señalaba que la imagen de la Virgen debería ser del mismo pensamiento que la que se encuentra en el trascoro de la iglesia nueva. Detengámonos un momento en esta consideración. Gutierrez Ceballos y Casaseca han propuesto como autor a Juan Rodríguez, por las similitudes formales con la imagen del parteluz de la portada princi-

bantar de piedra berroqueña asta el primer cuerpo las bassas jabas y pilastras ympostas y capiteles ligando y atizonando todo este portico con toda perfeccion y fortificaz(i)on y hecho este primer como ba dicho se lebantara nuebam(en)te el segundo donde ha de estar una ymagen de N(uest)ra Ss(eño)ra del mismo penssamientto de la ymagen que esta en el trascoro de la Iglesia Cathedral nueva aunque algo mas alta y proporcionada a la altura en que se coloca la qual imagen ha de ser de piedra franca de la mejor que se allare en las cantteras de Santibañez y de esta misma piedra se ha de hazer el nicho de la misma ymagen y lo restante del segundo y terzero cuerpo puede ser de la piedra de Villamayor y se ha de hazer este segundo cuerpo y la imagen y el nicho y espejo y piramides y la corona(zi)on desta obra y cerra(r) los arcos con todos sus remattes y molduras que se muestran en la d(ic)ha plantta y traza.

Yten se ha(n) de demoler las ocho gradas que estan en los dos trozos de la escalera por donde se sube de lo Ynterior de la d(ic)ha Yglesia Vieja y bolverlas hazer de nuevo repartiendo el alto de las ocho gradas en nueve para que se ponga con mejor graduazion y an de tener cada una de las d(ic)has nueve gradas pie y quarto de huellas con mas el robo de la moldura y han de ser coridas y de una pieza con su bozel filete de suertte que queden muy capaces y el suelo de la Yglessia quede todo a un pesso. Y del d(ic)ho suelo lo que quedare descubiertto penterino se ha de enlossar con mucha perfeccion de piedra franca nueva de manera que quede la entrada y salida de d(ic)ha puerta sin que sea menester añadir nada al d(ic)ho suelo.

Yten en frente del (e)spejo que se muestra en la fachada se ha de abrir otro a su correspondenzia en la pared ynterior de d(ic)ha yglessia vieja tambien a de ser de piedra franca y ha de sser de mayor capac(i)da(d) y algo mas bajo para q(ue) comunique la luz mas clara en el suelo de la iglesia y porque entre esas dos paredes ay un paredon de ladrillo en el mismo paredon se ha de habrir ta(mbie)n espejo mas capaz que qualquiera de los dos y este puede ser de ladrillo bien puesto y argamassado y en el espejo exterior ha de poner el d(ic)ho Juan de Setien una bidriera de los mejores vidrios que se allen en esta ciud(ad) con todos los yerros y firmeza que sean menester.

Ytten que todos los riesgos que por razon desta fabrica y ruinas que subcdiesesen en d(ic)ha Yglessia Vieja por esta caussa ayan de sser y correr por quentta del d(ic)ho Juan Setien quedando obligado como se obliga a repararlos del todo, la qual d(ic)ha obra a de dar perfecta y acavada el d(ic)ho Juan de Settien para ocho dias antes de la fiesta sig(uien)te al Corpus del año benidero de seiscientos y ochentta y por la d(ic)ha obra que ha de quedar perfectta y acavada segun la d(ic)ha traza y condiziones aqui expuestas el d(ic)ho Ill(ustrisi)mo Señor le ha de dar al d(ic)ho Juan de Setien tresmill ducados de vellon pagados por semanas conforme a los oficiales q(ue) trabajaren en ella computando el jornal de ellos (s)egun se les paga a los labrantes de piedra en la presente Yglessia Cathedral nueva desta ciud(ad) y lo restante des(de) que de acavada la d(ic)ha obra sin espera ni dila(ci)on alguna de q(ue) su Ill(ustrisi)ma de la d(ic)ha cant(ida)d se c(o)nstituye deudor renuncia ley(e)s de entrega y demas del caso y por ser esta obra en servicio de Dios n(uest)ro s(eño)r y para permanencia de d(ic)ha Iglesia y su hornatto desde luego para entonzes en favor de la d(ic)ha obra su Ill(ustrisi)ma haze dona(cio)n de los d(ic)hos tres mill ducados (...) y su Ill(ustrisi)ma se obliga con renttas espirituales y temporales (...)

El d(ic)ho Juan de Setien se obliga con vienes raizes y muebles havidos y por haver de hazer d(ic)ha obra dejandola perfecta y acavada al tiempo referido (...) AHPSA Prot. 4736, ff. 1304-1305.



Inmaculada del pórtico occidental del templo viejo.

pal.⁵ Ciertamente la similitud temática e incluso compositiva respecto de la nube, cuarto creciente, serafines, vestes y postura de las manos es muy similar, no pudiendo desestimarse como modelo cierto la escultura del mainel, mas en lo referente al rostro y a la disposición de los mechones de cabello sobre los hombros, remite más a la imagen de la Asunción de Esteban de Rueda que en ese momento aún presidía el altar mayor de la catedral nueva.⁶

A día de hoy desconocemos la imagen que se situó en el trascoro, pero dicha información nos permite aseverar que se trataba de una representación de la Virgen que aunaba las iconografías de Inmaculada y Asumpta, cosa que se repetirá en la escultura del parteluz de la portada occidental. Al comparar la composición de las dos imágenes marianas de las portadas mencionadas, observamos que la situada en la catedral vieja sigue las líneas de la ubicada en la catedral nueva, a los que añade ciertos reflejos de la imagen de Esteban de Rueda. Sin embargo la calidad técnica no es la misma, siendo de mayor entidad y mejor acabado la realizada por Juan Rodríguez frente a esta que ha sido atribuída a él, y que sin embargo, siguiendo la propuesta de Castro Santamaría, creemos hay que referirse a otro escultor de menor pericia, mayor abigarramiento y con peores dotes para la elaboración plástica. Nos referimos a Juan Piti, yerno de Juan Rodríguez y vinculado a la catedral hasta 1685.⁷

Los modelos de los que se toma la iconografía dicha son de una calidad superior. Es precisamente en el traslado de los patrones al nuevo ejemplar de la portada de la catedral vieja donde nos encontramos con pliegues muy forzados, envaramiento de la imagen, carestía de personalidad reflejada en rasgos anodinos, sin “vida” ni carácter. Los serafines de la peana dan fe del embrutecimiento de las formas, lejanas en su mayor medida de la finura y gallardía de los originales. El volumen de las nubes

⁵ Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, Alfonso – Casaseca Casaseca, Antonio, “ Escultores y ensambladores salmantinos de la segunda mitad del siglo XVII” en BSEAA 52 (1986), p. 335.

⁶ En este sentido, disentimos de la opinión argüida por Gutierrez Ceballos y Casaseca en la que afirman que *sin duda el modelo propuesto era la Asunción de Esteban de Rueda, entonces en el trascoro, pero en realidad la imagen se hizo siguiendo las líneas de la esculpida por Rodríguez en el parteluz*. Id. p. 335.

⁷ Cf. Castro Santamaría, Ana, “La Catedral de Salamanca bajo la maestría de Juan de Setién Güemes (1667-1703)”, o.c., p. 485. Las actas capitulares se refieren a él como ensamblador. Cf. ACSA AC 42 f. 640v.



Imagen del parteluz de la fachada occidental de la Catedral Nueva.

está sugerido en mayor medida por el dibujo de las curvas que por el bulto de los meteoros acuosos. Pareciera que la imagen estuviera delimitada por el material pétreo en el que fue esculpida, sensación que coadyuva la mayor importancia que parece tener el dibujo frente a la correspondencia y proporción de los volúmenes. El resultado final no convencería en absoluto si no se fuera a observar desde la altura en la que se encuentra, y que no permite percibir con definición las características formales de la pieza. En este sentido semejante apreciación difiere de la concepción que en anteriores momentos históricos se postulaba respecto del aspecto final de una obra de escultura independientemente de la altura a la que se encontrara.⁸

Con la colocación de las hojas de las puertas, encargadas al ensamblador Manuel de Saldaña, se da fin a la remodelación del pórtico.⁹ Mas las intervenciones del señor obispo tras la finalización del pórtico, y quizás como complemento a esta última, se prolongan con el hermosteamiento del altar próximo a la zona intervenida, dedicado a santa Elena, *entrado de la obra que a echo* (refiriéndose a la portada).¹⁰ De nuevo la gratitud del cabildo es puesta de manifiesto ante la oferta expresada, y lo único que se pone como condición es que se conserve la imagen de la santa por haber fundación en dicho altar. Desgraciadamente no ha llegado a nuestros días vestigio alguno ni de altar ni de imagen. Sirva esta noticia para conocimiento de su existencia.

⁸ Véanse, por caso, las imágenes de las arquivoltas de la fachada occidental de la catedral nueva.

⁹ Cf. Contrato ante el escribano Nieto Cañete de 17 de noviembre de 1679 entre Manuel de Saldaña y el obispo Francisco de Seyxas y Losada en el que el primero se obliga a realizar las puertas de madera del nuevo pórtico de la iglesia vieja. AHPSA Prot. 4763 pp. 1334-1335.

¹⁰ *S(obre) el altar de s(an)ta Elena q(ue) compone su Ill(ustrísi)ma el s(eño)r ob(is)po*

Diose not(ici)a como su Yll(ustrísi)ma movido de su devoçion quiere componer y asear el altar de s(an)ta Elena entrado de la obra que (h)a echo y se cometio a el s(eño)r can(onig)o d(on) D(oming)o Briçianos darle las gra(cia)s. Y q(ue) su Yll(ustrisi)ma lo disponga a su gusto reservando siempre la ymagen por haver fundaçion alli. Cabildo ordinario de 19 de agosto de 1680. ACSA 41 f. 711.



Asunción. Esteban de Rueda. Capilla mayor.



Detalle de la imagen de la Inmaculada de la portada de la Catedral Vieja.



La promoción del colegial

En la panda meridional del claustro de la catedral, se eleva la capilla en la que está sepultado el fundador del Colegio Mayor de San Bartolomé, primero de la universidad hispana. En un espléndido sepulcro de alabastro, protegido por una reja del primer tercio del siglo XVI, don Diego de Anaya duerme el sueño eterno en un espacio privilegiado, en medio del recinto, inmediato a las gradas del altar. La historia de la capilla está vinculada, y siempre -en cierta manera- permanecerá ligada, a la historia de la institución colegial, la cual acudirá a honrar a su fundador a lo largo del tiempo. Mas el espacio de la misma será reservado para el arzobispo y aquellos que este quisiera enterrar allí, así como también a sus familiares y sucesores.

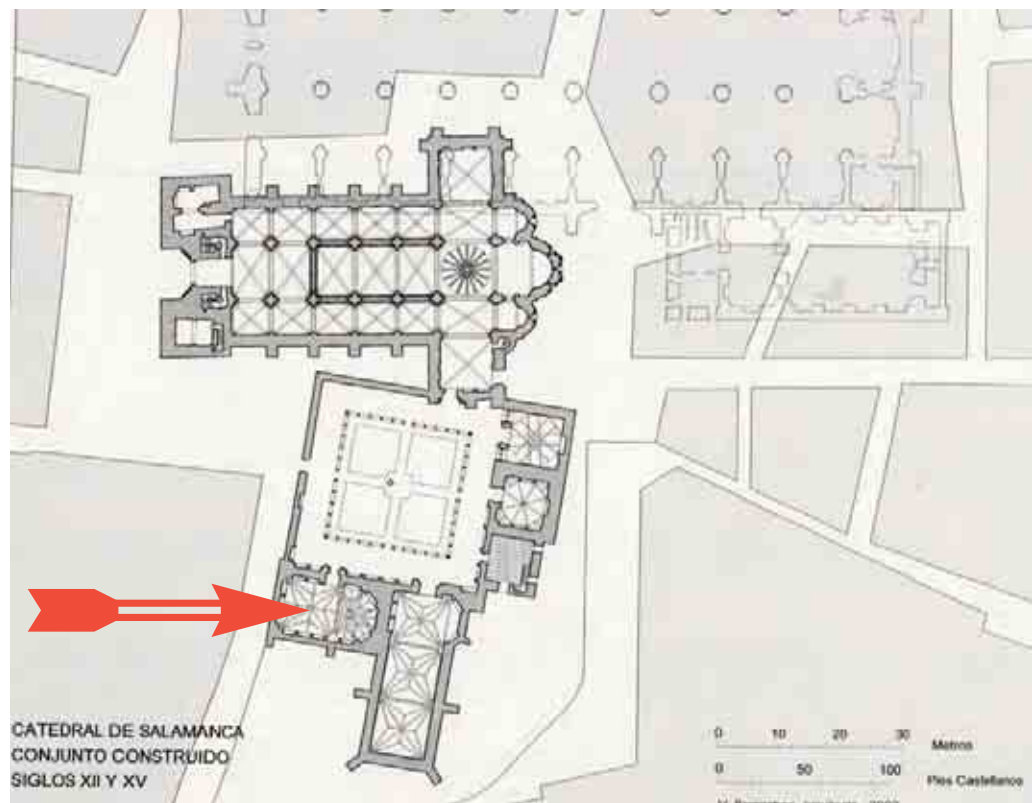
El Colegio Viejo

No supone novedad afirmar que el primitivo edificio del colegio fue destruido en el siglo XVIII para construir el actual inmueble que ahora conocemos. Y es precisamente en el colegio destruido en el que hemos de fijar la atención para desarrollar nuestro asunto.





Acceso a la Capilla de Anaya. Obsérvese el escudo del Arzobispo sobre la entrada. La comunicación de los espacios se lleva a cabo aprovechando un arcosolio de la claustra.



Situación de la capilla sobre el plano del conjunto de la claustra.

Tal y como nos trasmite Rupérez Almajano, el edificio del primitivo colegio estaba organizado en torno a un patio central, de trazado más o menos regular, en torno al que se distribuían las diferentes crujías y estancias. *La fábrica era esencialmente de ladrillo y mampostería revocada,*¹ orientándose su fachada principal al sur, compuesta por diversos elementos reducidos a propósito en el grabado de la obra del marqués de Alventos.²

En este ala meridional, tal y como sigue precisando la citada autora, era en la que se ubicaba tanto la capilla como la librería, *con un modelo alternativo al boloñés*³ *que será imitado desde entonces por muchos colegios españoles, entre ellos el de Santa Cruz o el del Arzobispo Fonseca. La capilla, dedicada a San Bartolomé, estaba situada en el claustro bajo, “como se entra a mano derecha”, según consta en las obligaciones del capillero.*⁴ Por tanto, el espacio dedicado al recinto sacro ocupaba la zona sureste del edificio. La capilla estaba presidida por un “primoroso” retablo del último cuarto del siglo XVI, estando ornamentada en el resto de sus paramentos con colgaduras, *todo ello de la liberalidad de don Miguel Ares, obispo de Orense.*⁵

Precisamente, dicho obispo, siguiendo la estela de otros miembros del colegio, donó a la institución de la que había formado parte una buena dádiva, acorde con la magnánima liberalidad de la que había hecho gala en su misma diócesis desde su toma de posesión en 1595.⁶ Allí permaneció

¹ Rupérez Almajano, M^a Nieves, *El colegio mayor de San Bartolomé o de Anaya*, Ediciones Universidad de Salamanca (Salamanca 2003), p. 20. Es de la misma opinión Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, Alfonso “Noticias documentales sobre el colegio de San Bartolomé de Salamanca” en *AEA*, LXXVI (2003), p. 187.

² Roxas y Contreras, Joseph, *Historia del Colegio Viejo de S. Bartholome, Mayor de la celebre Universidad de Salamanca*, Por Andrés Ortega (Madrid 1766-1770)

³ Señalamos la aportación de Rupérez Almajano al señalar la especificidad propia del modelo frente al de Bolonia. En este sentido, difiere de la siguiente afirmación: *fundado en Salamanca hacia 1410 por don Diego de Anaya a imitación del de San Clemente de Bolonia...* Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, Alfonso “Noticias documentales sobre el colegio de San Bartolomé de Salamanca” o.c., p. 187.

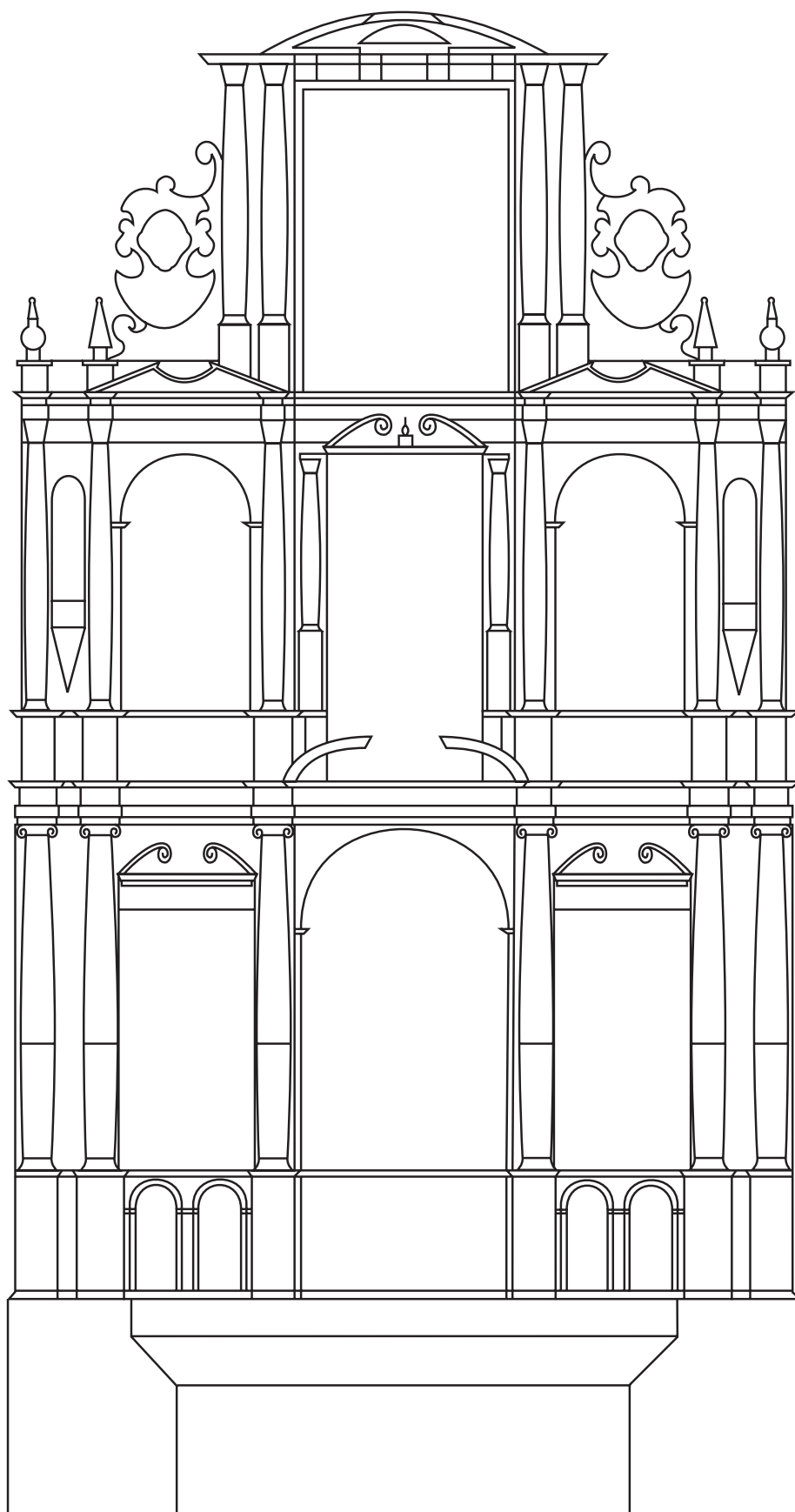
⁴ Rupérez Almajano, M^a Nieves, *El colegio mayor...* o.c., p. 22.

⁵ Cf. Id., pp. 22-23.

⁶ La generosidad del obispo es algo que ponen de manifiesto sus biógrafos, resaltando junto a las donaciones y regalos a las iglesias, las obras de caridad: *Y es materia digna de admiración, que siendo la renta del Obispado muy corta, fuese su liberalidad tan difusa; y mas no faltando, como no faltó, a la caridad con los pobres; ya en las necesidades comunes, ya en limosnas secretas, y particulares; ya en grandes socorros, que en un año de hambre, y muy esteril, dió a los pobres de su Obispado... Y hubiera hecho mucho más, si la malignidad, y pleytos cabilosos del País no le huvieran precisado a otros gastos, por defender el gobierno Pastoral, y el bien espiritual de sus subditos...*



Vista general de la cabecera de la Capilla de Anaya con el sepulcro del Arzobispo en primer término.



Esquema de la arquitectura del retablo de don Miguel Ares.

hasta el año de la muerte, acaecida en 1610. La dotación que envió a San Bartolomé consistía en más de dos mil ducados, repartidos entre el coste del retablo y la colgadura de damasco y terciopelo carmesí con cenefas de oro.⁷

Contrariamente a lo que se había pensado hasta el momento, el retablo que don Miguel Ares de Canabal regala no forma parte del tercer cuarto del siglo XVI cuanto del primer decenio del siglo XVII, por los datos que nos ofrece González García en un reciente artículo. En él, el citado autor, archivero del Archivo Histórico Diocesano de Orense, transcribe parte del contrato realizado entre el obispo y el entallador Antonio López en el año de 1604. El documento es preciso en cuanto al material, madera de nogal, y la iconografía que había de llevar en los tres pisos de los que constaba, así como los plazos de entrega y pago.⁸

Precisamente, hemos de señalar varias cuestiones del referido contrato que habrán de sernos de gran ayuda en la localización e identificación de la obra:

- 1- Los elementos sustentantes del retablo son columnas.
- 2- El retablo está constituido por tres pisos (dos niveles más el ático).

Hizo testamento, y despues de sus gastos: tan crecidos, pasan los Legados gratos, atentos y pios, que hizo al Colegio Mayor de San Bartholomé de Salamanca; y sin otras porciones, que se distribuyeron en Missas, en Conventos, pobres y casamientos de huérfanas. Muñoz de la Cueva, Joan, Noticias históricas de la Santa Iglesia Cathedral de Orense, Imprenta Real (Madrid 1726), pp. 281-282.

⁷ *Al Colegio de S. Bartholomé dió mas de dos mil ducados: hizo el Retablo de la Capilla: y una colgadura de Damasco y terciopelo carmesí con cenefas y franjas de oro. Flórez, Enrique, España Sagrada. Teatro geographico-historico de la Iglesia de España, t. XVII, Oficina de Antonio Marín (Madrid 1763), p. 184.*

⁸ *En la ciudad de Orense a 16 días del mes de mayo de mil y seiscientos y cuatro años ante mi escribano pareció presente Alonso López, entallador vecino de esta dicha ciudad y dijo que se obligaba y obligó en forma, con su persona y bienes habidos y por haber en que desde aquí a todo el mes de junio primero que viene de este presente año, daría hecho y bien acabado a su señoría el señor Obispo de esta ciudad y obispado don Miguel Ares de Canaval, un retablo de madera de nogal para el Colegio de San Bartolomé, Colegio mayor de la ciudad de Salamanca, en el cual había de hacer tres cuerpos y en el primero había de llevar tres imágenes de bulto en sus cajas, en medio la imagen de San Bartolomé y al lado del Evangelio una imagen de un San Pedro y al lado de la epístola otra imagen del Santo Sahagún y en el segundo cuerpo que es el del medio ha de llevar otras imágenes, la de en medio de Nuestra Señora de la Asunción y al lado del Evangelio San Miguel y al lado de la epístola San Juan Bautista y en el tercer cuerpo que es el más alto, un Cristo Crucificado con las imágenes de San Juan y Santa María a los lados. Todas las cuales dichas imágenes han de ser de bulto muy bien hechas y ansí las dichas imágenes como las columnas y cuerpo de todo el retablo será muy bien*

- 3- En el primer nivel, sobre la predela, en las respectivas casas, aparecerán san Bartolomé en la central, san Juan de Sahagún en la de la epístola y san Pedro en la del evangelio.
- 4- En el segundo nivel, la calle central estará reservada a la Asunción, la del lado del evangelio a san Miguel y la de la epístola a san Juan Bautista.
- 5- En el ático, la casa estará ocupada por un calvario completo, con crucificado, Virgen y san Juan evangelista.

El retablo fue colocado en la capilla antigua del edificio colegial hasta que hubo de ser desmontada en la edificación de la iglesia que ha llegado hasta nuestros días.

La unificación de las dos capillas del Colegio

Desde los tiempos de 1437, ratificado en 1440 mediante una bula de Eugenio IV, había sido añadida la pequeña y próxima parroquia de san Sebastián a la fábrica del colegio, iglesia conocida como la “de fuera” por estar en un edificio distinto y apartada del grueso del inmueble.⁹ Mas a pesar de haber sido gestionada desde la institución, que tenía poder para

hecho y acabado todo ello a contento de su señoría el dicho señor Obispo y no dándolo hecho y acabado dentro del dicho término, según dicho es consentía que Su Señoría pudiese mandar venir oficiales que a su costa del dicho Alonso López, lo hiciesen y acabasen según dicho es y concertarse con ellos y por lo que les diese y con ellos se concertase consentía pudiese ser ejecutado su persona y bienes, como por deuda líquida y clara y obligación como dicho es y si todo se hiciese entero y cumpliendo todo como es... y acabado de hacer el dicho retablo lo entregaría a las personas que Su Señoría le ordenase y mandase la cual le había de dar y pagar por razón del dicho retablo y trabajo del, cuatrocientos ducados en que se habían concertado, o menos lo que de ellos hubiese recibido el dicho Alonso López, y para cumplir y pagar dio todo su poder cumplido a todos los jueces y justicias seculares de los reinos y señoríos del rey Nuestro Señor a cuya justicia se sometió y renunció su propio fuero para que se lo hagan cumplir... estando a ello presentes por testigos Francisco Correa, mercero, Juan Pereiro, zapatero y Benido de Vilaboa, tendero, vecinos de esta ciudad y yo escribano doy fe conozco al otorgante.

Siguen las firmas

Archivo Histórico Diocesano de Ourense, Caja 719, ff. 431-432. Protocolos Notariales de Juan Serrano. Citado en Miguel Ángel González García, “Un retablo de Alonso López para el Colegio de San Bartolomé de Salamanca, encargo del obispo de Ourense Don Miguel Ares de Canabal. Año 1604” en *Aportaciones para la Historia del obispado de Ourense*, n° 19 (Ourense 2011), pp. 9-11.

⁹ Cf. Rupérez Almajano, Nieves, *El Colegio Mayor de San Bartolomé... o.c.*, pp. 65ss.



Iglesia de San Sebastián y Colegio de Anaya.

nombrar párroco y visitadores, fue mantenida hasta 1730, año en el que se decidió reconstruir la capilla en el flanco izquierdo de su fachada principal. Semejante decisión obligó a desmantelar la primera biblioteca y trasladarla al lienzo septentrional del edificio.¹⁰

La capilla interior había sido reformada en la década de 1660 ante la amenaza de ruina de la cubrición, siendo necesaria la construcción de nuevas bóvedas, costeadas por los arzobispos de Granada y Palermo, ex-colegiales.¹¹ Mas no resultó conveniente a los ojos de quienes tomaron la determinación de llevar a cabo la construcción de un nuevo templo en uno de los costados de la fábrica, en donde se plasmó visualmente la antigua unión de la capilla interior y la parroquia exterior. La advocación del nuevo recinto sacro sería la de la parroquia, San Sebastián, y como imagen visual de la doble función (parroquia y capilla del Colegio) tendría dos puertas,¹² la externa, coronada por la imagen del mártir Sebastián y la interna, coronada por la escultura de san Juan de Sahagún.¹³ En 1739 esta-

¹⁰ Cf. Id., p. 25.

¹¹ Cf. Id., p. 26.

¹² Cf. Id., p. 65.

¹³ Cf. Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, Alfonso “Noticias documentales sobre el colegio de San Bartolomé de Salamanca”, o.c., p. 190.

ban ya terminadas las obras y se procedió al traslado del Santísimo.¹⁴ En este periodo de tiempo, la antigua capilla interior carecería de sentido y su mobiliario sería trasladado o reducido a dinero.

El retablo del obispo Miguel

El retablo que lucía el primer espacio sagrado del Colegio, y que era el donado por el obispo don Miguel Ares de Canabal, no fue trasladado a la iglesia nueva, puesto que allí se erigió otro compuesto por custodia y pinturas de Pedro de Tordesillas y Pedro de Aguilar, al que seguía otro cuerpo en donde se entronizó un crucificado, y tenía columnas corintias como elementos sustentantes.¹⁵ Posteriormente, fue renovado por el tabernáculo y altar de Simón Gavilán Tomé, actualmente sito en la capilla mayor de la catedral nueva.

¿Qué ocurrió con el retablo del obispo de Orense? Probablemente -y es nuestra opinión y también nuestra contribución como novedad- fuera trasladado a otro espacio que también dependía del colegio y que, seguramente, precisaría de cierta renovación en la pieza que se elevaba sobre el altar. Nos referimos a la capilla funeraria del arzobispo Anaya sita en la claustro de la catedral.¹⁶ E identificamos el retablo de don Miguel Ares con el que se encuentra allí dispuesto.

Efectivamente, el mueble acoge la iconografía señalada en el contrato, con la salvedad de que en el segundo piso los lugares originales de san Miguel y san Juan Bautista están intercambiados, fruto de los avatares de la historia que hicieron perder la referencia inicial de la iconografía.

¹⁴ Cf. Id., p.188. Para una aproximación a la construcción y al proceso de la misma véase Rupérez Almajano, Nieves, *El Colegio Mayor de San Bartolomé...*, o.c., pp. 65-71.

¹⁵ Cf. Id., p. 190.

¹⁶ *Donación de la Capilla Nueva del claustro de la Iglesia Vieja desta s(an)ta Iglesia catedral q(ue) aora se llama del Colegio Viejo q(ue) hizieron los s(eño)res D(o)n Alfonso obispo de esta ciudad y Cabildo desta S(an)ta Iglesia al S(eño)r D(o)n Diego de Anaia Arzobispo entonces de Sevilla, que avia sido obispo desta Ciudad, fundador del d(ic)ho colegio viejo, en atencion a q(ue) d(ic)ho S(eño)r quando era obispo desta ciudad avia echo algunas donaciones al cabildo desta s(an)ta Iglesia; el qual reservo para si el derecho de visitar la d(ic)ha capilla. Otorgose a(ñ)o de 1422.* (Concretamente el 13 de mayo de 1422). Se dona para su sepultura e de los que él quisiere en su vida e de los de su linaje. ACSA Cj. 47 Lg. 7 N° 10. Poco después, el 25 de julio de 1428, hace uso de su poder y da licencia en Sevilla para que pueda ser enterrado en la capilla de Salamanca Juan González de Jérez, criado del arzobispo y canónigo de las catedrales de Sevilla y Salamanca. Cf. ACSA Cj. 43 Lg. 2 N° 65 .



Retablo de la Capilla de Anaya.

También carece de la imagen central del primer cuerpo y de dos imágenes de menor formato que se ubican en los flancos del segundo y que no son mencionadas en el contrato, perfectamente explicables, por otra parte, como fruto de una mejora incorporada por el escultor Alonso López.¹⁷

Estructura

En la predela aparecen, bajo las calles laterales, sendas parejas de arcos de medio punto con el intradós cajeado, esculpidos en perspectiva cónica, que parece convertirlos en pequeñas hornacinas. Probablemente, servían de fondo a cuatro imágenes desaparecidas. En la calle central aún se conserva el lugar de la reserva eucarística, que deja ver el acolchado interior sostenido por estrellas de metal, puesto que ha perdido la puerta que lo cerraba. Dos pilastras cajeadas, que adelantan la calle central, lo jalonan, exhornando su interior con placas recortadas de parecida traza, difiriendo visualmente en su espacio central, oval o en punta de diamante. Los extremos del retablo, en la predela, muestran las volutas de las ménsulas que sostienen los pares de columnas del estrato superior.

En el primer nivel, las calles laterales se encuentran retranqueadas respecto de la central, que se adelanta y de ese modo -amén del mayor desarrollo del ornamento arquitectónico- realza la casa de la imagen titular, rematada por un frontón curvo partido que invade el espacio del segundo piso. Los elementos sustentantes son columnas estriadas torsas, con un cambio de dirección en sentido inverso en el tercio inferior del fuste, amén de resaltar las estrías con pintura azul y filas de ovas doradas. Los capiteles son dóricos y sustentan un pequeño tramo de entablamento con cornisa volada, que anima el conjunto adhiriéndose al fondo en las calles laterales y sobresaliendo sobre las columnas. El intercolumnio en los grupos de los extremos se adorna mediante placas recortadas, espejos y puntas de diamantes.

¹⁷ Por los datos que disponemos, el retablo del obispo de Orense costó 400 ducados, es decir, es el más suntuoso -o uno de los más suntuosos si saliera de aquí adelante noticia de algún otro- que hiciera en toda su carrera Alonso López. Véase Pérez Costanti, Pablo, *Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII*, Imprenta, librería y encuadernación del Seminario C. Central, (Santiago de Compostela 1930), pp. 319-322.

Las casas laterales son huecos rectangulares, de menores dimensiones que el central, sobremontados por dinteles curvos abiertos, culminados en volutas y cobijados por el discurrir de un friso con elementos vegetales y la correspondiente cornisa retranqueada. El trasdós de las hornacinas está decorado con el mismo motivo de placas recortadas que alternan formas cuadradas y ovales.

En la calle central, la hornacina contrasta con las que la jalonan, tanto por el tamaño, como por cubrirse con un arco de medio punto, frente al dintel usado por las anteriores. Las pilastras que sostienen el arco aparecen decoradas por la reiteración del alterne entre puntas de diamante y espejos ovalados unidos mediante el juego visual producido por las placas recortadas. Lo mismo se puede decir del intradós del arco, donde los volúmenes de los óvalos y de las puntas de diamante son más llamativos. Las columnas que jalonan la casa están colocadas en el mismo nivel que las de los pares extremos, siendo la estructura de la hornacina la que sobresale en volumen del plano del retablo. Señalamos que es solo en la calle central en donde se va a dar este fenómeno, siendo en el primer nivel, el lugar del titular, donde más abultado es el volumen; en el segundo se ammorará, para finalmente desaparecer en el mismo plano que el resto del retablo en el ático. Así, se marca particularmente la preeminencia de los lugares y se sobredimensiona el de la imagen bajo cuya tutela está encomendado el recinto.

En el segundo piso, siendo consecuente con la superposición de los órdenes, se hace uso del estilo corintio. Las columnas se elevan sobre plintos, y al fuste entorchado, unen la decoración del tercio inferior con puntas de diamante. Se advierte la particularidad de convertir el intercolumnio de la doble columna de los flancos, en dos pequeñas calles, en las que se inserta una reducida hornacina. Para dar variedad a los lugares donde están dispuestas las imágenes, la calle central usa del mismo tipo de hueco arquitravado, sobremontado por un frontón curvo partido que culmina en volutas, usado en las laterales del nivel inferior, en el que ha sido introducida la imagen de la Asunción. La casa central está remarcada por el uso de dos pequeñas columnas en los extremos, dispuestas sobre altos plintos, seguidos de grandes mensulones, finamente decoradas en el fuste, como sus homólogas mayores del primer cuerpo. En cambio, las hornaci-



Detalle de la predela. Lado del evangelio.



Detalle elementos sustentantes y moldura de la calle central del segundo cuerpo.



Detalle del estofado del fondo de la caja, en el lado de la epístola del primer cuerpo.

nas de las calles laterales están compuestas por arcos de medio punto sobremontados por arquitrabe y frontón mixtilíneo.

En el ático, las columnas son de orden compuesto, dispuestas en grupos de dos, sobre plintos y ménsulas, y las extremas, retranqueadas en el plano respecto de las interiores. El tránsito de tres calles a calle única, se realiza por medio de dos aletones disimulados por cartelas sobre las que se han esculpido grandes mascarones con sargas y flores. A plomo, sobre las columnas de las calles laterales del piso inferior, se eleva un tramo de entablamento rematado por bolas culminadas por conos, en los laterales, y pirámides en el resto. La calle central está ocupada por un encasamiento rectangular sobremontado por arquitrabe y frontón triangular, en el que figura un Padre Eterno bendicente, cobijado –a su vez- por otro frontón circular, cuyo remate se ha rebajado hasta el nivel del plano general del retablo, a fin de poder dejar visible la escultura de su interior. En la caja se figura un Calvario.

La claridad arquitectónica del retablo permite resaltar la calle central por el uso de los distintos volúmenes decrecientes de abajo hacia arriba, acentuando de este modo la jerarquización iconográfica que se va a desarrollar en su interior. El uso de los órdenes de una manera correcta en todos y cada uno de los elementos de sus basas, fustes, capiteles y entablamentos, unido al predominio de las líneas estructurales sobre el desarrollo gráfico de la escultura, nos está hablando de una pervivencia de los esquemas romanistas, si bien alterados, por eso preferimos hablar de cierto manierismo, en la invasión de la calle central del primer piso en el segundo, en el uso de los elementos decorativos de los aletones, en la variedad de frontones abiertos, en la alternancia de los vanos arquitrabados y los cubiertos por arco de medio punto, etc.

Escultura

Refirámonos ahora a la escultura. La imagen de san Pedro, a la que le falta la mano derecha, donde llevaría las conocidas llaves como atributos significativos, porta un libro abierto que apoya en el pecho y sujeta por la zona exterior, en referencia al Evangelio que predicó. El primer Papa ha sido concebido de pie, revestido con una amplia túnica y camisa larga

abotonada, que llama la atención por los pliegues que la recorren en prácticamente toda su dimensión. Un manto muy animado, debido a los clarososcuros producidos por las diferentes facetas de los frunces y arrugas, dota a la imagen de cierta sensación de movimiento que, por el contrario, está ausente en la configuración formal de la escultura. La minuciosidad empleada en el rostro, barbado, con una incipiente calvicie en la parte superior de la cabeza, aminorada por los largos y rizados cabellos que crecen en el resto, es digna de resaltar. Así, los pómulos salientes en fuerte configuración triangular, la depresión de los carrillos que permite percibir ciertos tendones del rostro, las ojeras y hundimiento de la zona inferior del entorno ocular, las arrugas y fruncimiento de las cejas, el sobredimensionamiento de los pabellones auriculares dispuestos en un ángulo muy sobresaliente, se van a convertir en los elementos expresivos más relevantes de la hechura, e incluso, en nuestra opinión, van a configurarse como rasgos identificativos del hacer de Alonso López.

La rica policromía, a pulimento en las carnaciones, y estofado en las vestes (diseños esgrafiados en la túnica y camisa, adornos a punta de pincel en la orla y manto), también constituye una característica distintiva de la obra que comentamos. Probablemente, el comitente expresaba de este modo, haciendo uso de la espléndida policromía, la magnanimidad con la que había deseado distinguir el regalo al que había sido su colegio,

Detalle del rostro de san Pedro.





Imagen de san Pedro.

llamando al mejor escultor activo en su sede y contratando con él la obra que posiblemente sea la de mayor calado que ha llevado a cabo a lo largo de su carrera. Así, las posibles deficiencias y defectos de la escultura se enmascaran a través de una suntuosa policromía que consigue captar la atención, merced a los intensos azules y rojos mezclados con la luz reflejada del oro.

La imagen de san Juan de Sahagún parece adolecer, a nuestro juicio, de un mayor estatismo; sensación aumentada gracias al alto cuello del hábito y bonete que cubre su cabeza. El escultor ha concebido la obra en un ligerísimo *contrapposto* apenas perceptible por la acentuación de la pierna derecha a través de las vestes. La rigidez de la imagen es notoria, apenas disimulada por el efecto claroscuro de los pliegues del hábito de colegial, (demasiado paralelos y homogéneos, por otro lado). El hábito del Colegio de San Bartolomé ha sido cuidadosamente plasmado, sin faltarle detalle alguno,¹⁸ incluso la rosca que se cosía a un extremo de la beca, y que servía para cubrirse la cabeza. Curiosamente, en esta iconografía están presentes dos gorros: el bonete clerical y la rosca colegial,¹⁹ en un intento de conjugar visualmente ambas realidades vividas por el santo.

La imagen de san Bartolomé que estaba en la hornacina central del primer piso del retablo de Anaya, la hemos encontrado presidiendo otro mueble, en una de las capillas de la catedral nueva. Nos estamos refiriendo a la que se encuentra en el antiguo arcosolio, donde estuvo el altar de la

¹⁸ Téngase en cuenta la relevancia y alto honor que, para el lucimiento del Colegio, representaba el hecho de que uno de sus miembros goce de la gracia de haber sido elevado a los altares. De ahí el hincapié en reproducir al santo vestido con el hábito, imagen pública visual de la institución.

¹⁹ *En la primera institucion del Colegio cubrian la cabeça con la Beca, y assi parece que lo significa esta voz, que es Italiana: Y acomodando la rosca de suerte, que servia de lo que oy sirven los bonetes; y los faldones pendian por los ombros, cubriendo parte del rostro como se vera por esse retardo, hasta que usaron bonetes, dexando pendiente la beca de los ombros, donde se ve su rosca, o corona inventada primero en este Colegio, y tomada despues por los demás que se han fundado en España: Tiene forma de escudo, por su figura circular, y parece, que segun su colocacion repite siempre, que las Armas deben ceder a las togas: o sea que nuestro Fundador, acordandose, que los Hebreos coronavan algunas letras con una guirnalda, o de los lauros de los Poetas, para significar que haziendo doctos a sus Colegiales, debian ser laureados, y coronados, les puso aquella Diadema en las cabeças; y con razon, pues Cassiodoro a las mismas ciencias las llamó Diademas de los Príncipes.*

El Bonete, que con quatro puntas usan oy, es imitacion del Pileo Romano, insignia de libertad, y de eminente virtud; en este significado le admitió la Iglesia para mysterioso ornato de sus Cardenales, y las Universidades para los profesores de las ciencias. Ruiz de Vergara, Francisco, Vida del Illustrissimo Señor Don Diego de Anaya Maldonado, o.c., pp. 51-52.



Imagen de san Juan de Sahagún.

Virgen del Agravio, actualmente ocupado por el retablo de los santos Gregorio Ostiense y Agustín, conocido popularmente como el “de la Virgen de Morales”. Efectivamente, tal como comentamos en el capítulo correspondiente, la hornacina ocupada por la hechura de san Bartolomé había sido diseñada para ser poblada por una imagen de la Inmaculada. Probablemente, esa imagen, según nuestras propias palabras, pasara a ocupar el pequeño tabernáculo situado sobre el estalo episcopal del coro, donde hoy día aún se conserva. Desconocemos, por carecer de documentación, si el retablo de la Virgen de Morales sufrió algún desplazamiento anterior desde la primitiva ubicación originaria para la que fue concebido, pero lo que sí podemos asegurar con certeza es que este retablo, lógicamente, ocupó el lugar que dejó el de la Virgen del Agravio, y como el último fue trasladado a la capilla contigua en 1854, año de la proclamación del dogma de la Inmaculada, el de san Gregorio y san Agustín ocuparía el sitio, si no en el mismo año, en una fecha inmediata. Momento, en el que, de ser cierta la hipótesis anterior, la imagen de la Inmaculada ya no estaba en su sitio, emplazándose la de san Bartolomé, quizás por poseer mayores afinidades estilísticas con las otras dos esculturas.

El santo ha sido figurado de pie, vestido con túnica y manto abrochado en el hombro derecho y recogido bajo el brazo del mismo extremo, con el que enarbola el cuchillo, hoy perdido, atributo de su martirio. Con la mano izquierda sostiene un libro, referencia inmediata al evangelio que, como apóstol, predicó y por el que dio la vida. Los pies dibujan un ángulo de casi noventa grados, lo que obliga a la flexión de la rodilla de la pierna derecha, al estar ligeramente adelantada respecto de la otra, en tibia *contrapposto*. El apóstol mira al frente, con la cabeza erguida, recta, dejando bien patente un rictus serio, grave, dirigido a la asamblea reunida delante de él. Un resplandor con el nombre inscrito en su interior sirve como aureola e identificador disipador de posibles dudas iconográficas. La visión frontal permite la presentación de la realidad figurada en toda su extensión.

La escultura de san Bartolomé comparte las características estilísticas del resto de las imágenes del retablo -como se irá viendo- manteniendo muchas afinidades, sobre todo, con la hechura de la Asunción. Ambas parecen repetir el mismo tipo de túnica (obsérvese la zona libre



Imagen de san Bartolomé.

del manto, en el caso de la Virgen, y la caída de la túnica del apóstol, en las que se repiten prácticamente iguales plegados con parejos tratamientos). Los colores rojo y azul, así como los motivos del estofado, los iguala en un golpe de vista, efecto aumentado por estar sucediéndose en altura en la misma calle. El tipo de motivo reproducido por los esgrafiados es, a su vez, muy similar en los dos, amén de repetir la misma técnica. Resaltan los adornos a punta de pincel del manto, que reproduce una rica tela. La fíbula con la que sujeta el manto sobre el hombro derecho, nos conduce a su comparación inmediata con el nudo de la misma prenda que luce la figura de santo Tomás -en el mismo retablo- a la altura de la cadera, siendo ambos elementos muy semejantes.

La escultura de san Bartolome constituye, sin duda, la hechura más cuidada de todo el elenco de imágenes del mueble, debido a su carácter de titular. En ella, el escultor emplea toda su pericia y capacitación técnica, de tal manera, que es la única en la que el *contrapposto* está realmente conseguido, al ocultar cualquier parte de la anatomía y sugerir las flexiones necesarias del cuerpo, a través de los vestidos (argucia que soluciona muchos problemas compositivos y defectos de conocimiento de la naturaleza somática).

En el rostro encontramos los estilemas habituales de Alonso López en la acentuación del triángulo de los carrillos, la expresión anhelante de la boca, la apertura excesiva de los pabellones auriculares, y la suavización de los rasgos por el recurso a la barba y el cabello,²⁰ contruídos por pequeños mechones.

El libro, fiel compañero en las representaciones de quienes han dedicado su vida a la predicación de la Buena Nueva, coincide con las características del resto de tomos y atributos presentes en algunas de las restantes imágenes, incluyendo el tipo de policromía en la encuadernación, vinculada al ejemplar que muestra la imagen de san Juan de Sahagún.

Un argumento más a considerar, que posibilita la identificación de la procedencia original de la escultura, se corresponde con sus medidas y longitudes. La imagen de san Bartolomé mide 1,04 m. de altura –aproximi-

²⁰ Compárese la cabeza de san Bartolomé con la de santo Tomás del mismo retablo, y así se acentuará la visibilidad del limitado y muy definido modo de hacer del escultor orenzano.



Detalle del libro de san Bartolomé.



Detalle del libro de san Juan de Sahagún.



Detalle del libro de san Juan Bautista.



Detalle del libro de san Pedro.



Vista trasera de la imagen de san Bartolomé. Obsérvese el vaciado y las huellas de los formones en la madera.



Hornacina central del primer cuerpo del retablo de la capilla de Anaya. Obsérvese la huella dejada por el hueco de la imagen en el fondo policromado.

madamente una vara y cuarto- (1,13 m. con corona), y 53 cm. de anchura, la de la hornacina del retablo de Anaya mide 1,23 m. de altura por 81 cm. de ancho. La hechura del apóstol encaja perfectamente en el interior de la casa. Y, como acontece en no pocas obras, es ligeramente más alto que sus compañeros de las calles laterales, sobrepasando los 97 cm. –aproximadamente una vara- (incluyendo la peana) de san Pedro y los 95 cm. (también con la peana) de san Juan de Sahagún. De este modo, su figura se realza aún más en el conjunto del retablo, sin que el resto sufra desmercimiento o detrimento alguno.

La espalda es de poco relieve, en parte por la escasa profundidad de la hornacina, y en modo alguno ha sido trabajada de la misma manera que el frente, al permanecer oculta en todo momento y no ser esta imagen realizada –en principio- para procesionar. El interior del surco abierto en la espalda de la estatua muestra las huellas dejadas por el trabajo de la gubia y los formones al proceder al vaciado de la zona, con el fin de aliviar el peso final de la hechura. La vista del espacio trasero despeja todo tipo de dudas y evidencia el tratamiento de la imagen más como un altorrelieve



Imagen de la Asunción.

que como bulto redondo. Del mismo modo, la silueta del vaciado trasero es el elemento que termina afirmando la pertenencia de la imagen al retablo de Anaya, coincidiendo plenamente con la silueta de la misma dejada en el fondo policromo de la hornacina central del primer cuerpo.

Respecto de la imagen de la Asunción, tal y como se la denomina en el contrato, hemos de señalar su tratamiento desde una iconografía inspirada directamente en Ap 12. Sobre un fondo de estrellas doradas, aparece la mujer apocalíptica, de pie, sobre una media luna creciente ornamentada por un querubín, rodeada por el resplandor de los vestidos solares,²¹ una sus manos en actitud de plegaria y, manteniendo la cabeza erguida, mira hacia lo alto. Los colores de los vestidos son los tradicionales de Santa María, rojo en la túnica, azul en el manto. También hemos de señalar que la Virgen está coronada, y que la única concesión a la iconografía propiamente dicha de la Asunción, reside en dos elementos: la dirección de la mirada hacia lo alto -indicando de este modo el lugar de destino- y la presencia del querubín a los pies de la imagen, sobre la luna, único residuo de la corte angélica que acompaña a santa María en el misterio de su Asunción, puesto que a diferencia de Cristo, que sube al cielo por propia virtud, merced a su naturaleza divina (Ascensión), la Virgen es subida al cielo (Asunción), y por esta razón, precisa de la presencia de los seres angélicos que lleven a cabo tal movimiento. La rigidez del cuerpo es muy notoria, cosa que no consigue atemperar ni la túnica, ni el manto que lleva cruzado sobre el pecho. Los pliegues de la primera son numerosos, pequeños y en su mayoría paralelos entre sí. La diagonal trazada por el manto rompe la configuración vertical de la imagen y de la túnica, introduciendo una serie de grandes pliegues en uve muy abultados que permiten, junto con la vuelta del reverso superior, animar la escultura con un mayor juego de luces y sombras.

El rostro, ovalado, carece de expresión. El cabello dorado, que recuerda a las soluciones preferidas del siglo XVI, es una característica que comparte con la imagen de san Miguel. Parece que, de esta manera, el artista concibiera tanto los rostros de los seres “angélicos” y singulares, como el de santa María, y sus cabellos, que así se visten externamente de

²¹ Sobre el fondo de estrellas doradas en un cielo de azul intenso ha sido configurado el resplandor alternando rayos rectos con rayos ondulados, al estilo, gusto y manera preferida –mas no privativa- del renacimiento hispano.

la beatífica pertenencia a la esfera de lo divino. La Virgen aparece luciendo sobre el velo y las sienes una corona, asunto que une en una única iconografía la Asunción y la Coronación de santa María como Reina y Señora de toda la creación. Es decir, en una única imagen se vinculan mediante los atributos que luce, ambas realidades marianas.

La escultura, más que de bulto redondo, está tratada como un al-torreleve, dado el corte que es bien visible tras el manto y cabeza. Ciertamente, no es una obra que resalte por su calidad escultórica cuanto por la riqueza de la policromía que luce. En este campo es necesario señalar, por su variedad y vistosidad, los diferentes dibujos del estofado y esgrafiado de la túnica y los del manto, amén de los adornos a punta de pincel de la orla del mismo. La carnación, a pulimento, también recuerda gustos más comunes al siglo XVI, cosa que de nuevo vincula la obra a la pericia de un escultor de un núcleo marginal a los centros productivos del momento, anclado en soluciones pretéritas, que dicen de la permanencia de ciertos modelos y estilemas cuya resolución formal no recae fundamentalmente sobre estudios anatómicos verosímiles, cuanto a fórmulas adquiridas, repetidas y usadas en las ocasiones pertinentes, incluyendo posturas forzadas y poco naturales.

La escultura del Bautista también comparte las características de la imagen de la Virgen, pero se acusan más aún por ser mayor la parte que se concede al desnudo. Una túnica pelícea cubre su cuerpo, imitando los mechones con capas sucesivas de ondulantes guedejas que parecen culebrear sobre la superficie a pesar de su escaso volumen y su corta longitud. El corte en uve del frente permite que las piernas queden al aire desde las rodillas. Las rodillas están talladas en una configuración muy extraña, que en modo alguno puede darse en la naturaleza, si la posición del pie derecho, en ángulo de noventa grados, como es patente, hace que la pierna, en su posición natural, también esté girada respecto de la vista frontal, cosa que aquí no ocurre. La musculatura, que parece lucir en las partes visibles de las extremidades inferiores, no responde a criterio fisiológico cuanto a la apariencia de la existencia del mismo. Incluso, la acentuación de los músculos y tendones, nos parece que ha sido un recurso usado por el escultor como medio expresivo de la carne forjada en las penitencias del desierto.



Imagen de san Juan Bautista.

El brazo derecho, al aire, reposa en la vara que hoy ha desaparecido, y la mano correspondiente luce varias mutilaciones en la falanges. La veste deja al descubierto el hombro derecho y permite ver también la mitad del pecho, lo cual nos proporciona la oportunidad de poder observar la manera en la que el artífice trabaja el desnudo masculino. El afán de marcar las costillas y los músculos del pecho, brazo y cuello, de nuevo nos conduce a considerar su elaboración desde la repetición de unos parámetros aprendidos en un ámbito diferente del estudio del natural, bien a base de dibujos o esculturas.

Con el brazo izquierdo sostiene un libro abierto,²² apoyado en su cadera, en relación a su participación en el anuncio de la Buena Nueva de Cristo, además de ser un guiño, también, a la importancia concedida a la actividad intelectual y libraria de una institución colegial y de una audiencia universitaria.

Las deformaciones inverosímiles se prolongan en la dilatada longitud del cuello y la lata amplitud de la cabeza, a medida que se desarrolla hacia las orejas, siendo usado el cabello como elemento que ayuda al disimulo de estos rasgos. En cuanto al rostro, el característico tratamiento de los pómulos de Alonso López delata su gubia, así como los rizos del cabello. En la imagen del Bautista, los ojos rasgados y la nariz más chata que luenga, unidos al aplastamiento del rostro y las orejas de soplillo, aumentan la sensación de estar más ante un altorrelieve que ante una imagen exenta.

El Bautista es el justo curtido en la penitencia,²³ el predicador infatigable que señala a Cristo,²⁴ por lo cual no es baladí que pueda ser leído en clave de prototipo ejecutor de los dos principales elementos de la misión encomendada posteriormente por Cristo a los apóstoles: *Id y predicad*.²⁵ El Concilio de Trento, en el canon I de la sesión XXIII, se basa en este precepto para exponer entre otros, dos elementos básicos del ministro

²² Ignoramos si alguna vez hubo un cordero sobre el libro, puesto que no es posible acceder fácilmente a la altura en la que la imagen está ubicada, y dejamos estas líneas como testimonio de tal posibilidad iconográfica.

²³ Cf. Mt 3,4; Lc 7, 33.

²⁴ Cf. Mt 3,11.14; Jn 1, 20.27; 3,28; Hch 13, 25.

²⁵ Cf. Mc 16, 15; Mt 28,19.

ordenado: la predicación y la administración de los sacramentos.²⁶ Cosa que, curiosamente -tal como señala I. Vázquez-, la práctica contrarreformista invierte, no solo poniendo en primer lugar la sacramentalización, sino prácticamente reduciéndola a tarea única de los *pastores de almas*.²⁷

En cuanto a la referencia al ejercicio de la penitencia a través de la figura del Precursor, parece, a nuestro juicio, una evidencia constatable para la perita audiencia a la que iba dirigida, quien vería en él, el paradigma del justo que, en principio, no precisa de tomar el camino de la conversión, puesto que está en gracia, mas a pesar de ello, es consciente de la propia flaqueza y se entrega al ejercicio del desapego de las cosas temporales y de la ascesis. El auditorio tendría así un ejemplo que le aguijoneara a no verse nunca en estado de perfección y en reconocer, en todo momento, la propia pequeñez e indignidad,²⁸ siendo preciso el recurso al ejercicio del sacramento de la penitencia.²⁹ Más aún, en el planteamiento que, particularmente, de dicho sacramento se lleva a cabo tras Trento, en el que la disposición personal del penitente era esencial para que se diera una verdadera contrición del corazón, a la que seguirían la confesión y satisfacción necesaria, precisada a través del ministro ordenado, el cual era auxiliado por los muchos tratados de conciencia que se dedicaron al asunto, para llegar a las palabras de absolución dichas por el sacerdote – forma necesaria del sacramento-.³⁰

El grupo de san Miguel está resuelto con su iconografía de *Miles Dei*. El arcángel mantiene a sus pies al demonio, arrojado del cielo, acompañado de la serpiente del pecado. La fealdad supone un medio apoyado por razones tradicionales para constituirse en atributo del diablo³¹ y aquí se expresa en la figuración de garras de animal por manos, en la deformación de los pabellones auriculares y boca, calvicie, retorcimiento del cuerpo de forma antinatural y el color rojo intenso de la carnación entera.

²⁶ Cf. Dz 961.

²⁷ Cf. Vázquez, Isaac, “Las controversias doctrinales postridentinas hasta finales del siglo XVII” en Mestre Sanchís, Antonio, *Historia de la Iglesia en España. La Iglesia en España de los siglos XVII y XVIII*, t. IV, BAC (Madrid 1979), p. 470.

²⁸ Cf. Mt 3, 1.

²⁹ Cf. Mt 3,6.

³⁰ Cf. Vázquez, Isaac, “Las controversias doctrinales postridentinas hasta finales del siglo XVII”, o.c., pp. 471ss.

³¹ Cf. Eco, Umberto, *Historia de la fealdad*, Lumen (Turín 2007), pp.90-102 (especialmente la p. 92).



Imagen de san Miguel.

En el otro extremo, la serpiente abre sus fauces dentro de las que destaca su dentadura. El arcángel tiene un pie puesto sobre el reptil y otro sobre la figura demoníaca.

En la resolución del *contrapposto* de san Miguel encontramos una muestra más de la incapacidad del escultor para desarrollar de un modo correcto la postura. Así, el arcángel adolece de una excesiva rigidez en las piernas, contorsionadas tanto a nivel del muslo, como respecto de la posición de los diversos grados de los pies y sus correspondientes piernas y rodillas. El resultado es el claro apercibimiento de que se fuerza la anatomía, no siendo el escultor perito en solucionarla adecuadamente. Sin embargo, una vez más, las incorrecciones posturales quedan menguadas por el desarrollo de las vestes, con cuyos vuelos se disimulan las imperfecciones. San Miguel viste uniforme militar, compuesto por botas, faldellín, coraza (a través de la que se intuye una constitución atlética) y un largo manto que ondea desde la zona de la cintura, acompañando y sirviendo de fondo al desnudo de las piernas. El brazo derecho se eleva con la espada, en ademán amenazador contra el ángel caído. El brazo izquierdo, que sirve de



San Miguel. Archivo Gombau (VG-0448). En el traslado llevado a cabo para tomar esta instantánea, bien se pudo cambiar el lugar ocupado por la imagen y alterar así el orden originario.

lugar de sujeción al manto, ha perdido el escudo que sostenía, probablemente, con la tradicional divisa en su interior *Quis sicut Deus*.

El rostro angélico constituye el contrario al del padre de la mentira, la belleza del primero frente a la fealdad del segundo. Los rasgos son más delicados, con mayor débito de la imagen de santa María de la Asunción, con los que comparte similitudes, así como también el dorado del cabello. La cuidada policromía -a pulimento en las carnaciones, estofada en mangas, faldellín, talabarte y botas, y dorada en la coraza y manto- enriquece la escultura y coadyuva a disimular las deficiencias de configuración y talla. De todo el conjunto, es la imagen que sobresale por el intento que muestra en la composición de figurarlo en forzado *contrapposto* y concebirse en grupo, lo que supone una atención individualizada que el escultor ha querido otorgar a la imagen, seguramente por ser el santo patrón del obispo que encarga el retablo para el colegio. El lugar original, según el contrato, no era el lado de la epístola en el que se encuentra, sino el del evangelio, en el mismo nivel que hoy día está, habiéndose intercambiado el sitio con la hechura de san Juan Bautista.

San Miguel acusa también muy poca profundidad en la imagen, siendo su parte trasera prácticamente rasa, lo que da una mayor sensación de estar ante un altorrelieve, exactamente lo mismo que ocurre con sus compañeros de retablo, rasgo obligado por el escaso fondo de las hornacinas.

El Calvario del remate está compuesto por tres esculturas de menores dimensiones que sus homónimas de los pisos inferiores. Sobre un fondo esterotipado, que figura la ciudad de Jerusalén, se ha colocado un crucificado de tres clavos, muerto, con la herida del costado abierta y sangrante. Dicha imagen procede de otro lugar, y es de tamaño un poco inferior al original. Conocemos el dato, amén de por los diferentes estilemas y calidades que presenta la imagen respecto de las demás, merced a una fotografía realizada por Antonio Passaporte.³² Este documento gráfico nos permite observar una panorámica de la cabecera de la capilla, en la que podemos constatar que otro crucificado, el primitivo, ocupa aún su lugar original. Hallamos actualmente la escultura presidiendo el ábside de la

³² Fototeca del Patrimonio Histórico del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, con el número de inventario LOTY-03414, fechada entre 1927 y 1936.



Crucificado original. Actualmente en la capilla del Santísimo, en la Catedral Vieja.



A la izquierda se puede ver el crucificado que hoy día ocupa el ático del retablo.
Fondo Antonio Passaporte. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.
LOTY-03410 (1927-1936).



Crucificado original en el ático del retablo. Fondo Antonio Passaporte.
Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. LOTY-03414 (1927-1936).

epístola de la catedral vieja, sobre el sagrario donde se guarda la reserva eucarística.

La imagen de Cristo en la cruz muestra un crucificado de tres clavos, yerto, con la lanzada bien patente en el costado. Mantiene la cabeza inclinada, con los ojos cerrados y la boca abierta expirante. También hallamos en él la inconfundible forma triangular de los pómulos, tan característica de nuestro autor. El rostro se enmarca por una larga y puntiaguda barba, dejando descubierta la oreja izquierda, merced al desplazamiento de la larga cabellera ondulante hacia el lado derecho. La gruesa corona de espinas ha sido realizada en bloque con la cabeza. Merece la pena detenerse en la consideración de los pequeños detalles como las uñas y dedos de los pies y las manos, lugares en los que se aprecia el cuidado que el escultor puso en estas piezas, mostrándose especialmente exquisito en cada uno de los pormenores, consciente del lugar al que iban destinadas: la capilla interna del Colegio de San Bartolomé.

El paño de pureza, sujeto por una cuerda, permite contemplar la cadera derecha, gracias al vecino recurso del nudo en el que se recoge la tela en forma de una voluminosa ligadura.

La anatomía sigue un canon muy estilizado. Resulta, además, en este sentido, muy interesante el empeño por parte del escultor de resaltar la tensión muscular, presentando muy marcados todos los elementos que configuran el cuerpo humano. Sin embargo, la posición adoptada por la imagen es de reposo y quietud, estadio posterior al de la agonía. Los brazos se extienden en horizontal, siguiendo el *stipes* de la cruz y apenas forman ángulo entre sí. Todo ello son características de la pervivencia de un manierismo atemperado que se explica perfectamente por su proveniencia de una región periférica en la que se mantienen estilemas y concepciones superados en los focos de primer orden.

El paño de pureza está estofado y ribeteado con una franja dorada. La carnación a pulimento del crucificado no se recrea especialmente con detalles escabrosos, la sangre mana de las diferentes llagas formando regueros que discurren prácticamente siguiendo la vertical, algunos de los cuales han desaparecido (véanse los restos de las rodillas y piernas).

El crucificado que actualmente ocupa el ático del retablo de nuestra capilla, en origen contaba con una sencilla peana, tratándose de un cruci-



Calvario. Estado actual.

fijo de mesa de altar. Con este aspecto lo encontramos en el referido fondo de Antonio Passaporte, con el número de inventario LOTY-03410. En aquel entonces, se hallaba en la capilla de Talavera, sobre una cajonera ubicada en el lado del evangelio. En un momento que no podemos precisar, pero que seguramente coincida con el traslado del primitivo crucificado a la actual capilla del sagrario de la catedral vieja, será reubicado en el ático del retablo donde a día de hoy se encuentra.

La madre dolorosa se sitúa de pie, junto a la cruz,³³ luciendo toca, túnica roja y manto azul. El rostro es regordete, del que sobresale el mentón. Lleva las manos unidas sobre el pecho, ocultándolas bajo el manto, que de esta manera forma una doblez con varios pliegues que de nuevo son utilizados para ocultar el excesivo envaramiento de la imagen. El rostro no refleja dolor alguno y dirige la mirada hacia el frente. La policromía repite las técnicas vistas, resaltando los diseños del esgrafiado del manto.

San Juan levanta la cabeza para mantener contacto visual con el crucificado, este hecho nos permite percibir la parte inferior de la cara y el cuello, donde de nuevo encontramos los característicos estilemas de Alonso López. De pie, dispone el brazo derecho en ángulo de noventa grados, con ademán declamatorio -nótese en este caso la desproporción entre el tamaño de la mano derecha y el volumen de la cabeza- y en el brazo izquierdo -descansando sobre la pierna levemente adelantada- sostiene con la mano un libro, alusión directa a la tarea de testigo, apóstol y evangelista. Los estofados de las vestes son igual de llamativos y ricos que el resto, advirtiéndose también que dotan de un mayor dinamismo a la hechura. Esta imagen va a resultar muy relevante por servirnos de referente para poder considerar parte del retablo otras dos esculturas, de pequeño formato, que se encontraban descontextualizadas en las salas capitulares de la misma catedral.

Ocupémonos ahora de las dos pequeñas esculturas precitadas, que creemos formaban parte del conjunto que tratamos. Se trata de las imágenes de los apóstoles Santiago y Tomás. Aproximadamente de las mismas dimensiones que el san Juan y santa María del Calvario. Santiago ha perdido el brazo derecho, que levantaría para tomar el bordón de pere-

³³ Recuérdese las palabras de la secuencia mariana: *Stabat Mater dolorosa, iuxta crucem lacrimosa, dum pendeat filius.*



Detalle de la Madre dolorosa.



Detalle de san Juan.



Imagen de Santiago apóstol.

grino. Conserva, sin embargo, el típico sombrero de peregrino con la concha sobre la frente, lo que nos permite identificarlo sin problemas.

El *contrapposto* que muestra es uno de los más forzados, pero también (junto al de san Bartolomé) es el más conseguido de los que se conservan en el conjunto. El pie izquierdo se ha resuelto en un nivel superior al del derecho, lo que obliga a doblar, de un modo ostensible, la rodilla correspondiente, y arquear el cuerpo. El apóstol inclina la cabeza ligeramente y mira hacia el celebrante que se ubicaba en el altar. Los estofados de la túnica y del manto, con gran abundancia de esgrafiados, resultan muy vivos y llamativos, acordes con los del resto de figuras que integran la obra total. El libro del evangelio es sostenido con la mano izquierda y presionado sobre la pierna. Las labores del esgrafiado de sus tapas son iguales a las del resto de libros de san Pedro, san Juan de Sahagún, san Juan Bautista y, como veremos, también iguales a los de santo Tomás y san Bartolomé.

El lugar de colocación probable, según nuestro criterio, es la pequeña hornacina del intercolumnio del segundo piso, en el costado del evangelio, puesto que por un lado se ha conservado la imagen, cosa que no ha sucedido con las de la predela, y por otro, la archidiócesis de la que eran sufragáneas tanto Orense como Salamanca, era la de Santiago de Compostela, razón más que suficiente para que el titular de la misma –a la que se une su condición como advocación del templo en el que el obispo Miguel fue bautizado- ocupe el lugar más importante del nivel correspondiente, junto al patrono del comitente del retablo.

En el lado de la epístola, se situaría la imagen de santo Tomás, también sito en la actualidad en las salas capitulares. El tamaño similar al de los ejemplares anteriormente comentados y la ejecución formal de su figura -muy envarada, con problemas en el *contrapposto*, figurado por adelantar el pie derecho sobre el izquierdo- los hace dependientes de una misma mano. El apóstol, de pie, está revestido con una túnica que deja a la vista media pierna, lo que permite al escultor materializar las extremidades realizando un paso hacia adelante. Un largo manto cae desde su hombro izquierdo y se recoge en el mismo lado a la altura de la cadera, formando un nudo que tiene mucho que ver con la fíbula que sujeta el

manto de la figura de san Bartolomé, como ya hemos comentado. Otro elemento que nos ayuda a decidir la pertenencia de la pieza que tratamos al grupo del retablo, es el libro que sostiene aferrado a la siniestra, el cual repite el mismo tipo librario, incluido el estofado y dibujo de sus tapas. En la diestra enarbola el extremo de un atributo perdido, que a nosotros se nos antoja parte de una escuadra, lo que nos lleva inmediatamente a identificarlo con el apóstol incrédulo: Tomás. La fisionomía del rostro, con los característicos carrillos marcados fuertemente en triángulo, los pabellones auriculares muy abiertos sobre el cabello y el tipo de mechón que forman los cabellos y barba, son elementos reiterativos que venimos invocando para señalar el estilo de Alonso López. Lo mismo podríamos decir respecto de la rica policromía, carnación, estofado y esgrafiados que luce la imagen.

La apuesta por un tipo concreto de formación

Teniendo en consideración lo anteriormente expuesto, se hace preciso indagar en las razones que avalen la presencia de santo Tomás en un retablo en el que, según hemos visto, están representados: las advocaciones titulares del Colegio Mayor (san Bartolomé); la autoridad petrina, que además es uno de los titulares del Colegio Menor de San Pedro y San Pablo³⁴ (san Pedro); el titular del obispo que encarga el mueble (san Miguel); las devociones particulares que están señalando en una dirección muy concreta en el desarrollo dogmático de la Iglesia (Asunción); el titular de la provincia eclesiástica a la que pertenece tanto la diócesis de Orense (sede del promotor) como la de Salamanca (sede en la que se sitúa el Colegio); el Precursor que cierra el Antiguo Testamento³⁵ y señala directamente a Cristo, cuya misión dará cumplimiento a lo que en el anterior está prefigurado y anunciado (san Juan Bautista).

Creemos que el fundamento de lo precitado reside, precisamente, en el hecho de hacer evidente a los colegiales la necesidad de poder explicar las cuestiones de la fe desde la propia razón, para lo que se hace necesario un ejercicio ascético en la perseverancia del estudio y la necesidad

³⁴ Colegio menor que dependió del Mayor de Anaya hasta que fue suprimido en 1563.

³⁵ Cf. Mt 11, 12-13; Lc 7, 28.



Imagen de santo Tomás apóstol.

de usar un método tangible para ello; un sistema usado ya por el apóstol que dudó de la veracidad de la resurrección de Cristo.³⁶ No en vano, también hemos asistido a la proliferación del libro en las iconografías que podían llevarlo como atributo y en las que, conscientemente, se les ha incorporado, de tal manera, que nos vemos en la obligación de catalogar el hecho como un intento de acentuación y subrayado del mismo en su doble dimensión: como portador de la Sagrada Escritura³⁷ y de la palabra académica, autorizada, de los doctores.

A lo largo del siglo XV asistimos en la Universidad de Salamanca a un progresivo acrecentamiento de la corriente aristotélico-tomista, hasta tal punto, que en el desarrollo de la segunda mitad del siglo XVI y hasta 1627 –año del proyecto de estatuto y juramento para únicamente leer en la facultad de teología las doctrinas de los santos Agustín y Tomás de Aquino³⁸- los académicos que pertenecían a la orden dominicana se hicieron fuertes en el claustro, asistiendo al desplazamiento progresivo de los agustinos y franciscanos de las cátedras.³⁹

Don Miguel Ares fue recibido en el Colegio de San Bartolomé en 1574, lo que le puso en contacto con la vida que bullía en la Universidad, la cual, en cuestión de teología, se dividía en dos frentes muy particulares, uno apegado al escolasticismo especulativo y otro, más dinámico, en el que los avances en diversas ciencias iluminaban la explicación del

³⁶ Cf. Jn 20,27.

³⁷ Además, el mismo sacrosanto Concilio, considerando que podía venir no poca utilidad a la Iglesia de Dios, si de todas las ediciones latinas que corren de los sagrados libros, diera a conocer cuál haya de ser tenida por auténtica; establece y declara que esta misma antigua y vulgata edición que está aprobada por el largo uso de tantos siglos en la Iglesia misma, sea tenida por auténtica en las públicas lecciones, disputaciones, predicaciones y exposiciones, y que nadie, por cualquier pretexto, sea osado o presuma rechazarla. Concilio de Trento, Sesión IV, Dz 785. El problema llegaba a la hora de interpretar el canon conciliar. *Las diversas respuestas enfrentaron a los teólogos y exegetas españoles y no españoles de la segunda mitad del siglo XVI en dos bandos irreductibles: el de los hebraístas y el de los teólogos escolásticos, aunque no pocos de éstos, como Vega, Laínez, Salmerón, Mariana, seguían el parecer de aquéllos.* Vázquez, Isaac, “Las controversias doctrinales postridentinas...” o.c., p. 425 (especialmente interesante es el resumen de las posturas contrarias en las pp. 425-426).

³⁸ Cf. *Por la Universidad de Salamanca y las sagradas Religiones de santo Domingo y san Agustín sobre la confirmación del estatuto y juramento de enseñar, y leer las doctrinas de san Agustín y santo Thomas, y no contra ellas*, Pedro Lacavallería (Barcelona 1627).

³⁹ Cf. Barrientos García, José “La Teología, siglos XVI-XVII” en Rodríguez – San Pedro Bezars, Luis Enrique (Coord.), *Historia de la Universidad de Salamanca. Saberes y Confluencias*, Vol. III.1, Universidad de Salamanca (Salamanca 2006), pp.220-227.

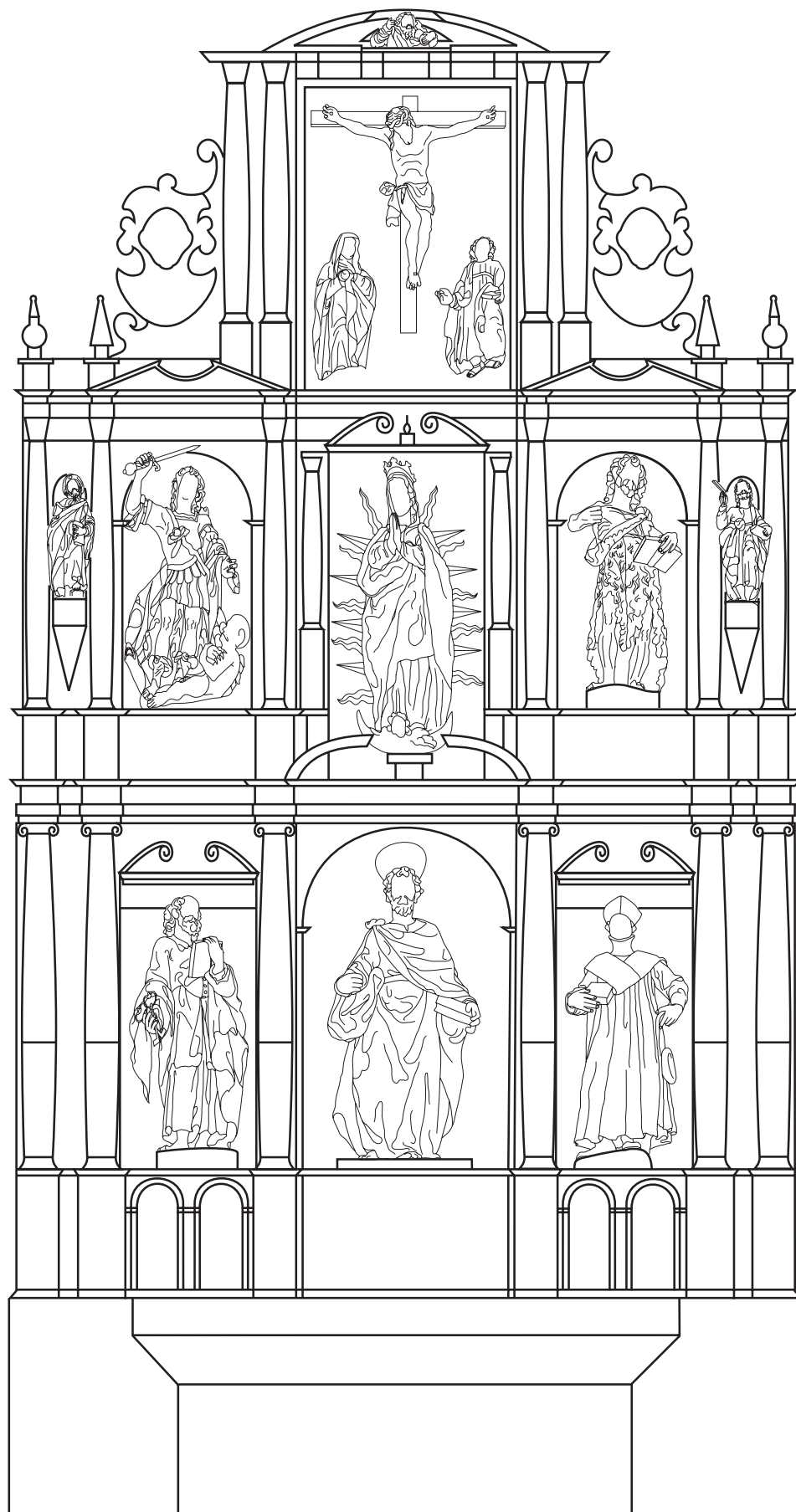
dogma.⁴⁰ Fray Luis sufrió en propia carne el hecho de pertenecer a la segunda corriente, y tras su proceso por la Inquisición, regresó a Salamanca el treinta de diciembre de 1576, donde reanudó su actividad.⁴¹ Quizás, el futuro obispo de Orense participara personalmente de la simpatía por la compaginación del saber positivo con el especulativo, y así lo hiciera hacer representar en el retablo a través del apóstol Tomás, remontándose, por tanto, a la autoridad apostólica de uno que había conocido al Señor y vivido con él todos los acontecimientos del evangelio, frente a la elipsis a propósito y el juego homonímico con otro Tomás, mas este dominico y conocido como el doctor angélico (referente por antonomasia de la tendencia aristotélico-tomista). Es notorio que el obispo Miguel fue conocido por sus cualidades intelectuales como el *otro Séneca*,⁴² filósofo de gran empaque cuyas obras habían sido objeto de una edición crítica, en primicia, por parte de Erasmo de Rotterdam.⁴³ Es sabido que el estoicismo romano desarrolló las cuestiones naturales (el mundo para ellos es esencialmente corporal –sin negar otras realidades no corpóreas-), las *tendencias enciclopédicas* y la ética (a través del ejercicio constante de la virtud y del desasimiento de los bienes terrenos), cuyas enseñanzas im-

⁴⁰ *En Salamanca en la década de los sesenta (1560) se va a producir en toda su crudeza la polémica en torno al valor de la Sagrada Escritura como fuente de la argumentación teológica, en general, y sobre el valor de la Vulgata en particular. Esta polémica sale a flote, principalmente, en las “juntas de teólogos” constituidas para la corrección de la Biblia de Vatablo. En estas juntas se discutió con calor y apasionamiento; en ocasiones, incluso, se perdieron las formas. En estas juntas se puso de manifiesto que en el seno de la Facultad de Teología existían dos tendencias ideológicas distintas: una, se hallaba anclada en el escolasticismo especulativo y tenía una mentalidad estrecha, rutinaria y estática, miraba al pasado y se oponía a toda innovación y a un sano y prudente progreso. La otra, más abierta y dinámica, cree en un prudente progreso y trató de conciliar lo “positivo” y lo “especulativo”; da cabida a las exigencias de los humanistas y utiliza los avances de la Filología y los conocimientos lingüísticos en la interpretación de los textos bíblicos, dando a éstos un mayor relieve en la explicación del dogma. Esta tendencia no despreciaba a la escolástica, aunque de ello fuera acusada; antes la creía útil y necesaria, pero dentro de unos justos límites.* Barrientos García, José “La Teología, siglos XVI-XVII”, o.c., p. 239.

⁴¹ Véase, junto al de Fray Luis, el resultado de los procesos de los maestros Gaspar de Grajal, Martín Martínez de Cantalapiedra en Barrientos García, José “La Teología, siglos XVI-XVII”, o.c., p. 243.

⁴² *Graduóse alli de Licenciado (en Salamanca), y fue Cathedratico de Artes, y de Filosofía: aventajandose tanto en los Estudios que le llegaron a llamar otro Seneca.* Florez, Enrique, *España Sagrada, Theatro Geographico-historico de la Iglesia de España*, t. XVII, Oficina de Pedro Marín (Madrid 1789), p. 178.

⁴³ *Opera L. Annaei Senecae... per Des. Erasmum Roterod. et Matthaewm Fortunatum*, Johann Herwagwn (Basilea 1540).



Esquema del retablo con la iconografía original incorporada.

pregnaron otras corrientes de pensamiento, distantes respecto de su origen, como el neoplatonismo.⁴⁴

El obispo Miguel Ares ha pasado a la historia del colegio por su perseverancia en el estudio y en la oración, y así lo refleja la semblanza biográfica que de él se realiza con palabras laudatorias:

*Estando en n(uest)ro Colegio se graduó de Lic(enciado) y fue Catedrático de Artes, y después de Filosofía, sin hazer mas diligencia, q(ue) la de el leer, y su frecuente oración, fiando de Dios el premio de sus trabajos.*⁴⁵

De igual modo, la liberalidad del antedicho señor obispo es puesta de relieve para animar a que el resto de los colegiales sigan su ejemplo y se comporten con la institución de una manera pródiga, puesto que a ella le deben tanto su formación como el puesto social conseguido a través de la anterior.

*Dió en vezes mas de dos mil ducados al Colegio: hizo el Retablo que oy está en su Capilla, que es obra muy primorosa, y de gran costa: dióle una colgadura de damascos, y terciopelos carmesies, con cenefas, y franjones de oro, con las armas del Colegio bordadas, de que se debe hazer memoria, en reconocimiento de su liberalidad, para animar a los demás Colegiales a que no seamos ingratos a quien tanto debemos, corriendo a muchas no menores obligaciones; pues si no hubieramos sido Colegiales, nos quedaramos vezinos vulgares en nuestras Patrias.*⁴⁶

El retablo recuperado

Por la citada razón, amén del coste de la obra, el retablo no se destruye, sino que se cambia de lugar cuando la capilla del antiguo edificio

⁴⁴ Cf. Ferrater Mora, José, *Diccionario de Filosofía*, vol. II, Ariel – RBA (Madrid 2009), pp.1121-1122.

⁴⁵ Ruiz de Vergara, Francisco, *Vida del Illustrissimo Señor Don Diego de Anaya Maldonado. Arzobispo de Sevilla. Fundador del Colegio Viejo de S. Bartolome y noticia de sus Varones Excelentes*, Diego Día de la Carrera (Madrid 1661), p.250.

⁴⁶ Ruiz de Vergara, Francisco, o.c., pp. 250-251.

del colegio es desmantelada y se traslada a la cabecera de la capilla del arzobispo fundador en el claustro de la catedral. Desde allí, seguirá siendo signo visible del esplendor de un hijo y ejemplo de lo que los demás, en su momento, han de hacer; es decir, será testimonio palpable de lo que la institución puede realizar con un buen y virtuoso hombre, sirviendo, a su vez, de brillo y ostentación de la propia gloria.

Podemos, por tanto, concluir nuestras palabras reconstruyendo la mayor parte del retablo: intercambiando los lugares en los que hoy día están san Juan Bautista y san Miguel; añadiendo en las hornacinas vacías del segundo cuerpo las imágenes de Santiago, en el lado del evangelio, y santo Tomás apóstol, en el correspondiente de la epístola; y volviendo a ubicar a san Bartolomé en la hornacina central del primer cuerpo. Lamentablemente, de las cuatro figuras que iban colocadas -a razón de dos por lado- en la predela, no podemos emitir palabra alguna al estar, hoy día, perdidas.

Las imágenes de Alonso López muestran un envaramiento que las hace parecer estáticas, si no fuera por que se sirve de las ondulaciones y quiebros de los ropajes para imprimir movimiento. Cuando intenta realizar una composición en la que es necesario reproducir una postura del cuerpo fuertemente inclinada o contorsionada, el resultado no es muy afortunado, siendo –realmente- forzado. Ello provoca que se sirva de una serie de posiciones que repite, entre las que sobresale –en nuestra opinión- la del *contrapposto*, que no es capaz de conformar con absoluta perfección. Se aprecia una mejor resolución técnica en iconografías más familiares al escultor, quizás por repetición de las mismas en otros proyectos.⁴⁷

Alonso López es el ejemplo perfecto de un escultor famoso en la provincia en la que vive, y ciertamente demandado en ella, mas su obra plantea una serie de problemas en un centro como el de Salamanca, que en ese momento había sido testigo de las experiencias de Juan de Juni, Alonso Berruguete, entre otros, y estaba a punto de conocer la obra, pongamos por caso, de Juan Antonio Ceroni o de Gregorio Fernández. El re-

⁴⁷ Cf. Pérez Costanti, Pablo, *Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII*, o.c., pp. 319-322.

tablo se antoja, así, muy retardatario para la fecha en la que se realiza, reproduciendo esquemas romanismo-manieristas en lo arquitectónico; quizás ecos del mayor de la catedral de Astorga, relativamente cercana y familiar a las tierras gallegas.

Afortunadamente, hemos podido recuperar para el discurso académico un ejemplar significativo de la institución más influyente de la ciudad de Salamanca, al que hemos realizado un primer intento de aproximación para procurar descifrar la carga conceptual que en su tiempo vertió sobre la audiencia a la que iba dirigida, y que decidió salvarlo de la destrucción, ubicándolo en el recinto de la capilla funeraria de su fundador.⁴⁸

⁴⁸Cuando esta tesis se encontraba en proceso de edición y maquetación, ha salido a la luz un artículo de M^a Nieves Rupérez donde aborda aspectos relativos al Colegio Mayor de San Bartolomé antes de la gran reforma llevada a cabo por la institución en el siglo XVIII. Cf. Rupérez Almajano, M^a Nieves, “El Colegio de San Bartolomé antes de las reformas del siglo XVIII” en Rodríguez San Pedro Bezares, Luis Enrique – Polo Rodríguez, Juan Luis, *Imagen, contextos morfológicos y universidades*, Ediciones Universidad de Salamanca (Salamanca 2013), pp. 159-210.

Rupérez también identifica el retablo que hemos trabajado con el que donara el obispo de Orense Miguel Ares de Canaval gracias al artículo de Ángel González García, como hemos hecho anteriormente nosotros y así lo recogen tanto la noticia “El retablo de origen gallego” aparecida en el diario salmantino *El Adelanto* el día 17 de abril de 2013 (p. 18) y la comunicación titulada “El retablo de la Capilla de Anaya: un nuevo ámbito para una obra señera” presentada en el Congreso Internacional *De Fortis a Magna: 500 años de historia* el día 26 de abril de 2013. Tras la señalada identificación, la autora inserta una nota a pie citando una obra de Antonio Casaseca a la que antepone las siguientes palabras: *Los autores que se han ocupado de la catedral suelen señalar que las esculturas proceden de distintas épocas, pero no han prestado gran atención al retablo al no disponer de datos concretos.* (Rupérez Almajano, M^a Nieves, Id., p.173). Ciertamente, en nuestra opinión, sus propias palabras son muy adecuadas en nuestro discurso y por ello las traemos, puesto que poco más se podía decir en aquellos instantes y mucho más que lo que le dedica la propia Rupérez después del hallazgo del documento.

Su artículo glosa perfectamente el contenido del contrato transcrito por Ángel González y describe de forma sucinta la obra conservada en la capilla para evidenciar la identificación, mientras señala sus características y particularidades. Incluso, avanza una razón de la iconografía escogida por el obispo Miguel, como la de su patrono san Miguel, con la que nos mostramos, como puede comprobarse en el texto de esta tesis, completamente de acuerdo. Sin embargo, que para san Pedro se señale su patronato de la parroquia de Présaras (lugar de nacimiento del obispo) junto con el arcángel Miguel, o la devoción de Ares de Canaval por la Asunción, merced a un santuario cercano a su pueblo natal, motivo que extiende al propio san Juan Bautista, no nos parecen razones

suficientes y menos aún para imponer tanto “reduccionismo personal y nacional de pequeña patria” a la institución colegial donde se ubicaría como altar mayor. Es decir, que la iconografía tiene, a nuestro juicio, un discurso que sobrepasa los límites propios de una personalidad en cuanto individuo e integra el *decir* y *decirse* propio de la magna institución colegial. Es preciso tener siempre en cuenta el ámbito en el que se inserta la obra, así como también la función que va a desempeñar en el mismo y su propia topografía. Desestimar tales coordenadas supone perder el rumbo del comentario. Así, no es igual que el retablo sea destinado a una catedral, una parroquia, una ermita, una capilla u oratorio privados o una capilla de una institución. Tampoco se habrá de obviar si será parte de un altar mayor, de un colateral o de alguna capilla secundaria. Su función será determinante a la hora de desarrollar la propia topografía, la cual ha de encarnar las ideas y discursos propios de la entidad que represente y de la audiencia a la que vaya dirigida. Estas razones primordiales han de ser tenidas en cuenta a la hora de realizar cualquier tipo de planteamiento académico de una obra como la que nos ocupa, y ellas son, en definitiva, las que nos impelen a escribir las presentes consideraciones. Si se hubiera tratado de una capilla sepulcral o de ámbito privado no nos mostraríamos tan contrarios a los que se puede acusar pueriles reduccionismos locales o devocionales del mentor, aunque fueran los enunciados por Rupérez, pero no los podemos aceptar sin más para encarnar los de un organismo complejo y una entidad social de la categoría del Colegio de San Bartolomé. Por tanto, se hace evidente que existen referencias personales en la obra regalada, pero no pueden en ningún momento considerarse en primer lugar, sino que se han de someter a planos secundarios tras otros asuntos que cobrarán el verdadero protagonismo, como se comprueba en nuestro texto.

Cabe señalar, que Rupérez también llama la atención sobre el soporte librario que muestran varias imágenes como atributo, al constituir un elemento recurrente para simbolizar la imagen corporativa del colegio como *Casa de la Sabiduría*. (Id. p.176). No compartimos, sin embargo, la identificación de la escultura de san Bartolomé que actualmente se encuentra en el Colegio Mayor del mismo nombre de la Universidad de Salamanca con la que ocupó la hornacina principal del retablo (Id. p.174), dado que la hemos localizado en el retablo de la Capilla de la Virgen de Morales. En el texto del presente capítulo de nuestra tesis puede comprobarse que no sólo no hay que seguir la opinión de Rupérez [que afirmaba: *La escultura de San Bartolomé presenta un gran deterioro, pero tanto los rasgos formales como la decoración del libro que sostiene son similares a los de las figuras del retablo, por lo que no habría que dudar de su procedencia*. (Id. p. 176)] sino que no hay que tenerla en cuenta por no ser correcta para lo relativo a su comparación con el resto de obras del retablo. Por el contrario, aunque no la compartimos, resulta interesante la opinión que lleva a cabo sobre la policromía de las obras. (Cf. Id. p. 176). Según nuestro razonamiento, un regalo de estas características donde estaba comprometido el honor del donante y el reconocimiento de la institución que lo recibía, no podía entregarse sin alcanzar su perfección final. Consideramos que carece de fundamento la simple opinión que refrenda la entrega del retablo en blanco, menos aún siendo el elemento de la policromía, como en este caso, el que coadyuva a mostrar la cualidad de magnificencia y magnanimidad que un preclaro hijo del colegio manifiesta con esa doble intención de reconocimiento filial hacia la institución y de pres-



Detalle del demonio derrotado por san Miguel.

tigio personal perpetuado en el tiempo en un lugar tan significativo y significativo como la capilla de la colectividad.

Es precisamente esta incorrecta identificación y el hecho de no haberse percatado que la imagen del crucificado no formaba parte del primitivo mueble, la que lleva a Rupérez a afirmar la existencia de varias manos. Por nuestra parte creemos que las diferencias entre las efigies que señala Rupérez (el contraste entre las que denomina realistas e idealizadas) no se debe a un cambio en el artista cuanto al uso de los diferentes *topoi* consuetudinarios utilizados en las representaciones de las diversas edades, dignidades y ocupaciones. No creemos que aquella que habría de ser una obra maestra, o en otras palabras, la mejor obra que pudiera realizar el autor, tanto por el mecenas que la encarga como por el destino al que se dirige, no recibiera toda la atención por parte del escultor. Más aún cuando se trata de un artífice de un foco secundario, alejado de los grandes centros de producción e innovación. No creemos que Alonso López permitiera perder la oportunidad que se le presentaba de hacer su mejor obra, la cual le alcanzaría una mayor fama, más allá de los límites geográficos propios y ante los futuros prohombres de la Corona que se formaban en el colegio salmantino. Incluso se pueden rastrear en todas ellas -como muestra nuestro texto- tanto en las que aún existen en su lugar primigenio, como en las que se encuentran repartidas por diferentes lugares de la catedral, idénticas formas de concepción y de resolución formal, además de iguales estilemas que las hacen deudoras de una única forma de hacer.



Detalle del crucificado original del retablo.



Recuperación de un espacio y algunas sugerencias sobre su organización

Una donación en forma de manda testamentaria nos permite rastrear la existencia de una pequeña capilla en uno de los arcosolios de la nave de la epístola en la catedral vieja. En el tramo ubicado entre la capilla del Cristo de las Batallas y la puerta de santa Lucía, encontramos actualmente dos espacios abiertos en la pared, uno configurado por un arco apuntado, con clara finalidad funeraria, y otro conformado por uno de medio punto, con suficiente capacidad para albergar varias imágenes y un ara.

La noticia de la ubicación a la izquierda de la capilla del venerado crucificado viene dada en la determinación que el racionero Valdés toma en su testamento para adornar el altar e imágenes de los tres santos:

Que se adornen los ss(ant)os q(ue) estan al lado izquierdo del sancto Xp(ist)o de las batallas

El s(eño)r Can(onig)o Don Juan del Hierro propuso q(ue) el s(eño)r Ra(cioner)o Baldes difunto avia dejado mandado se adornassen ciertos altares y santos desta s(an)ta

ygl(esi)a q(ue) son s(an) Blas, s(a)n Bart(olo)me y s(an)ta Lucia, y para ello avia dejado hacienda, y eran sus testamentarios los s(eñor)es D(oct)or Don Juan de Valboa vea el testamento y de rrelaçion y el s(eñ)or obrero maior vea como se podra acomodar con un pintor y lo q(ue) costara y el s(eñ)or Don Juan del Hierro ofreçio para el d(ic)ho effecto siendo neçess(ari)o hasta çien r(eale)s mas de limosna.¹

La mera lectura del documento indica claramente el lugar, pero puede ser confusa en varios puntos, arrojando dudas sobre si se trata de uno o varios altares, y de si la intervención es sobre las imágenes referidas o sobre los lugares en los que se encuentran. Mas una noticia anterior, en la que se da noticia del asunto, nos proporciona una mayor seguridad al respecto, disipando vaguedades:

Que se adornen el altar y s(an)tos q estan junto al s(anto) Xp(ist)o

En este cav(ild)o se leyo una clausula del codiçillo ultimam(en)te otorgado por el s(eño)r Ra(cioner)o Valdes en el mes de março de sis(cient)os y v(ein)te y dos ante Juan Gomez scriv(an)o por la qual pareçia avia mandado la plata q(ue) tenia en su casa se gastase su valor en adornar con arco y altar q(ue) esta en esta s(an)ta ygl(esi)a al lado izquierdo de la capilla del s(an)to Xp(ist)o de las batallas q(ue) es de S(a)n Bart(olo)me S(a)n Blas y S(an)ta Lucia al pareçer de sus testamentarios y q(ue) si no bastase lo q(ue) importaba la d(ic)ha plata se cumpliese e hiçiese de sus bienes con q(ue) no exçediese el d(ic)ho adorno de treçientos R(e)l(e)as segun q(ue) de la d(ic)ha clausula pareçia la qual vista y la rrelaçion q(ue) dio el s(eño)r Can(onig)o Rojas obrero maior de q(ue) tenia tratado de haçer el d(ic)ho adorno en çinq(uen)ta ducados el cav(ild)o cometio lo susod(ic)ho para q(ue) con effecto lo hi-

¹ Cabildo ordinario del viernes 15 de septiembre de 1627. ACSA AC 34 f. 1187v.



Arcosolios. En el de la derecha se ubicaba el altar que tratamos.

çiessen y executasen assi con lo q(ue) toca a la d(ic)ha manda como con çien r(eale)s q(ue) ai ofrecido para ello el s(eño)r Can(onig)o Don Juan del yerro y lo rrestante q(ue) ofrecio el s(eño)r Ra(cioner)o Florez, a los ss(eñor)es Don Diego Manrique de Guzman y Don Hier(oni)mo de Roxas canonigos y Ra(cioner)o Don Luis de Castilla.²

A la luz de la documentación, extraemos varios datos relevantes:

- 1- Se trata de un altar único.
- 2- En él reciben culto tres santos mártires: Bartolomé, Blas y Lucía.
- 3- El altar está situado a la izquierda de la capilla del Cristo de las Batallas.
- 4- Probablemente, la mayor parte de la intervención fue llevada

² Cabildo ordinario del viernes 22 de enero de 1627. ACSA AC 34 f. 1185.

a cabo por un pintor, lo que significa que prácticamente el hermoejamento consistió en una decoración pictórica de importancia, dejando intacta la estructura existente.

Como ya adelantamos más arriba, el arcosolio inmediato a la puerta de Santa Lucía es el que designamos como contenedor de la capilla de los santos Bartolomé, Blas y Lucía. Semejante precisión en la determinación del lugar, amén del testimonio documental reseñado, es apoyada por el nombre de la inmediata puerta sur, puesta bajo la protección de la mártir, debido a la proximidad al lugar de su culto. A falta de una intervención concreta sobre el espacio, se pueden rastrear a simple vista restos de policromía en el intradós, bajo la capa de enlucido que cubre actualmente toda la superficie. También se puede observar el remate achaflamado de la arista del perfil interno del arco que indudablemente se realizó para su adorno con un elemento añadido sobrepuesto o con el recurso a la pintura.

Aún existe en la nave del evangelio una capilla realizada para sepultura del capellán del rey don Diego de Vera y Paz, muerto en 1660, con un acabado mucho más ampuloso que puede servirnos como ejemplo posterior al que tratamos, si bien cercano en el tiempo, en el que se perpetúa la concepción del tipo de espacio y uso similar (si exceptuamos el funerario) del mismo que ocupa el discurso de estas líneas, hoy desaparecido.

Ignoramos el año de la constitución de la capilla de los mártires, pero si ya en 1627 se habla de la necesidad de adorno del espacio, advertiremos que al menos su existencia se proyecta algunos años antes de la fecha indicada, eso sí no perdiendo nunca nuestra ignorancia de su cronología exacta. La agrupación de imágenes y advocaciones en un único altar no es una práctica extraña a la misma experiencia de la seo salmantina, puesto que en la capilla más cercana, la del Cristo de las Batallas, a pesar de dar mayor importancia a la imagen del crucificado, también se asocia a tres santos: Antonio abad, Pablo ermitaño y Jerónimo. Conocemos la noticia de la existencia de todos ellos en el primitivo sepulcro del obispo Jerónimo, tal y como también defendemos en otro lugar de la presente obra, y es precisamente en el año de 1607, tras la manifestación y acrecentamiento del culto a la sagrada imagen, cuando se procede a la



Sepulcro de don Diego de Vera y Paz.

erección de la capilla que en parte conocemos. En este momento, también se realizan las imágenes dispuestas en el remate de la anterior, las cuales mantienen muchas semejanzas con dos, que en nuestra opinión, creemos formaban parte del altar que tratamos en las presentes líneas.

Ciertamente, en el lugar indicado se habían colocado tres esculturas de bulto redondo.³ Nos tropezamos con una primera dificultad a la hora de determinar la imagen de san Blas, puesto que existen dos que bien pudieran atribuirse a la titularidad del mismo mártir: la más antigua, una imagen gótica, probablemente reubicada y reutilizada respecto del lugar originario que ocupara y para el que fue realizada; la más moderna, esculpida en la misma época que las demás que ocupan el arcosolio y con el mismo fin. Las restantes, labradas en la primera década del siglo XVII, para ser dispuestas en la capilla de la que hablamos. Son estas últimas las que tienen en común ciertas particularidades con las de los santos que acompañan la hechura del Cristo:

En primer lugar el material, puesto que todas están realizadas en piedra policromada.

La segunda de carácter compositivo, al compartir ellas la delimitación excesiva del personaje representado por los límites físicos del bloque de piedra, ofreciendo todas una sensación de constricción, oprimidos sus brazos contra el cuerpo de una manera poco natural; en definitiva, delimitadas por la materia de la que están compuestas en lugar de dominar el espacio que las rodea.

La tercera de carácter estilístico, compartiendo semejante tratamiento en los rostros masculinos, crenchas de barba y cabello, manos, disposición de mangas y pliegues de

³ Se hace imprescindible realizar una aclaración a este respecto. Las imágenes que comentamos se han concebido como esculturas de bulto redondo, pero su ubicación, adosada a la pared, ha determinado que la parte posterior de aquellas no esté trabajada del mismo modo que el frente. Así, la imagen de san Bartolomé presenta un simple desbastado en su espalda y ausencia de toda policromía. Ello sugiere que nunca se desplazó la imagen del altar donde fue colocada. Sin embargo, las imágenes de santa Lucía y de san Blas, han sido conveniente y sumariamente tratadas en sus respectivas partes posteriores, donde han recibido también una capa de policromía, signo evidente de la existencia de un culto significativo en altares provisionales y ceremonias en las que las imágenes eran mostradas desde todos los ángulos de visión, durante los días de las festividades de cada uno.



Imagen de san Blas. Museo catedralicio.

los mantos. Particularmente llaman la atención las esculturas de san Bartolomé y de santa Lucía, prototipos ambos del tratamiento estereotipado diferenciador respecto de si se trata de un modelo masculino o uno femenino, pero que comparten los mismos estilemas y soluciones formales en una producción que podemos atribuir a una misma mano o a un único círculo.

Un mayor problema nos lo plantea el tratar de identificar la imagen de san Blas. Tal como hemos adelantado más arriba, existen dos ejemplares que pueden corresponderse con la advocación del mártir, si bien uno, el más antiguo pudiera representar a cualquier santo obispo, aunque el color rojo de las vestiduras es posible considerarlo como un indicativo del carácter martirial por la efusión de sangre del que las viste y por tanto parece también apropiado para la figuración de san Blas.

Los rasgos que lo conforman -tal y como corresponden a la escultura monumental del siglo XIII en nuestra catedral- muy sumarios, reducidos a una fácil e inmediata identificación con su estatus episcopal a través del atuendo, muestran una consuetudinaria y arcaica manera de comprender las formas, reduciendo incluso la representación del rostro a una mera *facies* en la que lo menos importante es el retrato, el cual cede su lugar a la verosimilitud formal de un rostro prototípico masculino falto de toda individualidad. La imagen de san Blas mantiene débitos con la imagen de san Nicolás que se conserva también en el museo catedralicio. Ambas son muy semejantes, dejando a un lado la diferente policromía que cubre cada una de ellas y que responden a momentos históricos posteriores.⁴ No co-

⁴ M. Gómez Moreno data las dos imágenes episcopales en el siglo XIV, y únicamente dice de ellas que en el momento en el que las ve se encuentran en la capilla de Anaya. *Dos figuras de obispos bendiciendo; piedra pintada; alto, 1,0 m.; existen en la capilla de Anaya y parecen del mismo tiempo* (siglo XIV). Gómez Moreno, Manuel, *Catálogo Monumental de España, Provincia de Salamanca*, Caja Duero (Salamanca 2003), p.121.

Una opinión diferente es la ofrecida por J. Garms, que adelanta la fecha de la ejecución de las mismas a los últimos años del siglo XIII. *In alternativa al gruppo formato da Gomez Moreno vorrei attribuire allo stesso scultore del rilievo* (se refiere al relieve con inscripción incrustado en el lateral de la epístola del ábside de la catedral vieja, que data en torno a 1298) *due statue di vescovi che si trovano nel museo dello stesso duomo di Salamanca. Finora non sono riuscito ad avere delle notizie sulla loro provenienza. Le statue, lavorate insieme con il plinto, sono rappresentate in piedi, severamente frontali, con le braccia aderenti al corpo e piegate verso l'alto. Hanno il pastorale nella sinistra e la destra in atto di benedire. Le contraddistingue una certa rigidità e forme cubiche e massice come quelle del rilievo.* Garms, J. J., "Un rilievo nella cattedrale di Salamanca" en Navascués Palacio, P., Gutiérrez Robledo, J.L. (Eds.), *Me-*



Imagen de san Blas. Capilla de los Corrionero.

nocemos la procedencia original de la pieza, pero al margen de este asunto bien pudiera haber sido reutilizada para recibir el culto apropiado en una capilla del interior de la nave. A favor de este nuevo uso, independientemente del que tuvo en origen, parecen conducirnos los criterios de antigüedad y economía, ambos suficientes por sí mismos para que el cabildo ordenase usar de la escultura que ya existía, en aras de proseguir la veneración al obispo mártir haciendo uso de la imagen heredada de la tradición de la iglesia local y evitar hacer novedad sobre la misma colocando otra más moderna.

Tenemos una noticia muy ilustrativa a este respecto que aunque se refiere a la imagen actualmente desaparecida de san Tirso, de piedra y gran antigüedad, muestra la precaución del colegio capitular al señalar la necesidad de salvaguardar lo heredado y, en todo caso, acrecentar el patrimonio incorporando una imagen reciente que no usurpe el lugar de la predecesora. Así, la hechura es conservada por el cabildo en su altar frente a la propuesta de la cofradía correspondiente de realizar otra nueva de madera para evitar los trabajos que el traslado de la de piedra suscitan. La documentación señala también la necesidad de intervención en el heroseamiento de la imagen anterior al encontrarse esta indecente,⁵ cosa

dievalismo y neomedievalismo en la arquitectura española: Las catedrales de Castilla y León I. Actas de los congresos de Septiembre 1992 y 1993, Fundación Cultural Santa Teresa (Ávila 1994), p.232.

⁵ La imagen de san Tirso que recibía culto en la catedral era de piedra policromada, antigua y de gran peso. Una carta en la que se redacta una petición de la cofradía del santo al cabildo para la realización de una imagen nueva, nos ofrece valiosa información sobre el material y antigüedad de la escultura.

Antonio García y Juan gonzalez maiordomos de la Cofradia de s(eño)r Santirso sita en esta s(an)ta Igl(esi)a y Cofrades della Parezemos ante v(uestra) s(eñ)oria y dezimos q(ue) aviendo considerado q(ue) la echura del d(ic)ho santo por ser su escultura mui antigua esta yndezente y juntamente por ser de piedra maziça es grande el trabajo q(u)e cuesta p(ar)a sacarla de la capilla y poner en el artar (sic) q(ue) se aze el dia de su festividad de cada año = a dispuesto y determinado d(ic)ha Cofradia el azer otra echura de madera del d(ic)ho santo cuiã costa y dorado y Pintura sea de componer de las limosnas q(ue) entre d(ic)hos Cofrades se ofrezan y por q(u)e p(ar)a ello es nezess(ari)o Primero y ante todas cosas la lizençia y beneplazito de v(uestra)s s(eñorias) se la pedimos y suplicamos nos la conzeda juntamente con la limosna q(ue) fuera servido p(ar)a su echura q(ue) en ello reziviremos las m(e)r(ce)d(es) q(u)e esperamos de la grandeza de v(uestra) s(eñoria)... Nota en el comienzo de la carta: Cab(ild)o ordin(ari)o 5 de sept(iembr)e del 1670. Q(u)e no se haga nobedad con la Ymagen antigua del s(an)to y si quisieren haçerla de talla p(ar)a el dia de su fiesta (como diçen) se les de p(erm)ission. ACSA Correspondencia (Signatura provisional).

Las Actas capitulares correspondientes al cabildo ordinario del 5 de septiembre de 1670 resumen el problema planteado por la cofradía, determinando la conservación de la imagen antigua, que seguirá ocupando su lugar en el altar de su advocación y otor-

que se solía realizar con normalidad a medida que el deterioro de las esculturas lo determinaran o la moda estética del momento lo demandara.

Respecto de la otra imagen más moderna, sita ahora en la capilla de los Corrionero de la catedral nueva, bien puede compartir los años de su elaboración también con el margen cronológico dispuesto en torno al 1600. En estas fechas aún perviven soluciones formales pasadas que se han constituido en identidad de la ortodoxia presente y manifiesta en los ámbitos sagrados de la seo, suficiente respecto a la pericia consuetudinaria de su representación gráfica y volumétrica. El material de la imagen sigue siendo la piedra, posteriormente policromada. La iconografía de san Blas se hace más evidente al llevar la escultura su mano izquierda a la garganta, aprovechando el gesto del mismo brazo para hacer descansar en su interior el báculo y sostenerlo de semejante modo. Además, está revestido con alba, amito, casulla romana, manípulo y mitra, la cual se pronuncia considerablemente en forma romboidal, característica de este sombrero litúrgico durante el siglo XVII. Como la imagen de santa Lucía, también carece de la peana original, usando ahora de una de madera, lo que no nos permite poder compararla con la conservada en la de san Bartolomé.

De inclinar nuestro juicio por la presencia de una de las dos esculturas de san Blas, hemos de decantarnos por la mayor probabilidad de que la última comentada sea la que haya sido colocada en el altar, realizándose en el mismo periodo que las de san Bartolomé y santa Lucía. Entre otras razones, dado que desconocemos el lugar en el que en un principio hubieran estado ubicadas, no es baladí considerar que la imagen de san Blas sita ahora en el museo formara parte del primitivo pórtico románico de la catedral vieja, del que apenas se han conservado restos tras la reforma llevada a cabo en él por parte de Juan de Setiem Güemes a ini-

gando el permiso correspondiente para que se haga una imagen de madera para utilizar en el día de la fiesta del santo.

S(obr)e la ymagen de S(an) Tirso

Los mayormos de la cofradia de San Tirso, sita en esta s(an)ta Ygl(esi)a dijeron ser la Ymagen del s(an)to muy pesada por ser de piedra maçiza, y les cuesta trabajo colocarla el dia de su fiesta al altar q(ue) haçen, y pidieron liçençia para haçerla de talla, a costa de limosna de los confrades (sic), y que el cab(ild)o les ayudase con la suya = y el cab(ild)o acordó que no se haga nobedad con la Ymagen antigua del s(an)to y se este en su lug(a)r y si para el dia de su fiesta quisieren haçer otra de talla de madera lijera, se les da permisson p(ar)a ello. Y con esto se acabó y lebantó el d(ic)ho cabildo y en fee de ello lo firme. ACSA AC40 f.309v.



Santa Lucía. Capilla de la Virgen del Agravio.



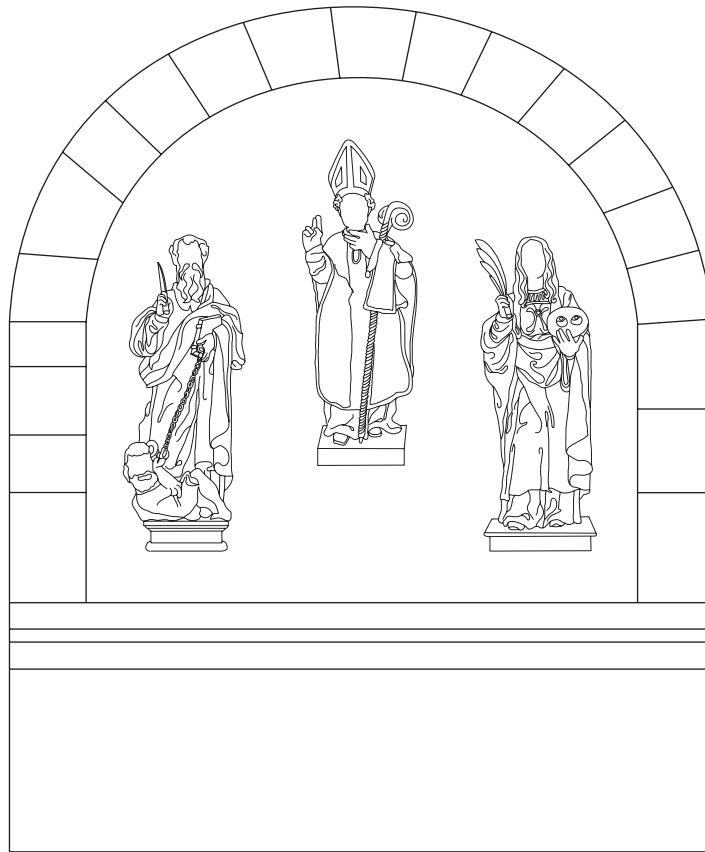
San Bartolomé. Salas capitulares.

ciativa del obispo diocesano Francisco de Seijas y Losada, quien se hizo cargo de su financiación.⁶ De ser cierta la hipótesis anterior de la pertenencia de la mentada imagen al programa del pórtico, este no se habría desmontado hasta 1680,⁷ fecha muy tardía que habría impedido que formara parte de la capilla que comentamos la escultura episcopal que podemos identificar con la efigie de san Blas.

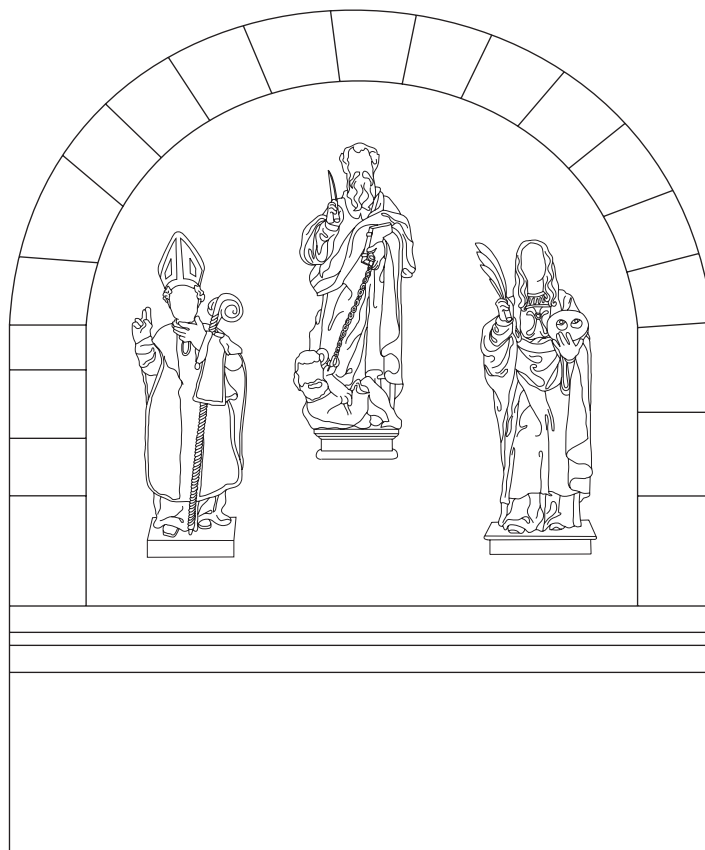
Desconocemos el modo y la manera en el que las hechuras de los tres mártires estaban distribuidas y ubicadas en el arcosolio, pero al presentar una factura más uniforme las de san Bartolomé y santa Lucía, muy probablemente estos flanqueaban la de san Blas en aras de la simetría, puesto que muestra un mayor hieratismo y su mejor visionado responde a un punto de vista frontal. Si prestamos atención a las partes traseras de las imágenes, reparamos en que, a diferencia de los otros dos, el apóstol únicamente tiene desbastada la piedra, lo que obliga a considerar la imagen como una solución plástica que no precisa despegarse de la pared a la que se adosa, o en otras palabras, la escultura una vez colocada en su altar no se usa para ser trasladada a grada, templete o estrado alguno levantado en una fecha concreta o para una acción litúrgica determinada. San Blas y santa Lucía presentan sus partes posteriores trabajadas con sencillez y policromadas convenientemente, señal inequívoca de su uso en liturgias que precisaban el visionado de la imagen en todo su derredor. Teniendo en cuenta este dato, también se puede argumentar a favor de la imagen de san Bartolomé como aquella que se encontraba en el centro, siendo franqueada en el lado del Evangelio por san Blas, y en el de la epístola por santa Lucía. Creemos que el lugar de santa Lucía es mucho más claro, puesto que muestra su inmediatez a la puerta, pudiendo considerarse la razón por la que la última toma su nombre, y por ello también se coloca sobre el acceso, en el exterior, una imagen de la mártir. Realizamos de

⁶ Véase el desarrollo de la obra en Castro Santamaría, Ana, “La catedral de Salamanca bajo la maestría de Juan de Setién Güemes (1667-1703), en Ramallo Asensio, Germán (Ed.), *Las catedrales españolas del Barroco a los historicismos*, Universidad de Murcia (Murcia 2003), pp.467-489. Especialmente véanse las pp. 484-488.

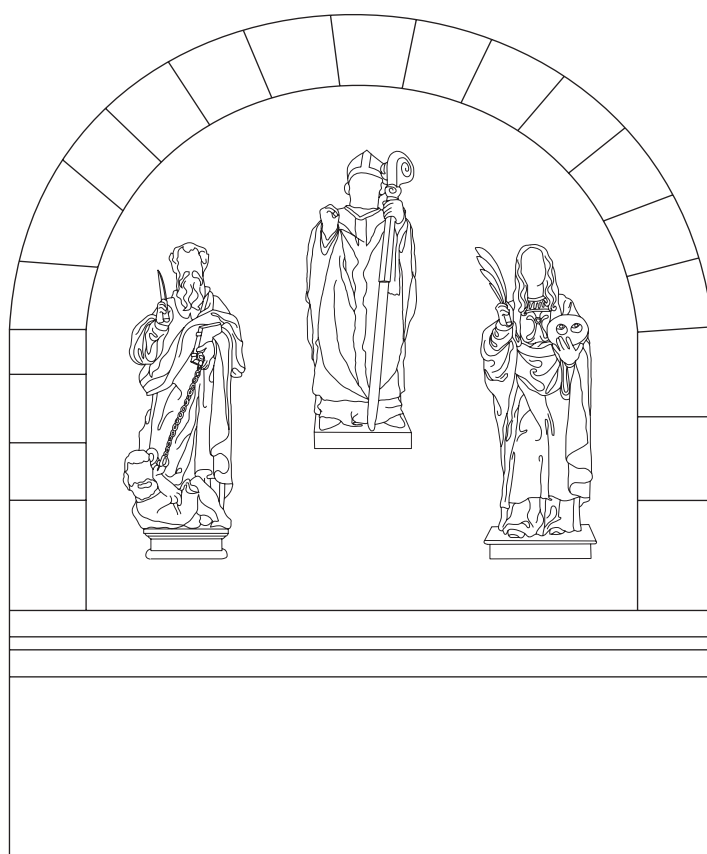
⁷ Data que aparece esculpida en la misma portada. En el cabildo ordinario de 14 de julio de 1679 se presenta ante los señores capitulares la traza de la nueva portada, lo que hace imposible que se hubiera construido, como dice Casaseca, en 1676. Cf. Cabildo ordinario de 14 de julio de 1679 ACSA AC 41 ff. 550-551v.; Casaseca Casaseca, Antonio, *Las catedrales de Salamanca*, o.c., p. 19.



Hipótesis más probables de colocación de la iconografía en el altar.



este modo una aproximación al altar y las imágenes -que reunimos ahora de nuevo- pertenecientes a una capilla tristemente desaparecida en el interior de la catedral vieja.



Hipótesis en la que se reutiliza la imagen más antigua de san Blas.



Entre la reutilización de manifestaciones artísticas previas y la iconografía profiláctica de promoción cívica

Actualmente, en el lugar que ocupara en otro tiempo el altar de la Inmaculada (N^a S^a del Agravio), trasladado a la capilla inmediata, se sitúa el retablo presidido por san Bartolomé. Aprovecha la decoración y adorno del arcosolio y altar que perteneciera a la advocación mariana, de los que no desdice a simple vista si no se tiene en cuenta la historia del primero y sus peculiaridades, especialmente la evidencia de la inscripción de la línea de imposta y los escudos del frontal del altar.

Del mismo modo, el lugar en el que se sitúa también ha acusado los cambios producidos especialmente en el siglo XX. En primer lugar, el espacio no era una capilla cerrada, sino que fue clausurado cuando se procedió a tabicar el acceso al templo viejo y cambiar el paso entre las iglesias a la capilla de San Lorenzo, a los pies de la nave.¹ Desde aquel momento

¹ La obra de M. Falcón refleja que ya ocupaba el retablo el lugar actual. La única diferencia reside en la advocación que ocupa la hornacina central, puesto que habla de una imagen de San Bernabé frente a la actual de San Bartolomé. Ignoramos si se trata de una las erratas que pueblan sus páginas y que han llegado incluso hasta nuestros días insertas en las guías y publicaciones específicas. Cf. Falcón, Modesto, *o.c.*, p. 135 La guía de Vicente Bajo identifica a San Bartolomé. Cf. Vicente Bajo, Juan Antonio, *Guía histórico descriptiva de las catedrales de Salamanca*, Imprenta de Calatrava (Salamanca 1900), p. 100.

el espacio cambió, perdiendo su carácter de paso obligado entre los dos templos para convertirse en una capilla más al uso, igual al resto. El subrayado definitivo del nuevo espacio vino por el cerramiento de forja trasladado y recrecido (ante las nuevas necesidades) de la reja que se colocó en la capilla de Santa Catalina en el claustro de la catedral a fin de asegurar las oposiciones para las canongías que se desarrollaban en ella y que procedía de la desaparecida parroquial de San Adrián.

Ignoramos la colocación del altar anterior al traslado a la capilla actual, puesto que cuando se resuelve realizar el actual, se coloca en el lugar primigenio indicado por el cabildo: el altar de San Juan Bautista, sito en la nave lateral, junto a la antigua sacristía.² La advocación principal no podía ser cambiada por tener fundada en su altar una dotación de misas. Por eso, encontramos muy coherente en el planteamiento del retablo el desarrollo en la predela del mismo de todo un programa iconográfico sobre la figura del Precursor: predicación en el desierto, bautismo de Cristo, busto del Bautista, decapitación, y falta una quinta finalizando el ciclo en la que probablemente encontraríamos la entrega de la cabeza a Herodías o la traslación de sus reliquias. Tal como denuncia la ausencia de ornamentación de la tabla central de la hornacina de la calle del medio, la probable imagen titular de san Juan Bautista que se veneraba en ella fue sustituida en fecha indeterminada por la de San Bartolomé.³ G. Ceballos sugiere la posibilidad de tener en cuenta que González Ramiro utilizara las pinturas de los zócalos del antiguo altar, así como también la pintura atribuida a Luis de Morales,⁴ en la elaboración del nuevo retablo,

² *Q(ue) se hiçiesen las ymagines de los gloriosos s(antos) de bulto y hechas se coloquen en el altar de S(an) Juan q(ue) esta en una nave de las colaterales junto a la sacristia de la s(ant)a yg(lesi)a quedando el hacer d(ich)as ymagines y el adorno del retablo y altar por q(uen)ta y expensas de la ciudad(ad). Cabildo ordinario de 7 de agosto de 1626. ACSA AC 34 f. 1130v.*

³ Consta ya el cambio en la obra de Falcón, Modesto, o.c., p. 135.

⁴ D. Sánchez recoge la tradición de que el cuadro atribuido a Luis de Morales procede de un retablo desaparecido de la iglesia de San Felices de los Gallegos. Cf. Sánchez y Sánchez, Daniel, *La Catedral nueva de Salamanca*, Daniel Sánchez Ed. (Salamanca 1993), pp. 180-183. Por su parte, A. Casaseca cree con poca consistencia semejante opinión: *En el ático se ha colocado la pintura de La Virgen con el Niño y San Juanito, obra de Luis de Morales, cuya historia, poco aclarada y llena de contradicciones y, sin duda, sin la mínima consistencia, pues viene recogiendo que perteneció al desaparecido retablo de San Felices de los Gallegos, que feneció pasto de las llamas en 1887, y que sabemos que entre los temas de sus tablas no se cita la que nos ocupa*. Casaseca Casaseca, A., *Las catedrales de Salamanca*, o.c., p. 110.



Retablo de la Virgen de Morales o de san Bartolomé.

integrándolos en la obra nueva.⁵ Sobre este asunto en particular volveremos más adelante.

La razón de la obra del retablo la encontramos en un suceso acaecido en junio y julio de 1626. La ciudad y su jurisdicción sufrían el azote de una plaga de langosta que hacía peligrar los frutos del campo y la posibilidad de una hambruna y carestía posterior era muy probable. Perder los productos del campo suponía la ruina de la sociedad en la que saldrían especialmente perjudicados los más débiles, al constituir estos la base de la alimentación. A esta razón cabría añadir otra más económica, puesto que en numerosas ocasiones el pago de salarios y de las deudas contraídas se efectuaba también en grano y productos varios en lugar de moneda.⁶ El paso inmediato de la ruina individual a la colectiva era sencillo por la concatenación natural de las causas efectos y la dependencia final mutua de todos los eslabones de la “cadena social”.⁷

No es este el lugar más idóneo para desarrollar tesis antropológicas que esclarezcan los engranajes del constructo general, asunto del que se ocupan numerosas publicaciones, sino únicamente apuntarlos oportunamente a fin de que no se pierda la perspectiva general del problema. A la carga puramente de subsistencia del orden social hay que añadir el componente religioso en un horizonte de comprensión en el que la adversidad es contemplada en clave de castigo divino, con el que la voluntad de Dios se manifiesta como correctora de ciertos comportamientos adquiridos.⁸ Las plagas, además, eran consideradas en el inconsciente general una de las formas predilectas con las que Dios castiga a quien se obstina en el mal camino, puesto que eran bien conocidas las que asolaron Egipto en los

⁵ Rodríguez G. de Ceballos, Alfonso, “El ensamblador Antonio González Ramiro” AEA 211 (Madrid 1980) en *Estudios sobre arquitectura y arte en Salamanca y su Provincia*, Fundación Salamanca Ciudad de Cultura (Salamanca 2005), p. 284.

⁶ Véase un resumen y elenco de publicaciones válidas en su mayor parte también para la época que tratamos en García Herrero, M^a del Carmen, Torreblanca Gaspar, M^a Jesús, “San Miguel y la plaga de Langosta. Claves para la interpretación del voto taustano de 1421” en *Aragón en la Edad Media. Estudios de Economía y Sociedad* (1993), pp. 281-305 (especialmente pp. 282-284).

⁷ *Visto por el s(eñor) obispo y s(eñor)es de la Junta q(ue) demas de las afliçiones q(ue) esta Ciud(ad) y su tierra ha padeçido con las inundaçiones pasadas y otras plagas la q(ue) ahora ha sobrevenido es la que mas se debe sentir y temer ansi por ser perjudiçialissima para los frutos y salud...* Cabildo ordinario. 1626. ACSA AC 40 f. 1130

⁸ *... Como por q(ue) en ella mas se descubre la ira e indignacion de Dios n(uest)ro S(eñor) merecida quiça por los pecados comunnes...* Cabildo ordinario. 1626. ACSA AC 40 f. 1130.

tiempos de Moisés antes de que el faraón permitiera la salida del pueblo, momento importantísimo cuya experiencia salvadora conducirá a Israel a la rúbrica de la alianza en el Sinaí.⁹ A ello hay que añadir que la langosta no gozaba de “buena literatura” en la Escritura, excepto en el caso de servir de alimento al Bautista,¹⁰ era sinónimo de multitud y de desorden,¹¹ de castigo, hambre, enfermedad, muerte¹² e incluso acompañaba a las huestes que debían afligir a la humanidad al final de los tiempos.¹³

En semejante paisaje, cualquier tipo de desgracia producida por animal dañino, particularmente las voraces langostas, se contemplaba con temor en la doble dimensión religiosa y social, donde la conciencia de pecado y la inmediata necesidad de penitencia reguladora del equilibrio primitivo.¹⁴ Así se expresaba fr. Basilio Iturri en un sermón:

Supongo que uno de los castigos con que Dios da a entender con más especialidad estar ayrado contra alguna tierra, es quando la aflige con el rígido azote y sangrienta plaga de la Langosta, pues esta a mas de esterilizar todo quanto encuentra, inficiona lo poco que dexa, de que resultan en brutos y también en hombres enfermedades mortales. Ira de los dioses llamaron a la langosta los antiguos gentiles: Deorum irae. En una de las Provincias de Inglaterra, notaron, que las langostas, que talaban sus campos y viñas, todas tenían formada la letra I en una de sus alas, queriendo dezir ira, y en la otra una D, que sonaba Dei, esto es, Ira Dei, ira y enojo de Dios.¹⁵

Semejante ocasión era propicia para buscar poderosos intercesores que lograsen atemperar la severidad de la ira divina, la cual indubitable-

⁹ Cf. Ex. 7,14-12,36.

¹⁰ Cf. Mt 3,4; Mc 1,6.

¹¹ Cf. Jue 6,5; 7,12; Jud 2, 20; Prov 30,27; Is 40,22; Jer 46, 23.

¹² Cf. Ex 10, 4.6.12-15.19; Nm 13,33; Lv 11, 22; Dt 28,38; 1Re 8, 37; 2Cro 6,28.7,13; Sab 16,9; Sal 78, 46. 105, 34. 109,23; Eclo 43,18; Joel 1,4. 2,25; Amos 5, 9. 7,1; Nah 3, 15-16; Mal 3,11.

¹³ Cf. Ap 9,3.7.

¹⁴ Cf. Elliott, John M., *Poder y sociedad en la España de los Austrias*, Crítica (Barcelona 1982), p. 206.

¹⁵ Iturri de Ronzal, Basilio, *Sermones Panegyricos y Catholicos*, Imprenta de Joseph Fort (Zaragoza 1745), p. 434.



Imagen de san Gregorio Ostiense.

mente repercutía en el bienestar y supervivencia individual y social.¹⁶ Sobre todos se encuentra santa María, la intercesora por excelencia de la humanidad ante la Trinidad, puesto que de ella había tomado carne el Verbo increado. Así lo transmite también el documento del voto conservado en las actas capitulares de la catedral salmantina. Salvada la jerarquía singular de la Virgen, los santos ejercen sus distintas “abogacías” especializándose en asuntos concretos,¹⁷ y en el caso que nos ocupa, los más indicados para las plagas de langosta y otros animales nocivos eran san Agustín de Hipona y san Gregorio Ostiense.¹⁸ Los usos de las reliquias

¹⁶ Cf. Delumeau, Jean, *Le peché et la peur. La culpabilisation en Occident: XIIIe-XVIIIe siècles*, Fayart (París 1983). Desgraciadamente en lugar de intentar sumergirse en la comprensión y explicación del fenómeno desde su centro, incluso hoy día se hace uso de argumentos superficiales y trasnochados que intentan reducir la respuesta religiosa a un estado “arracional” e “imaginario” de la humanidad, los cuales pretenden hacer servir de introducción a estudios que intentan presentar el conjuro de las plagas no desde una respuesta natural desde la confianza y cercanía del que posee la fe en quien sabe que todo lo cuida y gobierna, sino como herida antropológica de ausencia de razón e ignorancia manifiesta. Cf. Rodríguez Molina, José, “Los insecticidas en la etapa precientífica” en *Gazeta de Antropología*, 18, 2002 (Consultada la versión informática en <http://hdl.handle.net/10481/7389>). Recordemos las palabras que Juan Martínez de la Parra usa para terminar de hablar de la razón última del pecado y de la necesidad de reconciliación: *O maldito pecado! quién no ve, que eres el sumo de los males, pues trayéndolos todos, no dexas en el alma, ni un bien solo el más mínimo? O maldito pecado! ... O si tuviera yo junto el odio de todas las criaturas para aborrecer mi pecado! O, si tuviera esse odio con que tú, mi Dios, lo aborreces, con él lo aborreciera! mas yá, cómo levantaré a tí los ojos viendo mi ingratitud? Cómo llegaré a tu presencia, viendo mi ruindad? Pero miro también tu Sangre derramada, miro tus llagas, que si todas las hizo mi culpa, las recibió tu piedad para mi remedio, para que yo me restaure, para que yo viva; pues buelve, mi Dios, buelve ácia mi tu Rostro benignissimo, que yo te prometo, que escarmentado ya de la immensa desventura, que es perderte, no he de atender más, que a tu gusto, a tu voluntad, y a tu agrado. Y si lo consigo, (o así sea por tu muerte preciosa!) á conservar, y guardar mi alma la gracia, prenda de la Gloria. Martínez de la Parra, Juan, *Luz de verdades catholicas y explicacion de la doctrina christiana*, L. I p. XXVI, Joazhin Ibarra (Madrid 1759), p.99. Cf. también Sánchez Lora, José, “Claves mágicas de la religiosidad barroca” en VV.AA., *La religiosidad popular. II Vida y muerte: la imaginación religiosa*, Anthropos – Fundación Machado (Barcelona y Sevilla 1989), pp.134-135. Una excelente introducción al tema en Aponte Marín, Ángel, “Conjuros y rogativas contra las plagas de langosta en Jaén (1670-1672)” en VV.AA., *La religiosidad popular. II Vida y muerte: la imaginación religiosa*, o.c., pp. 554-562.*

¹⁷ Cf. por ejemplo “De la intercesión de los Santos, de que nos valem en los ruegos que hazemos a Dios” en Causino, Nicolás, *La Corte Divina*, Imprenta Juan Piferrer (Barcelona 1718), T. IV, Trat IV Cap. XIV.

¹⁸ *Este gran maestro* (San Gregorio Ostiense) *de el Altissimo fue el que movió a penitencia los Reynos, y templó la ira de Dios, quando inexorable se mostraba contra ellos*. Iturri de Ronzal, Basilio, *Sermones Panegyricos y Catholicos*, o.c., p. 428. *Santos especialistas contra estos males de la langosta eran los santos Gregorios Nacienceno y Magno; también San Agustín. Pero si hubo un santo que gozó de especial predilección por su capacidad de proteger y librar las cosechas y los campos de las plagas de insectos éste fue San Gregorio Ostiense. Sabemos que la devoción a San Gregorio ya estaba muy extendida en nuestra península a mediados del siglo XVI, quizá a medida que los*

del último son particularmente indicativos de la popularidad y difusión que alcanzó su culto al ser invocado contra los males producidos por las invasiones de insectos.¹⁹

En Salamanca, siguiendo los usos generales, tal y como se acostumbraba en semejantes casos fue organizada una rogativa con procesión general -con asistencia de ciudad, clero y pueblo- implorando el favor del cielo para que terminara la langosta por intercesión de los santos “especialistas” en estos casos.²⁰

La imagen de san Gregorio Ostiense tuvo especial protagonismo, si bien ignoramos el templo al que pertenecía. Así, tras finalizar el acto en el que se procesionó hasta la catedral, la ciudad entendió que había dado

*pueblos votaban su fiesta para librarse de la plaga puntual que les afectaba. Durante siglos las reliquias de este santo que se conservan y veneran en Sorlada (Pamplona) fueron requeridas por un sinfín de pueblos y ciudades; en especial, su cabeza, recorrió los campos de Teruel... llevando con ella simplemente el agua milagrosa del santo que era utilizada para bendecir los campos y conjurar las plagas... Por las Relaciones de Felipe I tenemos noticia de que muchos pueblos hacían votos ante este santo erigiéndole en el lugar como señal de agradecimiento talla y retablo. La Devoción y el culto a San Gregorio Ostiense la podemos ver extendida y refrendada hasta bien finalizado el siglo XVIII, prueba de ello nos la da el sermón de la época, quien con minuciosidad de detalles loaba ya desde sus titulares la capacidad del santo para defender las viñas de dañinos pulgones y demás plagas (Oración en la Fiesta anual que celebra la Real Hermandad de Viñeros de Málaga en honor de S. Gregorio Ostiense, para defender sus viñas del Pulgón y demás Plagas, predicada en el año de 1796 en la Iglesia Parroquial de Sr. S. Juan. Por Don Manuel de León Capellán del Real Colegio de San Telmo de dicha Ciudad. Dala a luz Dicho oble Cuerpo por medio de sus Hermanos mayores D. Francisco de Ortega y Olmedo, y D. Joseph de Ortega y Rengél, Regidores perpetuos de la misma Ciudad. Málaga. Con licencia en la Imprenta y Librería de D. Luis de Carreras, Impresor de esta M.I.C., de la Dignidad Episcopal, en la Plaza). Ramos Domingo, José, “Cristos, Vírgenes, Santos” en VV.AA., *La religiosidad popular. Riqueza, discernimiento y retos*, Publicaciones Universidad Pontificia de Salamanca (Salamanca 2004), pp. 258-259.*

¹⁹ Cf. Aponte Marín, Ángel, “Conjurios y rogativas contra las plagas de langosta en Jaén (1670-1672), o.c., p. 556ss. *Hecho esto, despachó su Magestad un Ángel de el Cielo, el qual, apareciéndose al Sumo Pontífice, y también a uno de los Cardenales, dixo a entrambos, que el Obispo de Ostia Gregorio, era el que debían nombrar, para que llegase a España, y quitar la mano rígida, y poderosa de Dios el alfange de su justicia, con que la castigaba por medio de la Langosta.* Iturri de Ronzal, Basilio, *Sermones Panegyricos y Catholicos*, o.c., p. 433.

²⁰ ...Y q(ue) mientras esta no se aplacare por medio de su s(anti)s(i)ma madre la Virgen Maria S(eñor)a n(uest)ra y de sus gloriosos s(an)tos son en bano todas las fuerças y remedios humanos y temporales de q(ue) se usa y ha usado vigilantissimam(en)te teniendo fortissima esperança y verdadera fe en solos los medios divinos y espirituales y en lo mucho q(ue) pueden con Dios n(uest)ro s(eño)r las intercesiones de sus s(an)tos y teniendo delante de los ojos los grandes milagros q(ue) su Divina Mag(esta)d se ha serbido de obrar contra la langosta y otros animales nocibos por espeçial abogaçia e intercesion de los gloriosos s(an) Agustin D(oct)or de la yg(lesi)a y s(an) Gregorio obispo Hostiense no solo en los Reynos de Toledo y navarra, pero en todas las demas p(art)es y lugares q(ue) con verdadero affecto se han puesto debajo de su proteccion... Cabildo ordinario 1626. ACSA AC 34 ff. 1130-1130v.

fruto y sabiéndose socorrida también por la mediación de san Agustín de Hipona, quiso realizar un voto en agradecimiento a dichos santos.²¹ El contenido del mismo²² deseaba institucionalizar la acción de gracias y la

²¹ *Entraron en este cav(ild)o los s(eñore)s Juan Rodríguez de Valençia y don Rodrigo Godínez caballeros regidores y en nombre de la ciud(ad) dieron las gracias a los d(ic)hos s(eñore)s obispo y cav(ild)o por la m(erce)d favor y consuelo q(ue) avian hecho a la d(ic)ha ciu(da)d y a todo el pueblo con las rrogativas y proçesion general q(ue) se avia hecho en la neçesidad prese(n)te de la multitud de langosta q(ue) avia con q(ue) la d(ic)ha ciudad y toda su jur(isdici)on se hallaba afligida y en aver traído en la d(ic)ha procesion general a esta s(an)ta yg(lesi)a al glorioso san Gregorio Hostiense abogado de la d(ic)ha pestilencia a q(ue) la d(ic)ha ciu(da)d avia asistido y mediante la intercesion del d(ic)ho glorioso santo se conocia manifiestam(en)te la m(erce)d q(ue) n(uest)ro s(eño)r nos hacia aplancando su ira y rremediando la neçesidad pres(en)te en cuió reconocim(ien)to la ciudad mediante el gusto y voluntad de los d(ich)os s(an)tos obispo y cav(ild)o quisiera q(ue) de aquí adelante cada año se hiciesse una festividad al d(ic)ho glorioso santo san Gregorio haciendo una nueva imagen y diciendole su misa solemne el dia q(ue) el cav(ild)o fuese serbido acomodandole en una de las capillas desta s(an)ta ygl(esi)a a cuiá festividad bendrian a asistir ya que no fuese toda la ciud(ad) en forma de ciud(ad) algunos de los caballeros regidores de ella. Haciendo ansimismo alguna conmemoracion al glorioso s(an) Agustin D(octo)r de la ygl(esi)a s(an)to de mucha devoçion por cuiá interçesion n(uest)ro S(eño)r ha manifestado muchos milagros aplacando en semejante ocasión la pestilencia de langosta q(ue) avia, y en todo la d(ic)ha ciud(ad) lo ofrecia y dejaba en manos de los d(ic)hos se(ñore)s obispo y cav(ild)o para q(ue) lo dispusiesen como fueren serbidos mandando se avisase a la ciu(da)d el dia en q(ue) se avia de volver el bendito San Gregorio a su casa para q(ue) viniese a cumplir su oblig(aci)on... Cabildo ordinario de 1 de julio de 1626. ACSA AC 40 ff. 1123v-1124*

²² El contenido del voto fue preparado por petición de las comunidades por el obispo diocesano. Transcribimos la totalidad del mismo a continuación:

Asiento del voto de la festividad de los gloriosos s(an)tos San Agustín y San Gregorio

En este cav(ild)o los s(eñor)es D(octo)r Don Pedro ... comissi(onad)os para la festividad y voto q(ue) se a de hacer a los gloriosos s(an)tos S(an) Agustin D(octo)r de la ygl(es)ia y s(a)n Gregorio Hostiense abogados contra la langosta y pulgon y otros assi males noçibos dieron q(uen)ta e hiçieron relacion del estado q(ue) tenia la d(ic)ha festividad y de la forma q(ue) estaba asentado y dispuesto con su S(eñori)a el s(or) Don Ant(oni)o Corrionero obispo deste ob(is)p(a)do y con los s(eñor)es Juan Rodriguez de Valencia y Don Rodrigo Godinez caballeros Regidores en no(mbr)e de la ciud(ad) y como sus comiss(ionad)os y q(ue) el d(ic)ho voto estaba ordenado se hiçiese en esta s(an)ta yglesi)a el día de S(an) Lorenço diez de este mes de ag(os)to y año de seis(cient)os y v(ein)te y seis dias por ambas comuniades y q(ue) la Cathedral y Ciudad de Salamanca poniendo un sitial para ello con su dosel en la d(ic)ha s(an)ta yg(lesia en la p(ar)te q(ue) pareçiere mas combeniente donde a de estas su s(eñori)a del d(ich)o s(eño)r obispo en cuias manos se a de hacer el d(ic)ho voto según esta sentado yendo primero el s(eño)r Dean o, su Vicario, y todo el Cav(ild)o por sus antigüedades, y luego el s(eño)r Corregidor y toda la ciudad en la misma forma, leyendo y manifestando primero pu(bli)cam(en)te el d(ic)ho voto de manera q(ue) os d(ic)hos s(eñor)es Dea y Cav(ild)o y Ciu(da)d como fueren votando solo digan assi lo voto y prometo por mi comunidad, y para q(ue) constase a los d(ic)hos s(eñor)es Vicario de Dean y Cav(ild)o lo q(ue) en rraçon de ello estaba capitulado y asentado los d(ic)hos s(eñor)es comiss(ionad)os entregaron un memorial donde estaba escrito que es del thenor sig(uien)te.

Memorial. En orden al voto q(ue) se a de haçer por la Ciud(ad) y Cav(ild)o y fiesta en cada un año con asistencia de entrambas comunidades a los gloriosos s(an) Agustin D(octo)r de la yg(lesi)a y S(an) Gregorio obispo Hostiense abogados de la langosta y

pervivencia de la memoria del acontecimiento vivido, por lo que entre las cosas que se determinan, se quieren realizar dos imágenes de bulto redondo nuevas que representen a los dos santos, y que ambas se coloquen en el altar de san Juan Bautista donde se dará el culto respectivo en el día

otros animales nocivos se resolbieron por el s(eño)r obispo Don Antonio Corriero los puntos siguientes con acuerdo de las personas q(ue) asistieron a las Juntas q(ue) fueron los s(eño)r Juan Rodriguez de Valencia y Don Rodrigo Godinez comiss(ionad)os de la Ciud(ad). Y por el Cav(ild)o los s(eño)r Theso(rer)o, m(aestr)o Marcial de Torres, Don Luis de Castilla, y ar(cedia)no de Med(in)a. Visto por el s(eño)r obispo y s(eño)r de la Junta q(ue) demas de las afliçiones q(ue) esta Ciud(ad) y su tierra ha padeçido con las inundaçiones pasadas y otras plagas la q(ue) ahora ha sobrevenido es la que mas se debe sentir y temer ansi por ser perjudiçialissima para los frutos y salud, como por q(ue) en ella mas se descubre la ira e indignacion de Dios n(uest)ro S(eño)r merecida quiça por los pecados comunes y q(ue) mientras esta no se aplacare por medio de su s(anti)s(i)ma madre la Virgen Maria S(eño)r a n(uest)ra y de sus gloriosos s(an)tos son en bano todas las fuerças y remedios humanos y temporales de q(ue) se usa y ha usado vigilantissimam(en)te teniendo fortissima esperança y verdadera fe en solos los medios divinos y espirituales y en lo mucho q(ue) pueden con Dios n(uest)ro s(eño)r las intercesiones de sus s(an)tos y teniendo delante de los ojos los grandes milagros q(ue) su Divina Mag(esta)d se ha serbido de obrar contra la langosta y otros animales nocivos por espeçial abogaçia e interçesion de los gloriosos s(an) Agustin D(oct)or de la yg(lesi)a y s(an) Gregorio obispo Hostiense no solo en los Reynos de Toledo y navarra, pero en todas las demas p(art)es y lugares q(ue) con verdadero affecto se han puesto debajo de su proteçion, confiando q(ue) si esta Ciud(ad) y su tierra mereciesen ser reçibidos en ella se berian libres del daño q(ue) de prese(n)te padece y preserbados de otros maiores q(ue) para adelante se podrian seguir, no solo para obligar estos gloriosos s(an)tos sino tambien para q(ue) la memoria y devocion quede perpetua, Demas de las proçesiones generales, misas y rogativas ya hechas ofrecieron con humildad y devoto coraçon para adelante los serbiçios sig(uien)tes.

Primeram(en)se te determino q(ue) se hiçiesen las ymages de los gloriosos s(antos) de bulto y hechas se coloquen en el altar de S(an) Juan q(ue) esta en una nave de las colaterales Junto a la sacristia de la s(ant)a yg(lesi)a quedando el hacer d(ich)as ymages y el adorno del retablo y altar por q(uen)ta y expensas de la ciud(ad), con declaraçion q(ue) por grande q(ue) sea el adorno ni por otro qualquier acto no pueda pretender ahora ni en algun tiempo aver adquerido algun genero de patronazgo ni otro derecho sino q(ue) siempre ha de quedar la posesion y propiedad de d(ic)ho altar por del Cav(ild)o y su fabrica como lo es aora y ansimismo ha de tener libre disposiçion para enagenarle y en tal caso, u otros semejantes, señalar el lugar q(ue) entonces pareçiere combeniente a satisfaçion de la Ciud(ad) para mudar los d(ic)hos s(an)tos con el adorno q(ue) se les uviere puesto, y ansimismo no se ha de impedir al d(ic)ho Cav(ild)o q(ue) conserbe en d(ic)ho altar la ymagen q(ue) oy tiene por ser su vocaçion de S(an) Juan Bapt(ist)a y tener especial dotaçion en su s(anto) día, ni poner qualquiera otra que por bien tuviere segun y como fuere su devoçion y voluntad con aprobaçion de los señores Prelados que por tiempo fueren.

Yten q(ue) por Q(uan)to la maior fiesta q(ue) se puede hacer a los s(ant)os es el evitar ofensas a n(uet)ro s(eño)r, y ha mostrado la experiençia q(ue) la oçiosidad en tantos dias festivos como oy ay, es ocauión de muchas por aver pervertido la maliçia humana el uso y sanctos fines de las fiestas, y ansimismo q(ue) ay mucha gente q(ue) solo se alimenta de su trabajo cuiã neçesidad se augmentaria al paso q(ue) las fiestas se augmentasen, se determino q(ue) el segundo Domingo de mayo de todos los años benideros para siempre jamas se celebre la fiesta a estos gloriosos s(ant)os teniendo atençion a q(ue) la combercion de s(an) Augustin se çelebra a quatro de mayo, y el glorioso transito de s(an) Gregorio obispo Hostiense nueve del d(ic)ho mes y assi pareçe ser la fiesta

fijado para tal evento. La ciudad corre con todos los gastos provocados por la hechura de las imágenes y la acomodación y adorno del altar, que finalmente se realizará de nueva planta.

El retablo plantea un único piso de tres calles, las externas ligeramente retranqueadas respecto de la central, con la preceptiva predela, sobremontado por un ático de calle única entre aletones compuestos a partir de cintas recamadas con puntas de diamante. Un frontón semicircular partido -en cuyo friso se introducen los mensulones que Sebastián Serlio disponía para el orden compuesto²³- culmina el conjunto, en cuyo justo centro se eleva el pedestal que sostiene un pequeño crucificado. La escultura se concentra en las hornacinas del primer cuerpo y en el Cristo del remate.

fixa mas proxima a q(ue) se deven transferiri ambas festibidades q(ue) se an de haçer con asistencia de las dos comunidades en forma llebando los s(ant)os en proçesion desde el altar donde estubieren collocados por las naves de la ygl(esi)a nueva y tras-choro de ella y poniendolos en el altar maior donde se les ha de deçir una missa mui solemne alternando el modo cada año de manera q(ue) uno sea la missa de S(an) Agustin y conmemoraçion de San Gregorio. En otro la missa de S(an) Gregorio y conmemoraçion de S(an) Agustin y assi consiguiem(en)te todos los años y acabada la missa se han de volber los s(an)tos en proçesion de la misma forma a su altar.

Yten por q(uan)to de la interçesion de los gloriosos s(an)tos se aseguran grandes bienes espirituales y temporales y importa sumam(en)te q(ue) esta de devoçion quede arraigada en los coraçones de todos no solo presentes pero tambien en los benideros pareçio obligarlos y atarlos con el mas estrecho laço q(ue) se pudiere y assi se determino q(ue) entrambas comunidades votasen esta festividad en la forma q(ue) ba declarada por si y por los que depues fueren para aora y para siempre jamas, y para q(ue) este acto se haga con la solemnidad q(ue) se requiere ofrecio el s(eñor) obispo Don An(oni)o Corrionero, q(ue) el día de S(an) Lorenço proximo benidero q(ue) se contaran diez de ag(os)to su s(eñori)a celebrara missa de pontifical para q(ue) acabada en sus manos hagan el d(ic)ho voto las dos comunidades q(ue) asistiran a ello y firmen lo q(ue) aqui va capitulado autoriçandolo y confirmandolo todo su señoria.

Y Visto y entendido por los d(ic)hos s(eñor)es Vicario de Dean y Cav(ild)o y aviendose conferido y praticado largam(en)te sobre ello y sobre la forma en q(ue) se avia de haçer el d(ic)ho voto en q(ue) ubo alguna diferençia por rraçon de q(ue) si hecho en la d(ic)ha conformidad el d(ic)ho voto quedaba obligado solam(en)te el Cav(ild)o a su cumplim(in)to, o si por haçerle personalm(en)te todos los s(eñor)es prebendados quedaban obligados como particulares a ello con pena de pecado mortal, se voto in voçe lo q(ue) se devia haçer y salio por maior p(ar)te q(ue) el d(ic)ho voto solo se haga por los d(ic)hos s(eñor)es comiss(ionado)s en nombre de la comunidad diçiendo votan y prometen q(ue) el Cav(ild)o deste s(an)ta ug(lesi)a perpetuam(en)te cumplira y hara la d(ic)ha festividad en la forma q(ue) esta asentado, para cuio effecto los d(ic)hos ss(eñor)es Vicario de Dean y Cav(ild)o les dieron poder y comision en forma quean bastante de der(ech)o sea neçesario de que doy fee. Cabildo ordinario 1626. ACSA AC 34 f. 1130-1131.

²³ Rodríguez, Gutiérrez de Ceballos, “El ensamblador Antonio González Ramiro”, o.c., p.284.

En las predelas de ambos cuerpos y en la calle central del ático se reservan los espacios en los que desarrollar la pintura. En cuanto a los soportes utilizados, se emplean columnas de orden corintio y compuesto con éntasis pronunciados, señal que indica el respeto hacia la clásica superposición de los órdenes, aunque el ensamblador opta por disponer las estrías de los fustes inclinados respecto del eje, de modo que obtiene como resultado fustes entorchados.

En las condiciones del contrato existe una a la que damos gran importancia, puesto que según nuestro parecer es la que nos transmite el elemento que va a ser responsable de la concepción general de la traza del retablo. Es decir, la configuración del mismo, sus medidas y proporciones, el tamaño de los cuerpos van a ser condicionados por una obra que formaba parte del antiguo retablo de San Juan Bautista: la tabla de la Virgen con el Niño y San Juanito de la que literalmente se dice: *Ytem que el tablero que ay en el altar de s(eño)r san Juan en la d(ic)ha Yg(lesi)a que es a donde el d(ic)ho retablo se a de asentar (se ha de) acomodar en d(ic)ho retablo (el) tablero en el cuerpo alto.*²⁴ Por tanto, tenemos una obra final fuertemente determinada por un elemento preexistente cuyas dimensiones constituirán el “módulo” a partir del que trazar y armonizar el conjunto: *y en esta conformidad se hiço la traça por las medidas que de la d(ic)ha pintura que acoplo vieron los señores dean y cavildo de la d(ic)ha santa Yglesia.*²⁵

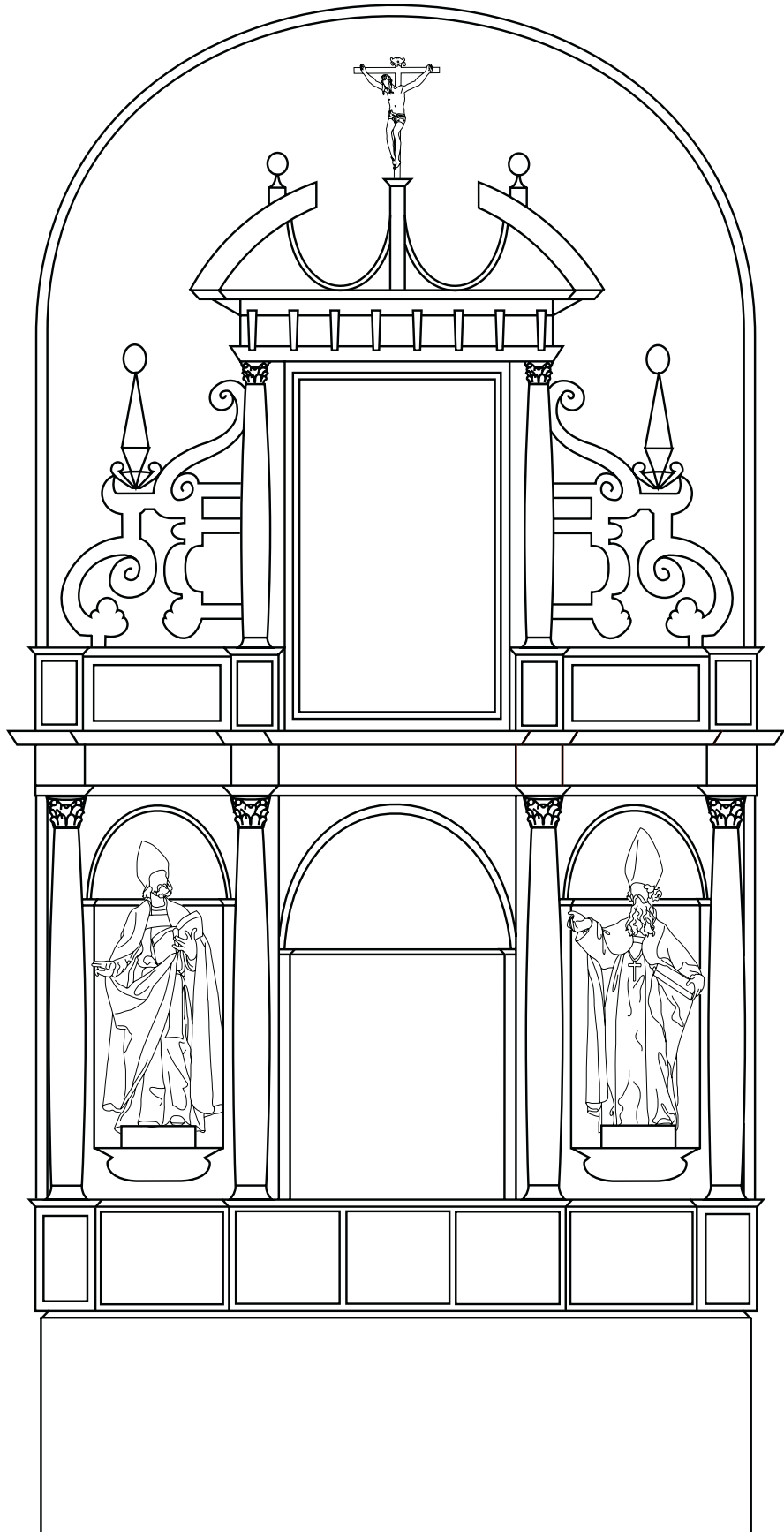
Como adelantábamos más arriba, la predela reproduce cinco escenas del ciclo del Bautista, en orden cronológico desde el lado del evangelio al de la epístola, ocupando el centro un busto del mismo. También son elementos reaprovechados de la anterior máquina tal y como consta en las condiciones,²⁶ que van a recordar continuamente la primera advocación del altar al Bautista, a pesar de que las imágenes escultóricas no le representen.²⁷

²⁴ AHPSA Prot. 4710 f. 114v.

²⁵ AHPSA Prot. 4710 f. 114v.

²⁶ *Yten que el tablero que ay en el altar de s(eño)r san Juan en la d(ic)ha Yg(lesi)a que es a donde el d(ic)ho retablo se a de asentar (se ha de) acomodar en d(ic)ho retablo (el) tablero en el cuerpo alto de el d(ic)ho retablo con mas las pinturas de señor san Ju(a)n que (e)stan oy en el pedestal pintadas...* AHPSA Prot. 4710 f. 114v.

²⁷ Las imágenes “devocionales” por excelencia en el nuevo retablo serán los santos Gregorio Ostiense, Agustín en las calles laterales y el lugar principal será ocupado por una imagen de la Virgen. De este modo se desdibuja la primitiva advocación del altar, y se desplaza su presencia pictórica a la predela y al ático.



Esquema del retablo.



Detalle de las pinturas del ciclo del Bautista de la predela.



Detalle de las pinturas del ciclo del Bautista de la predela.



Imagen de la Virgen con el Niño y san Juanito. Luis de Morales.



Vista de la predela y primer cuerpo del retablo.



Detalle de la policromía de la imagen de san Gregorio Ostiense.



Detalle de la policromía de la imagen de san Agustín.

Precisamente la presencia del busto del Precursor en el centro nos plantea problemas a la hora de postular la hipótesis de la existencia de una imagen de bulto del mismo en la hornacina central, cosa que en rigor sería lo que hubiera de haberse dado, puesto que el altar para el que se erigió era el de san Juan Bautista y el cabildo fue muy claro a la hora de mantener la advocación.²⁸ Conocemos que no se dió nunca la voluntad de colocar una escultura exenta de san Juan Bautista en la calle central; el lugar quedaba reservado por disposición contractual a una imagen de la Virgen que se encontraba en la sala capitular.²⁹ La representación del ciclo del Bautista en la predela y su presencia como infante en la tabla atribuida a Luis de Morales instalada en el ático serán las evidencias figurativas de la titularidad del altar que quedaba así desplazada del primer cuerpo, lugar en el que se aglutinaban las imágenes devocionales.

En las calles laterales se instalaron en igualdad de condiciones las efigies de los santos Agustín de Hipona y Gregorio ostiense, en virtud del voto pronunciado por la ciudad. En el zócalo de las calles laterales del ático, se han incorporado dos pinturas, la una de san Juan Evangelista en la isla de Patmos, la otra de san Francisco de Asís orando ante el crucificado colocado en un tocón seco en lugar despoblado, clara alusión al ejercicio de la oración y penitencia. San Francisco está fuertemente ligado a ámbitos funerarios dada su particular intercesión por aquellos que tomaban su hábito y eran enterrados vistiéndolo.³⁰ La transición de las calles laterales a la central se lleva a cabo mediante aletones ricamente ornamentados donde también apoyan unos remates piramidales culminados en bolas con resabios escurialenses. La introducción de la pintura de la

²⁸ *...Que al d(ic)ho altar no se le quite la adboacion de señor San Juan...* AHPSA Prot. 4710 f. 114v.

²⁹ *Yten que la figura que en el va en la caxa principal de en medio a de ser la que la s(a)n(ta) yglesia desee yten a de ser una de nuestra señora que oy esta en la sala del cavildo de la d(ic)ha santa yglesia.* AHPSA Prot. 4710 f.114v. Cf. AHPSA Prot. 4710 ff. 113-117 cit. en Rodríguez Gutierrez de Ceballos, Alfonso, Casaseca Casaseca, Antonio, "Antonio y Andrés de Paz y la escultura de la primera mitad del siglo XVII en Salamanca" en Rodríguez Gutierrez de Ceballos, Alfonso, *Estudios sobre arquitectura y arte en Salamanca y su provincia*, Edifsa (Salamanca 2005), p. 300.

³⁰ Cf. entre otras Rey Hazas, Antonio (Ed.), *Artes de bien morir. Ars moriendi de la Edad Media y del Siglo de Oro*, Lengua de Trapo (Madrid 2003), pp. XIII-XXXIX; López Benito, Clara Isabel, *La nobleza salmantina ante la vida y la muerte (1476-1535)*, Diputación de Salamanca (Salamanca 1991), pp. 277-280; García Fernández, Máximo, *Los castellanos y la muerte*, Junta de Castilla y León (Valladolid 1996), pp. 152-154.

Virgen con el niño Jesús y san Juan infante, también está legitimada por la advocación primera del altar, al mostrar la particular relación que desde el origen mantenían entre Cristo y su primo.

La totalidad del retablo fue contratada por González Ramiro, por tanto hemos de seguir la teoría de R. G. de Ceballos en la que plantea dos posibilidades, siendo la primera una hipótesis que paradójicamente en un artículo desecha rotundamente³¹ y en otro señala como posibilidad que bien pudiera haberse hecho cargo de la obra de escultura él mismo o bien pudiera haber subcontratado su ejecución a otro, en cuyo caso el citado autor se inclina con absoluta certeza por la figura de Antonio de Paz a quien fácilmente atribuye ambas imágenes al detectar en ellas rasgos propios de su estilo.

En otros finalmente contrató todo a la vez, por ejemplo en el retablo de San Agustín y de San Gregorio en la Catedral Nueva. Si en otro lugar hemos atribuido las magníficas esculturas de este retablo a Antonio Paz ha sido más por razones estilísticas que documentales. Que nuestro artista fuera escultor queda fuera de toda duda pues, aunque pocas, hay escrituras que se refieren específicamente a imágenes aisladas que se le encargaba esculpir.³²

En nuestra opinión no encontramos razón alguna para pensar que González Ramiro no quisiera dejar también obra de escultura de su propia mano en un retablo de la catedral, por dos sencillas razones, la primera

³¹ Pues bien González Ramiro, que no era escultor, debió subcontratar la hechura de estas dos imágenes con su colaborador en el retablo de San Martín Antonio de Paz. Rodríguez Gutierrez de Ceballos, Alfonso, Casaseca Casaseca, Antonio, “Antonio y Andrés de Paz y la escultura de la primera mitad del siglo XVII en Salamanca” en Rodríguez Gutierrez de Ceballos, Alfonso, *Estudios sobre arquitectura y arte en Salamanca y su provincia*, o.c., p. 300. La opinión anterior publicada en 1979 contrasta con el artículo publicado en 1980 en el que dice: *De todas formas que el retablista fuera además escultor lo prueban los dos contratos que se sucedieron en 1627 y 1628.* Rodríguez Gutierrez de Ceballos, Alfonso, “El ensamblador Antonio González Ramiro” en Rodríguez Gutierrez de Ceballos, Alfonso, *Estudios sobre arquitectura y arte en Salamanca y su provincia*, o.c., p. 284.

³² Rodríguez Gutierrez de Ceballos, Alfonso, “El ensamblador Antonio González Ramiro” en Rodríguez Gutierrez de Ceballos, Alfonso, *Estudios sobre arquitectura y arte en Salamanca y su provincia*, o.c., pp. 279.284.



Imagen de san Agustín.

honorífica y de orgullo profesional -era maestro “oficial” del cabildo-, la segunda de capacidad y alcance -las pequeñas dimensiones de la obra implicaban que pudiera encargarse personalmente sin hacer uso de un esfuerzo sobrehumano- .

Ciertamente, las imágenes acusan una fuerte influencia de Antonio Paz, debido al estrecho contacto que González Ramiro había mantenido no solo con su obra, sino también con su persona al haber trabajado juntos en varios proyectos. De ahí la semejanza en el tratamiento de los pliegues y en las cualidades dúctiles dados a los elementos textiles, así como la elección de las posturas y configuración de las mismas imágenes. Sin embargo, aún formando parte de una atmósfera común, creemos detectar una personalidad propia en sendas imágenes que bien podría hablarnos de una autoría diferente a la señalada por G. Ceballos. Así los cabellos y barba configurados a partir de mechones que se van sobremontando rizándose sobre sí mismos y terminando en punta en el caso de san Agustín, tienen más que ver con la experiencia de los maestros de Toro con quienes también trabaja en el retablo de San Miguel de Peñaranda de Bracamonte.

Nos parece también identificar una forma diferente de trabajar los rostros que singulariza la autoría, al acusar sobremanera el arco supraciliar y potenciar particularmente el entrecejo frunciéndolo en pronunciada forma de V. Los quebrados de los ropajes y los pliegues de las capas pluviales ciertamente hacen referencia al hacer de Antonio de Paz, pero a diferencia de este último, parece dotar de menor profundidad a los espacios interiores que separan el cuerpo de la imagen respecto del manto.

La policromía de las dos esculturas es muy rica, habiendo sido estofados con oro fino de gran calidad, esgrafiados y adornados también con elementos a punta de pincel localizados en las capas pluviales, estola y mitras. Todo ello reproduciendo ricos tejidos. La carnación debía realizarse tomando como modelo la de la Virgen de la Concepción que estaba sobre el altar.³³ Entendemos que se refiere a una imagen que se encontraba en el altar de San Juan Bautista, y que se trataba de la advocación de la Inmaculada Concepción. Debía tratarse, sin duda, de una escultura

³³ *Yten que has de ser dorados y estofados d(ic)hos santos san Augustin y san Greg(orio) de oro fino y encarnados de encarnacion como esta la ymagen de Nuestra Señora de la Concepcion que esta en el altar y los colores del estofado an de ser los mas finos.* AHPSA Prot. 4710 f. 115.



Imagen de la Concepción del retablo, colocada ahora en el estalo episcopal del coro.

a la manera de Gregorio Fernández, que tanta espectación y fama había alcanzado con su modelo triangular, más aún en la misma ciudad de Salamanca, donde había llegado la Inmaculada de la Vera Cruz en el 1622.³⁴

Los dos santos obispos son representados de pie, en contrapostos y actitudes complementarias entre ambos, al ser concebidos en pareja y haber de ser contemplados siempre así ya fuera en el altar, ya en las procesiones, en las cuales llegan a compartir el mismo cortejo.³⁵ Precisamente la necesidad de aliviar peso de las hechuras obliga a calar las peanas y a vaciar la mayor cantidad de material que se pueda en las vestes.³⁶ Ambos santos ostentan la dignidad episcopal por lo que los símbolos que expresan tal estatus se estipulan por contrato, llamando especialmente la atención la insistencia en el hecho de la sujeción del báculo con la mano derecha, el lugar adecuado para tal artefacto que manifiesta la autoridad.³⁷

El libro es el elemento elegido para ser sostenido con la mano izquierda en el caso de san Gregorio y una iglesia en el de san Agustín, mas parece que finalmente ambos portarán –por contra de lo que se estipula en las condiciones³⁸- el elocuente tomo, símbolo tanto del Evangelio que predicaron como de la obra que produjeron. San Agustín será distinguido por una cruz pectoral frente a la estola del ostiense. Las dos salvedades anteriores, amén del distinto tipo de tratamiento fisiológico de los rostros, diferenciarán ambas imágenes.

Existe una escultura más en el retablo, que pese a ser la más pequeña de todas en tamaño llama la atención en lo relativo a su calidad. Nos referimos a la imagen del crucificado que culmina el conjunto. Sobre una cruz dorada -por tanto cruz invicta, triunfante y gozosa- cuelga el crucificado sustentado por tres clavos. Se trata de un Cristo yerto, atravesado

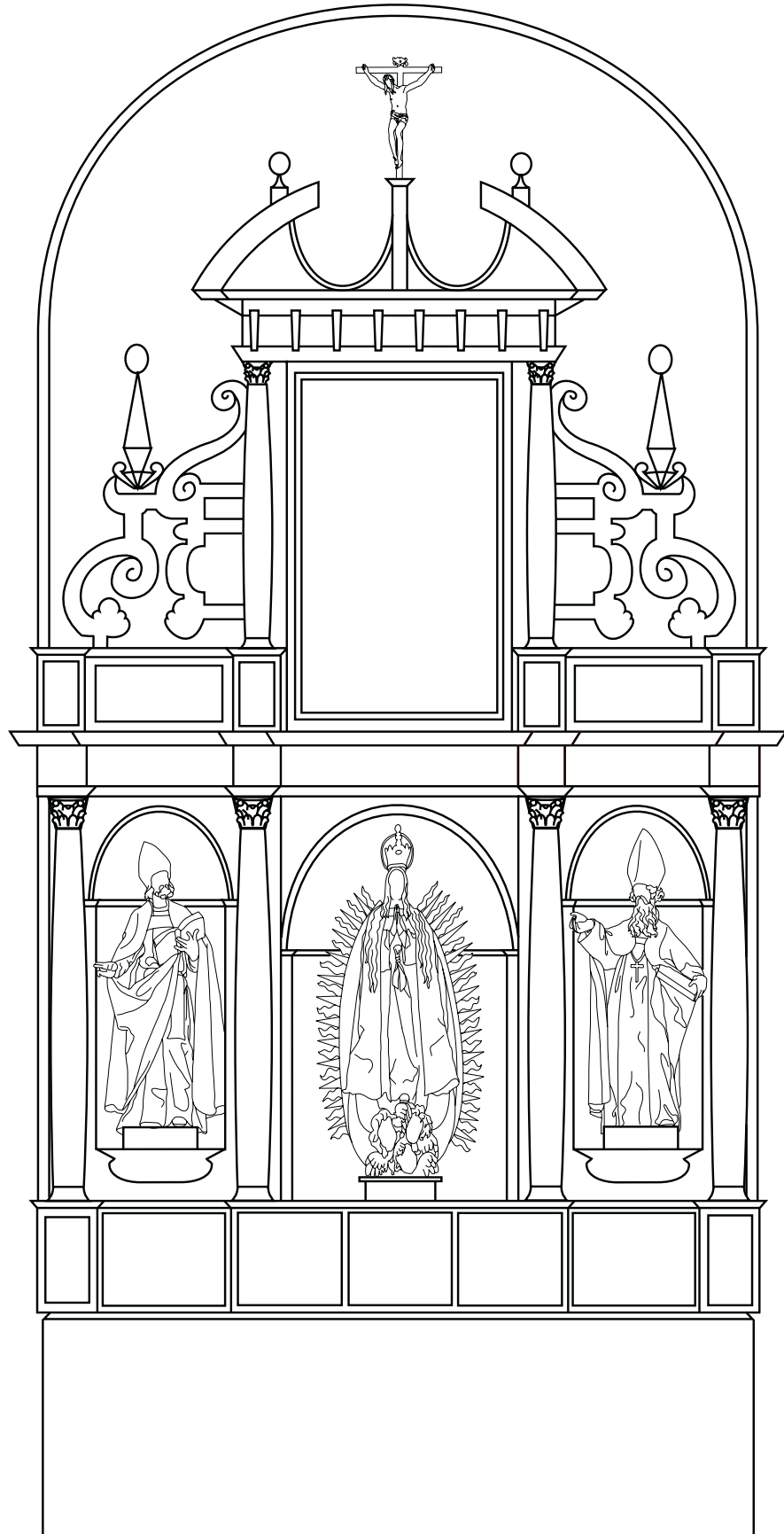
³⁴ Cf. Morales Izquierdo, Francisco, *La ermita de la Vera Cruz de Salamanca*, Centro de Estudios Salmantinos (Salamanca 2007), pp.149-161.

³⁵ Cf. AHPSA Prot. 4710 f.114.

³⁶ *Ytem que las figuras ymagines de los benditos santos san Augustin san Greg(ori)o obispo ostiense las haremos de bara y media de alto con las peanas muy bien caladas por de dentro y por la ropa por de fuera por que pesen poco de que an de andar en proces(sion).* AHPSA Prot. 470 f. 114.

³⁷ Cf. Lobera y Abio, Antonio, *El porque de todas las ceremonias de la Iglesia y sus misterios*, o.c., pp.79-90.

³⁸ *Yten que los dichos benditos santos an de ser magines de obispos con sus mitras y baculos y a braço del señor san augustin con una yglesia en la mano yzquierda y san greg(ori)o un libro en la mesma mano yzquierda y en las derechas los baculos.* AHPSA Prot. 470 f. 114.



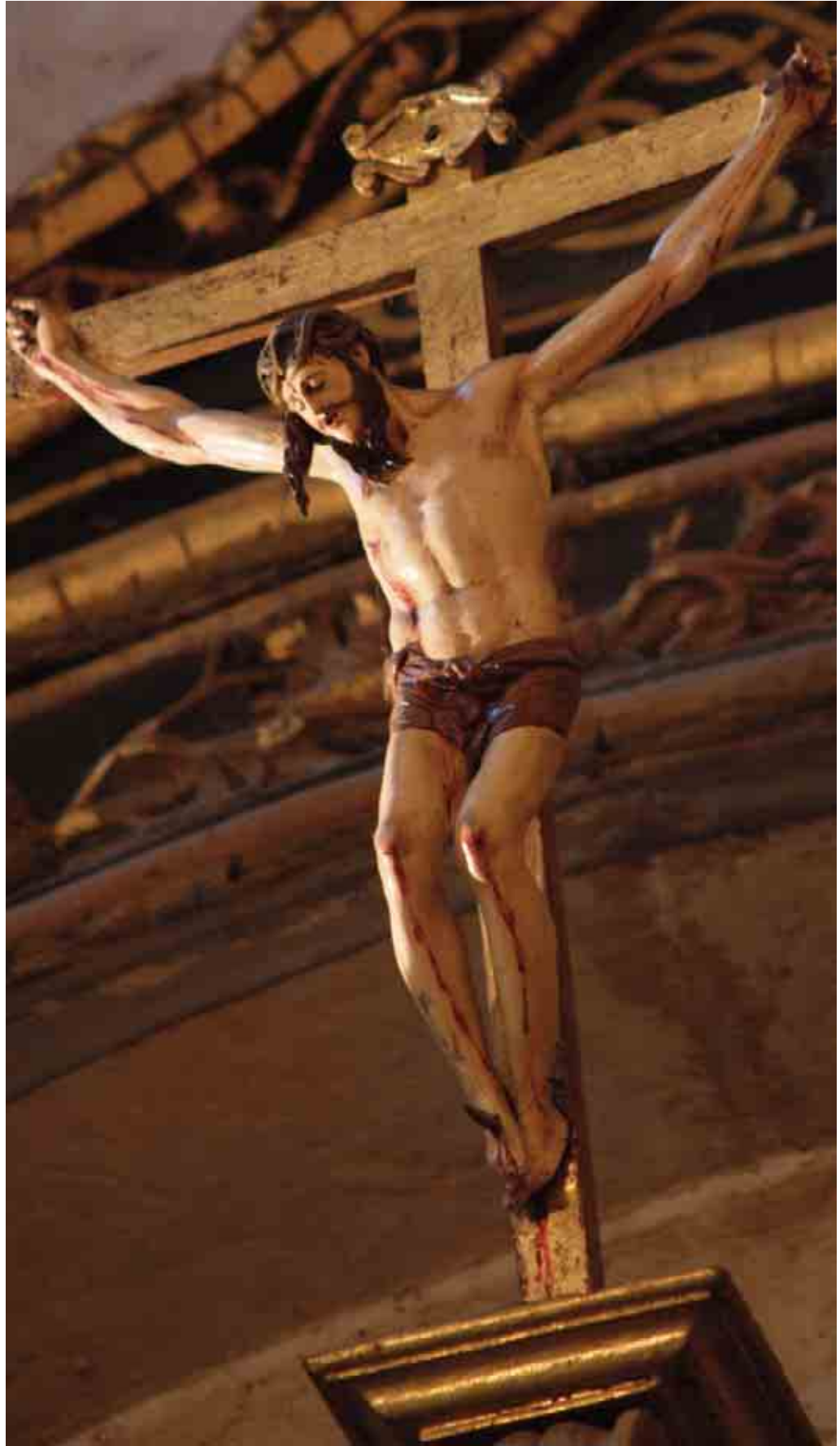
Esquema del retablo con la iconografía original incorporada.

por la lanzada del costado y regado por abundante sangre que sale de cada llaga y herida. La musculatura ha sido potenciada en toda la anatomía, resaltando especialmente la marcada composición del tórax y la mayor entidad de los antebrazos respecto del resto de las extremidades.

El escultor usa un canon muy esbelto, llegando a resultar la cabeza proporcionada pero pequeña respecto del resto del cuerpo. Al presentar a Cristo muerto los ojos de la imagen están cerrados y la boca abierta anhelante -la cual termina de exhalar el último aliento vital- y se pronuncia la inclinación de la cabeza hacia el hombro izquierdo, lugar por el que además se desparrama la cabellera, mientras deja el otro flanco libre. El cuerpo se vence por acción de la gravedad que torsiona los brazos y las rodillas del que ha dejado su vida en el madero. El hueco abierto y oscuro de la boca que se “des-vive” determina la procedencia del último hálito del crucificado, brotado de su más profundo centro en oblación al Padre escondido en lo alto.

Sangre y aliento que se unen en la expresión deprimida del crucificado, ya no comprendida en clave derrotista, sino desde la experiencia postpascual de la resurrección y desde la percepción de ese mismo acontecimiento por parte de la comunidad que él constituye con el surtidor de su costado e informa con la potencia del Espíritu que otorga. Por esta razón la cruz es dorada, puesto que ya no es patíbulo de castigo y desidia de aquellos que son malditos de Dios y de los hombres, sino instrumento de triunfo y oriflama de salvación. Cruz dorada y Cristo muerto... culmen del retablo y objeto del anuncio del Bautista, advocación primera del altar. Se establecen inevitablemente referencias mutuas entre el Cordero místico que porta el Precursor en el busto de la predela y la objetivación de la prefiguración en el crucificado del remate, remitiéndose el uno al otro y viceversa. Aún más: Cordero para el sacrificio, Cordero sacrificado, Cordero -luego- de Dios que se hace presente en la hostia del altar.

De nuevo la dinámica de la redención y la posibilidad del juego del tiempo/eternidad y significaciones en el intento de representación del Misterio -inefable por definición- por parte del arte se propone ante los ojos de quien está dispuesto a gustarlo más allá de la apariencia de la forma. De este modo se expande y proyecta el contenido semántico del



Crucificado del remate.

kerigma con la comprensión última de la cruz que no puede inteligirse sin lo que la antecede, ni mucho menos ignorando lo que la sucede.³⁹



Detalle de la imagen de san Bartolomé que actualmente ocupa la hornacina central y que procede del retablo de la capilla de Anaya.

³⁹ La lectura desde la profesión de fe declarada también por la obra que comentamos es muy clara: *La cruz está al final de la narración evangélica, y esta orienta hacia ella como un largo proceso en orden a hacer comprensible el hecho escandaloso de que quien todo lo había ehcho bien y había pasado curando enfermos, acogiendo a pecadores y marginados, sin embargo concluyera su destino crucificado. Pero no hay cruz cristianamente entendida sin lo que la precede: la predicación del Reino y el seguimiento de los discípulos, y sin lo que la sucede: el encuentro con elque expulsamos de nuestro mundo maldiciéndole y a quien Dios nos devolvió resucitado para que nos bendijera, invirtiendo así la acción de los hombres. Como si los pintores y escultores hubieran percibido que solo dando vida a ese cuerpo clavado y solo dando razón del porqué de esa muerte, pudiéramos dar razón de nuestra propia vida y encontrásemos una luz para nuestra propia muerte, convencidos de que sólo da un sentido a la vida quien da un sentido a la muerte.* González de Cardedal, Olegario, *El rostro de Cristo*, Las Edades del Hombre (Valladolid 2011), pp. 96-97.



La promoción artística de la familia Corrionero

La capilla fue adquirida el 9 de octubre de 1627¹ por el obispo Antonio Corrionero para ubicar en ella su sepultura.² Los tres arcosolios que se abren en dos de sus paredes albergan los bultos funerarios del dueño del recinto y de dos de sus familiares.³ Todos ellos muestran una idéntica tipología, en la que se dispone la efigie del yacente tendida sobre una cama, revestidas de los correspondientes atributos que dicen las dignidades de las que disfrutaron en vida. Una cartela se despliega en el lugar más visible del conjunto, en la que se contiene la consabida inscripción con grandes caracteres dorados donde se relata el nombre y las titulaciones que ostenta el finado enterrado en el arcosolio.

¹ *Venta que hace el Cabildo al obispo don Antonio Corrionero de la Capilla de Nuestra Señora de la Verdad en la Catedral.* ACSA Cj. 47 Leg. 7 N^o. 9.

² La inscripción que recorre la línea de imposta dice lo siguiente: ESTA CAPILLA ES DE(L) ILL(USTRÍSIMO) SEÑOR DO(N) ANTONIO / CORRIONERO OBISPO DE CANARIAS Y SAL(AMAN)CA NATURAL / DE BABILAFUENTE DESTE OBISPADO A(Ñ)O 1628.

³ También existen una serie de sepulturas en el suelo reservadas por el fundador a: *Ytten hordeno y mando que en la d(ic)ha mi Capilla aya ttres sepulturas con ttres losas las dos p(ar)a los entierros de los hijos y descendientes de la s(eñor)a D(oñ)a Maria Corrionero mujer que fue de el s(eño)r rodrigo de Vivera difuntto vezino que fue de la villa de Alaexos y de la s(eñor)a D(oñ)a Anttonia Correonero mujer que fue de el s(eño)r Antt(oni)o Belasques maldonado difuntto vezino que fue de la d(ic)ha vila de Alaexos mis sobrinas y en una de esttas dos sepoltturas quiero y permitto que se pueda enterrar*

Desde Martín González conocemos que la labra de los sepulcros del fundador de la capilla, a la sazón obispo de Salamanca, y de su hermano, canónigo penitenciario de Córdoba, corren a cargo de Antonio de Paz y de Francisco Sánchez.⁴ El referente es el sepulcro del obispo Francisco de Bobadilla, quien ocupaba la sede salmantina cuando se colocó la primera piedra del edificio de la nueva catedral. Como sepulcro tardogótico, no va

si quiere el s(eño)r Liz(encia)do Pasqual de Saldaña mi Provisor y la otra tterzera sepultura quiero y permito sirva p(ar)a el enttiero de los criados que ttengo en mi casa a el presentte y ttubiere de aqui adelantte como son capellanes jenttiles hombres y ssu mujeres y pajes si alli quisieren enterrar. Constituciones de la Capilla de Nuestra Señora de la Verdad, ff. 18-18v. ACSA Cj. 47 Lg. 7 N^o 2.

⁴ Cf. Martín González, J.J., *Escultura barroca castellana*, vol. II., Lázaro Galdiano (Madrid 1971), p. 19; También se recoge en Rodríguez G. de Ceballos, A.- Casaseca Casaseca, A., “Antonio y Andrés de Paz y la escultura de la primera mitad del siglo XVII en Salamanca” en *Estudios sobre arquitectura y arte en Salamanca y su provincia*, Edifsa (Salamanca 2005), p. 301. En ACSA Cj. 47 Leg. 7 N^o. 15 se guardan recibos de los escultores Francisco Sánchez y Antonio de Paz que están haciendo los bultos de los enterramientos de la capilla de la Virgen de la Verdad. Los recibos se extienden por semanas, en 35 ocasiones, desde el 8 de mayo de 1629 hasta el 14 de febrero de 1630, los cobra Francisco Sánchez y son del tenor siguiente:

Mas recibí del señor diego en catorce de febrero cinquenta reales con que me acabo de pagar los dos picar(l)os de labrallos y asentallos y el archibo de la capilla de su señoria y lo firme en el dicho dia año de mill y seiscientos y treynta . Francisco Sanchez ACSA Cj. 47 Leg. 7 N^o. 15 Folio suelto.

Excepcionalmente en uno de ellos, el del 16 de mayo de 1629, se señala como coautor a Antonio de Paz, pero al ser el único en el que se hace plantea ciertos interrogantes sobre el alcance de su participación y la duración de la misma.

Digo yo fran(cis)co sánchez ques berdad que reçibi de el señor diego gomez çien reales a cuenta de los bultos que yo y antonio de paz acemos para el obispo mi señor, por berdad lo firme en diez y seis días de mayo de mill y seiscientos y beynte y nueve años. Francisco Sanchez ACSA Cj. 47 Leg. 7 N^o. 15 Folio suelto.

Alcance de los costes de la escultura (ACSA Cj. 47 Leg. 7 N^o. 15 Folios sueltos)

N^o de la semana / Fecha / Cantidad cobrada en reales

1	8-5-1629	120
2	13-5-1629	150
3	16-5-1629	100
4	13-5-1629	150
5	30-6-1629	10
6	13-7-1629	15
7	¿-7-1629	12
8	21-7-1629	138
9	29-7-1629	20
10	5-8-1629	50
11	12-8-1629	20
12	18-8-1629	300
13	27-8-1629	30
14	6-9-1629	24



Sepulcro del obispo Bobadilla.



Detalle del sepulcro del obispo Bobadilla.

15	10-9-1629	50
16	17-9-1629	150
17	23-9-1629	50
18	29-9-1629	40
19	7-10-1629	100
20	14-10-1629	200
21	17-10-1629	20
22	22-10-1629	24
23	27-10-1629	100
24	4-11-1629	50
25	11-11-1629	112
26	17-11-1629	20
27	24-11-1629	34
28	3-1-1630	253
29	16-1-1630	66
30	26-1-1630	44
31	30-1-1630	6
32	2-2-1630	70
33	6-2-1630	22
34	10-2-1630	50
35	14-2-1630	50

TOTAL **2650**

Nótese el cese del trabajo durante el mes de diciembre, provocado por la acumulación de las fiestas religiosas y véase la reanudación del mismo en el mes de enero en el que se recibe una abultada monta de reales.

a existir innovación alguna ni en relación a los elementos que lo conforman, ni a la disposición de los mismos, respecto de la tradición anterior, adoptando formalmente la opción del yacente sobre la cama, reservando su frente para la ubicación de las armas. Todo esto se subordina a la arquitectura del lugar, colocándose en el interior de los arcosolios realizados a tal efecto, y siendo delimitados por los mismos.

Se ha de labrar la escultura y talla un bulto de piedra con la disposición y método que tiene uno que está en la iglesia mayor de Salamanca ques de Don Francisco de Bobadilla, con su mitra, báculo, guantes y anillos... y en la cenefa de la casulla ha de llevar figuras de bajo relieve, que serán cuatro apóstoles. Item este bulto ha de estar echado sobre un colchoncillo.⁵

Item es condición que se ha de hacer otro bulto de Don Alonso Ruano Corrionero, mi señor, con su bonete y borla en él... guardando la orden y regla que el del obispo mi señor, excepto que se ha de quitar la mitra y el báculo.

Teniendo en cuenta la condición contractual anterior, ocupémonos ahora del arco más cercano a la mesa del altar, donde ha sido inhumado el obispo Corrionero. El lugar es el de mayor importancia de toda la capilla, al no haber otro más próximo al ara, espacio de la presencia sacramental de Cristo, donde el ministro ordenado celebra las misas provistas y dotadas por el propio fundador.⁶ El primer sitio, por tanto, como parece por fuerza de propio derecho, es suyo.⁷

La imagen funeraria de don Antonio fue tallada en piedra caliza de un modo correcto en líneas generales, pero no llega a obra de calidad in-

⁵ Tomado de los datos de González, Julio, *El retablo mayor de Sancti Spiritus*, AEA 1943, p.41 y extractado en Martín González, J.J., *Escultura barroca castellana*, vol. II., Lázaro Galdiano (Madrid 1971), pp. 19-24.

⁶ *Fundación de cuatro capellanías en la capilla de Nuestra Señora de la Verdad, que ya tenía comprada en la Catedral el obispo don Antonio Corrionero*. Año de 1628. ACSA Cj. 47 Leg. 7 N^o. 9.

⁷ *Tanto de las Constituciones de la Capilla de Nuestra Señora de la Verdad que fundó y dotó en la Catedral el obispo don Antonio Corrionero*. 2 de septiembre de 1628. ACSA Cj. 47 Lg. 7 N^o. 2.



Detalle del yacente del sepulcro del obispo Corrionero.

signe. Solamente cabe destacar la factura del rostro, donde el escultor pone especial cuidado en las facciones del semblante, verdadero retrato suyo.⁸

La escultura se encuentra tendida sobre una cama cuyos extremos terminan con formas de rulo abalaustrado, tanto en la zona de los pies, donde se puede observar con mayor facilidad, como en la zona de la cabeza, donde se intuye en el volumen que principia el cabecero, y se apoya sobre dos gruesos almohadones, que equilibran el conjunto del yacente en un mismo horizontal. Es esta excesiva rigidez lo que hace que el bulto

⁸ En efecto el esquema compositivo de la cama, la posición de la estatua yacente, los almohadones sobre los que descansa la cabeza, los detalles de los ornamentos pontificales son casi idénticos entre ambos sepulcros, pero el estilo no puede ser más diferente. De todas maneras el bulto yacente de don Antonio Corrionero resulta seco, esquemático y poco convincente, salvándose las manos enguantadas y el rostro, verdadero retrato hecho en vida del prelado. Rodríguez G. de Ceballos, A.- Casaseca Casaseca, A., “Antonio y Andrés de Paz y la escultura de la primera mitad del siglo XVII en Salamanca” en *Estudios sobre arquitectura y arte en Salamanca y su provincia*, Edifsa (Salamanca 2005), p. 302.



Sepulcro del obispo Corrionero.



Sepulchro del obispo Corrionero. Detalle del yacente.



Sepulchro del obispo Corrionero. Detalle de los ornamentos del yacente.

adquiera una apariencia poco natural. Como era de esperar, ya que sigue un patrón común con arquetipos bien conocidos, el finado es representado vistiendo el uniforme que identificó su actividad mientras vivía, en nuestro caso, se representan vestiduras pontificales. Detengámonos en la consideración de estas:

- El alba apenas es visible excepto en la zona que deja descubierta la casulla. Gracias a ello podemos observar que la parte inferior está decorada con una franja dorada, a través de la cual asoman las punteras de las cáligas que se usan como calzado. Los pliegues de la tela están concebidos en paralelo, casi como si estuvieran plisados, repiten tipos de plegado semejantes y próximos entre sí. Ello resta naturalidad al conjunto y le confiere parte de la acusada rigidez a la que en principio aludíamos.

- Sobre el alba se ha colocado una estola que imaginamos cruzada sobre el pecho, cuyo extremo sobresale en el flanco que está a la vista. Se han resaltado los bordes realzándolos con una estrecha banda dorada y se han cubierto del mismo material cromático los flecos que la rematan. La diagonal que traza la disposición en la que ha sido esculpida, une los dos extremos que dibujan las vestiduras superiores y que subrayan excesivamente la horizontalidad, disimulando semejante percepción.

- Se distinguen también los extremos de una dalmática. Estas prendas, cuando se diseñaban para que las vistiera el obispo, eran más pequeñas y finas que las usuales de los ternos de la época utilizadas por el diácono y subdiácono, aunque la amplitud y longitud de las mangas, por contra, se ampliaban. No en vano no era la única vestimenta que debía colocarse, puesto que sobre ella había de ponerse la casulla. La razón de que al obispo se le revista con las prendas que designan cada uno de los grados de los ministros ordenados se encuentra en la necesidad de expresar la posesión de la plenitud del ministerio ordenado que ostenta el obispo, puesto que ha recibido todos los grados del sacerdocio y a él toca también distribuirlos.⁹

⁹ *Usan los obispos de Tunicela, y Dalmática, juntamente con los demás Ornamentos comunes, para dar a entender, que tienen perfectamente todas las órdenes, como personas, que las han de dar a todos los demás; porque los demás Sacerdotes, ni pueden ordenar, ni ordenarse a sí mismos; y este es el porqué el Pontífice usa de todos los Ornamentos, y representa más expressamente a Christo Señor nuestro, y le complete lo simbólico de todos los Ornamentos, lo que no a los demás Sacerdotes... El porqué de todas las ceremonias de la Iglesia, y sus misterios: Cartilla de preladados,*

- La casulla es el ornamento más visible en la imagen del yacente. Recordemos que el contrato, tal y como se ha dicho más arriba, disponía que en la banda se esculpieran las imágenes de cuatro apóstoles, como si se tratase de sus bordados correspondientes. Sin embargo, la labor realizada muestra una fina decoración *a candelieri* a base de cornucopias y elementos fitomorfos que van repitiendo un mismo esquema con unidades acorazonadas, las cuales se van encadenando hasta completar todo el motivo. Este dibujo en relieve poco abultado se va a dorar, para culminar provocando un impacto visual de mayor riqueza.

- Las manos se han unido en posición de oración y *commendatio*. Se han esculpido cubiertas por las chirotecas,¹⁰ es decir, los guantes con los que los obispos cubren sus extremidades superiores encima de los que coloca el anillo pastoral. Sobre la palma se dibuja una cruz griega simple, que también está dorada, en sintonía con la razón decorativa tomada en el resto de la obra.

- Precisamente sobre las manos se ha colocado el anillo pastoral, resaltado con pan de oro. El anillo es uno de los símbolos más importantes del obispo, significando sus desposorios con la Iglesia y el peculiar vínculo como vicario de Cristo.¹¹

y sacerdotes, que enseña las ordenanzas eclesiásticas, que deben saber todos los ministros de Dios. Escrito y compuesto por don Antonio Lobera, y Abio, presbítero, Opositor a las Cathedras en la Universidad de Zaragoza, Presidente de dos Colegios de Theología Scholástica, y Moral del Angélico Maestro S. Thomas de Aquino, Beneficiado actual de la antiquíssima Parroquia del Sr. San Gil Abad de la misma Ciudad, Capellán Mayor del Regimiento Real de Infantería de la Reyna, hijo del Lugar de Barbuñales, Partido de Barbastro en el Reyno de Aragón, Obispado de Lérida, etc. En forma de diálogo simbólico entre un vicario instruído, y un estudiante curioso. Se dedica a la Tórtola más afligida, a la más desconsolada Reyna, a la más desamparada, y sola, a la Madre más angustiada La Virgen Santíssima de los Dolores. Figueras: Por Ignacio Porter Impressor y Librero, 1758. p. 81.

¹⁰ *Los Guantes, o Chirotecas simbolizan la circunspección, que deve tener el Obispo en todas sus obras, las que deven hacer en público, de tal fuerte, que sirvan de exemplo a sus súbditos sin honra vana, si es buscar la de Dios, que es Señor del Ministro, y ministerio. Lobera y Abio, A., El porqué de todas las ceremonias... o.c.,p. 83.*

¹¹ *El Anillo es la joya más preciosa con que la Magestad eterna de Christo Señor nuestro confiessa por suya a la Iglesia. Es el sello de la Fe con que la sella, y conoce por suya. Le da al Obispo en significación de que es Vicario de Christo, y que le desposan con la Iglesia en nombre suyo, para que le ame, y le estime más que a su vida. Christo es el Esposo, el Obispo es el amigo del Esposo, y Vicario suyo, y como a tal le encomienda su Esposa, que es la Iglesia, para que cuyde de ella, y de sus ovejas; le dan el Anillo, quando le consagran, y le dicen, que ha de sellarla por Jesu-Christo con el sello de su fe, enseñando, y dando luces en todos sus mysterios. Lobera y Abio, A., El porqué de todas las ceremonias... o.c.,p. 85.*



Detalle del báculo del yacente. Sepulcro del obispo Corrionero.

- Una palabra más detenida se hace necesaria en la apreciación del báculo¹² que porta el yacente. Sin duda, es el elemento de mayor realce en toda la composición, al haber sido dorado por completo juntamente con su velo. El movimiento de dicho velo es el ingrediente que anima la superficie del costado, posibilitando una transición entre las líneas imaginarias convergentes trazadas por los almohadones y la excesiva rigidez del plano superior del costado donde apenas existen planos facetados. Ciertamente, la tipología despliega formas bien conocidas del primer cuarto del siglo XVII. Desarrolla un mástil torso hasta la altura de la macolla, siendo esta una abultada caja paralelepípeda con sus correspondientes molduras, a partir de la cual se desarrolla la voluta del cénit a base de repetir en escala descendente el retranqueo de una pieza cúbica dispuesta en diagonal respecto al plano de la macolla, hasta culminar en un pequeño elemento fitomorfo. En el medio del espacio creado por la voluta de la

¹² *El Báculo Pastoral, se le da al Obispo por Pastor, que deve apacentar las ovejas; esto es deve cuidar de sus súbditos, como el buen Pastor, que da su alma por sus ovejas. Le dicen quando le consagran: Accipe Baculum Pastoralis Officii, ut sis in corrigendis vitiis pie serviens. La forma del Báculo le enseña el modo, que ha de tener en exercer su oficio, templando la entereza con la blandura, y buscando, que resplandezca en todo la misericordia.* Lobera y Abio, A., *El porqué de todas las ceremonias...* o.c.,p. 86.



Retrato del obispo corronero. Obsérvese el báculo puesto a los pies de la cruz.
Retablo de N^a S^a de la Verdad. Detalle del lienzo del ático.

corba, se coloca una imagen que tiene especial significación en el pontificado de quien ostenta el título.

La imagen que nos encontramos es la de una Virgen con el niño en el brazo derecho.¹³ Lo primero en constatarse es que su tallado no está finamente terminado, pero sin embargo muestra la suficiente elocuencia como para permitirnos identificar la iconografía de la escultura.¹⁴ Santa María se

¹³ Por regla general, la Virgen María lleva al Niño Jesús sobre su brazo izquierdo, de acuerdo con el instinto maternal, que puede comprobarse todos los días en escenas de la vida familiar. La mano derecha queda así expedita para acariciar al niño o para emplearla en las más diversas tareas y posturas. Esa especie de regla se observa casi constantemente en la estatuaria de la Virgen. Son raros los casos en que María lleva el Niño en su brazo derecho. En la pintura no se observa tanta uniformidad, y menos aún si se trata de Vírgenes sentadas.

En nuestra estatuaria mariana hay un curioso sector de imágenes que suelen infringir esta regla. Son unas imágenes, por cierto muy numerosas en España y muy semejantes entre sí, de estilo hispanoflamenco, que se caracterizan por su indumentaria, por su cabello suelto sobre sus hombros y sobre todo por su tocado, a manera de gracioso turbante. Estas Vírgenes suelen llevar el Niño sobre su brazo derecho. Indudablemente, imitan un original de gran veneración piadosa o prestigio artístico. Trens, M., María, *Iconografía de la Virgen en el arte español*, Ed. Plus Ultra (Madrid 1946), p. 610.

¹⁴ En el retrato orante del obispo que se encuentra en el ático del retablo de la misma capilla, junto a la cruz en el lado del evangelio, se ha reproducido fielmente el mismo báculo. Allí podemos apreciar mejor la iconografía a la que nos remitimos. Es necesario hacer notar que el resto de los báculos que aparecen, correspondientes a los del hermano y tío, el dibujo muestra un adorno vegetal prácticamente similar en ambos. Existe, pues, una voluntad de individualizar y señalar el del fundador tal y como era.



Árbol de Jesé. Realejo llamado “de Salinas”.

eleva sobre un pedestal vegetal que recuerda el culmen del árbol de Jesé. Como referente iconográfico inmediato podemos argüir el relieve frontal del realejo denominado de Salinas, en la catedral vieja. El magnífico tallado calado de la caja del órgano muestra como culmen la imagen de María con el Niño en brazos. Recordemos que el motivo se empleó no únicamente como fórmula visual de cumplimiento de la profecía del renuevo procedente de la estirpe de Jesé, y por tanto también de ascendencia davídica, sino también como representación temprana, fusionada con la generación sin concupiscencia que de ella hicieron sus padres, de lo que fue opinión pía y posteriormente dogma de fe en 1854, la Inmaculada Concepción.

Otra iconografía que se encuentra muy ligada a esta¹⁵ es la que corresponde a la heredada del gótico. En ella santa María se presenta de pie,

¹⁵ La experiencia de las apariciones a Beatriz de Silva configuraron la generalidad de la iconografía de la Inmaculada usada en las iglesias de sus conventos, no con la imagen de la Virgen en soledad, sino acompañada por Jesús niño en su regazo. En la descripción del hábito de las concepcionistas que realiza Cristóbal de Berlanga encontramos lo siguiente: *en medio del pecho una medalla gra(n)de, en que esta esculpida, por una*

en comunicación con el niño a quien sostiene en brazos. Es la prototípica representación de la Virgen Madre, pero teniendo en cuenta la experiencia humana, el particular modo de relación que se establece, de modo natural, entre la engendradora y el engendrado, desarrollando ambos el rol que les corresponde.

La teología cristiana piensa y resuelve claramente la realidad de la madre a través de la realidad del hijo. Así el título de Madre de Dios, en griego *Theotokos*, es incorporado a la doctrina oficial de la iglesia a partir del Concilio de Éfeso. Pero conviene recordar, por resaltar más los efectos que las causas en nuestros días, que los padres que intervinieron en aquel año de 431 tenían una preocupación eminentemente cristológica y no tanto mariológica. Sin embargo, dentro del consecuente funcionamiento de la coherencia del desarrollo teológico, todo aquel pronunciamiento relativo al hijo, en reciprocidad de remitencia, influye, redefine y conlleva un pronunciamiento parejo sobre la madre. Así, tras la afirmación de María como *Theotokos*, se encuentra la importantísima cuestión de la unión hipostática y la relación de ambas naturalezas en la única persona de Jesucristo, tamizada y expresada por la filosofía y los modos de expresión de dos escuelas en conflicto: la antioquena y la alejandrina.¹⁶ Santa María brilla con luz propia como consecuencia de la asunción en libertad de la oferta de la Gracia para acoger en el seno al Verbo eterno y posibilitar así la encarnación, comenzando la redención de la creación entera. Quede en descubierto la principal afirmación que el título de Madre de Dios encierra, no como privilegio de María, cuestión secundaria, cuanto la afir-

parte, la Imagen de la purissima Concepcion, con el niño Jesus en sus braços, porque en esta forma apareció a la V(enerable) M(adre) Beatriz de Silva; y a la otra la del Seráfico P(adre) S(an) Francisco... Berlanga, Christoval de, *Fundación, origen, progresos, y estado de el religioso convento de la Purissima Concepción Victoria de Monjas descalças de el Orden de N(uestro) P(adre) San Francisco de la Fidelísima y exemplar ciudad de Tortosa*, Imprenta de Martí Delabert (Barcelona 1695), p. 20. El relato de la experiencia mística que provoca la fundación de la Orden de Concepcionistas puede ser leído en el capítulo XXIX de González de Torres, Eusebio, *Chronica Seraphica, séptima parte*, Imprenta de la Viuda de Juan García Infanzón (Madrid 1729), pp. 228ss. La singularidad iconográfica también es citada, entre otros, por J. Urrea en Urrea Fernández, Jesús, "Gregorio Fernández y el modelo icónico de Valladolid" en Villar Movellán, Alberto – Urquizar Herrera, Antonio (Eds.), *Juan de Mesa (1627-2002)*, Universidad de Córdoba (Córdoba 2003), p.182.

¹⁶ Cf. Cirilo de Alejandría, *Ep.2 ad Nestorio* y *Ep.8*, PG 77,60b. ; Gregorio Nacianceno, *Carta 101*, PG 36,181.

mación fundamental de Jesucristo, nacido de aquella, como Dios y hombre verdadero.¹⁷

La percepción de la maternidad divina mariana,¹⁸ a la luz de las palabras del evangelio de Juan, en la que el mismo Cristo la otorga por madre al discípulo amado, cuando ambos se encontraban bajo la cruz, se convierte en conocimiento de su maternidad espiritual.¹⁹ María se torna, de este modo, en la nueva Eva que genera nuevos hijos para la obra de Dios.²⁰ Ambas dimensiones son irrenunciables e inseparables para la fe en su comprensión.

De la particular sensibilidad que hacia la Madre de Dios tenía el obispo Corrionero, deja constancia no únicamente el testimonio del báculo, sino la inscripción dispuesta sobre la reja que guarda la capilla, con quien también, según nuestro criterio, hemos de unir la explicación anterior:

MONSTRA TE ESSE MATREM /
SUMAT PER TE PRECES QUI PRO /
NOVIS NATUS TULIT ESSE TUUS.²¹

¹⁷ El Concilio de Calcedonia (451) se ocupará posteriormente de explicar con el enunciado de los famosos cuatro adverbios la manera y el modo de la unión hipostática.

¹⁸ Cf. Tomás de Aquino, *Suma Teológica* 1-2, q.3 a.5.

¹⁹ Cf. Jn 19, 25-27.

²⁰ *Las “tres Marías” con el “discípulo” representan la franja de Israel fiel a Jesús hasta en el suplicio. Entre ella selecciona a su madre. Le da el tratamiento de (Jn) 2,4: ha llegado la hora anunciada entonces. La madre del rey recibe como nueva familia, como hermano de Jesús, al discípulo ideal. Este podrá suscitar hijos al hermano mayor muerto (Dt 25,5-10). María puede encarnar a la nueva Eva que “ha adquirido un hombre con ayuda de Dios”. Es para la tradición antigua figura de la Iglesia madre. Schökel, L.A., *Biblia del Peregrino, Nuevo Testamento, Edición de Estudio*, EGA – Mensajero - Verbo Divino (Estella 1996), p. 288.*

*María, que tampoco aquí es llamada por su nombre, tiene una doble dimensión: ser la madre de Jesús, por lo que todo el mundo le tributa cariño, respeto y veneración, y la de ser el símbolo de la Iglesia, que está naciendo en aquel momento, por lo que debe ser recibida por todo el mundo creyente como algo propio e irrenunciable. Se trata de la pertenencia a la Iglesia. Esta pertenencia se halla incluida en lo esencial del discípulo cristiano, que es la fe. Traducir esta aceptación por parte del discípulo al que Jesús tanto quería – el discípulo ideal y representante de los verdaderos discípulos- por “la recibió en su casa” puede desvirtuar este aspecto, incluso los dos aspectos mencionados de María. Fernández Ramos, F., “Evangelio según San Juan” en VV.AA., *Comentario al Nuevo Testamento*, La Casa de la Biblia (Estella 1996), p.327.*

²¹ El himno completo dice así, (subrayamos la estrofa que se dispone en la reja):

Ave, Maris stella, / Dei mater alma, / atque semper Virgo / Félix caeli porta. / Sumens illud Ave / Gabriélis ore, / funda nos in pace, / mutans Evae nomen. / Solve vincla reis, / profer lumen caecis, / mala nostra pelle, / bona cuncta posce. / Monstra te esse matrem, / sumat per te preces / qui pro nobis natus, / tulit esse tuus. / Virgo singularis /

La letra pertenece a la cuarta estrofa del *Ave Maris Stella*, himno mariano de larga raigambre en la Iglesia,²² la cual aclama como Madre a la Virgen, y le recuerda el ministerio intercesor que como tal le corresponde.

*¡Oh Reina del cielo! mostrad ser Madre de estos vuestros hijuelos que tenéis acá en este destierro, y aunque os tenemos por Madre, conozcámoslo más y más con la dulce experiencia; y para más obligaros a hazerlo, mirad Señora que aquel sumo Dios, y Salvador nuestro nació por nosotros, y aunque nació de Vos y quiso ser Hijo vuestro, nació por nosotros pecadores, y que él mismo dize: Non enim veni vocare iustos, sed peccatores. No vine a llamar a los justos, sino a los pecadores a penitencia.*²³

Pero más que las palabras anteriores, cuyo sentido último es probable que compartiera de haber tenido la oportunidad de haberlas leído, es mucho más factible que como hombre letrado, formado en el único colegio mayor de la universidad de Valladolid, haya que referirse a otros escritos más eruditos, como la extendida obra del teólogo Franciscus Coster que trata sobre el himno en cuestión.²⁴ Así, el lugar donde van a reposar los restos esperando la resurrección de los muertos está consagrado a María, en su calidad de intercesora, apelando al título de Madre y por ende al

inter omnes mitis, / nos culpis solutos / mites fac et castos. / Vitam praesta puram, / iter para tutum: / ut vidéntes lesum / semper collaetémur. / Sit laus Deo Patri, / summo Christo decus, / Spiritus Sancto, / tribus honor unus. Amen.

²² Aunque tradicionalmente se ha atribuído por unos a san Bernardo, o a Venanzio Fortunato por otros, no se conoce el autor, y se tiene constancia de su existencia ya en el siglo IX.

²³ *Comentario y mystica exposición del sagrado libro de los divinos cantares de Salomón. Dividido en dos libros, que compuso por mandado de sus prelados y confesores la venerable madre Hipólita de Jesús y Rocaberti, Valencia, Manuel Gómez González de Lastra, año de 1683, p. 388* Las palabras de la madre Hipólita bien pueden ilustrar el sentido que sobre la cuarta estrofa del *Ave Maris Stella* tenía el pueblo devoto y cuya comprensión interesa a nuestro discurso, puesto que su tono y contenido conecta perfectamente con la significación que, en nuestra opinión, quiso darle el obispo Corrienero al mandar ubicarla sobre la reja de su capilla sepulcral.

²⁴ Cf. Coster, Franciscus, *In hymnum Ave Maris Stella meditationes, Apud Paulum Frelon et Abraham Cloquemín, 1593*. Existen ediciones de esta obra desde 1589 hasta 1600.



Reja de la capilla de Nª Sª de la Verdad.

papel protector y mediador que le corresponde. De modo particular dicha constatación era patrimonio común de la devoción eclesial, incluso para el pueblo iletrado, puesto que la invocación *Monstra te esse matrem* formaba parte de piadosas devociones en forma de súplicas que los tratados del *Ars moriendi* se ocupaban de recomendar para los momentos previos a la expiación.²⁵ La súplica confiada a santa María, cuya maternidad era puesta de relieve en su doble dimensión, supone para la praxis eclesial un saludable salvoconducto hacia la bienaventuranza.

A lo señalado se añade, tal y como se ha visto más arriba, al haber escogido la representación mariana evocadora del remate del árbol de Jesé, la posibilidad de la existencia de una velada defensa de la Inmaculada Concepción en los tiempos fuertes de sus controversias, que en otras capillas coetáneas se hace más patente. Tal defensa toma más fuerza y mayor relevancia a tenor de las palabras siguientes.

Existe una inscripción más en la reja, pero escrita en la parte interior, donde prosigue la quinta estrofa del *Ave maris Stella*:

VIRGO SINGULARIS INTER /
OMNES MITES NOS CULPIS /
SOLUTOS MITES FAC ET CASTOS.²⁶

²⁵ *O purissima et sacrosancta Virgo Maria, succurre nobis miseris, iuua pusilanimis. Monstra te esse matrem, summat per te preces, qui pro nobis natus tulit esse tuus.* Yebra, Fr. M. de, *Libro llamado Refugium infirmorum, muy útil y provechoso para todo género de gente, en el qual se contienen muchos avisos espirituales para socorro de los afligidos enfermos, y para ayudar a bien morir a los que están en lo último de su vida; con un alfabeto de S. Buenaventura para hablar por la mano*, Luys Sanchez (Madrid 1593), p. 47v.

Maria, mater gratiae, mater misericordiae, tu nos ab hoste protege, et hora mortis suscipe. Monstra te esse Matrem, sumat per te preces qui pro nobis natus, tulit esse tuus. Sub tuum praesidium confugimus, Sancta Deis Genitrix... Poine, F., *Modus recte se disponendi ad felicem mortem*, Ioannis Wagneri, 1648, pp. 158-159.

Tras el rezo de la Salve se interpola la exhortación *Monstra te esse matrem* en la oración, tras cada estrofa del Ave Maris Stella, y del mismo modo en el resto de invocaciones, súplicas y oraciones. Ver Arbiol, A., *Visita de enfermos y ejercicio santo de ayudar a bien morir*, Librería e Imprenta de Blas Román (Madrid 1786), pp. 181-183.

Como ejemplo del uso de la imagen de Santa María en la enfermedad y agonía véase *Constitución XIX. Lo que se debe hacer al llevar la Imagen de la Virgen Santísima a los enfermos en Relox de la buena muerte, que señala las horas a sus congregantes, con las meditaciones y constituciones. Su autor, un hijo de la congregación, que con el título De la Buena Muerte, y la autoridad del Illustrísimo Señor Don Fr. Benito de Sala Obispo de Barcelona, se fundó en el convento de San Agustín de dicha ciudad Año de 1700. Consagrado por la junta general de aquella, a su Patrona, la que desde la tierra tomó Cielo, María Santísima de la Buena Muerte.* Barcelona: Por Bartholomé Giralt Impresor, año 1711., pp. 31-34.

²⁶ El himno completo dice así, (subrayamos la estrofa que se dispone en la reja):
Ave, Maris stella, / Dei mater alma, / atque semper Virgo / Félix caeli porta. / Sumens

La invocación a santa María se convierte en estos versos en un reconocimiento de la singularidad de su persona, siempre contemplada desde el papel que desempeñó en la historia de la salvación, para que a través de su intercesión, el impetrante logre superar las propias culpas²⁷ tornando su interior a la luz de las virtudes de la Virgen.²⁸

Con estas palabras entona una petición de conversión del corazón, configurándolo a la manera del de María, engalanándolo con algunas de sus condiciones, entre las que se destacan explícitamente la castidad y la libertad de los lazos del pecado. Todo lo anterior ofrece un aspecto más para añadir al apoyo de la idea expresada con anterioridad respecto a la Inmaculada Concepción.

- La elección de un modelo de mitra rica, según nuestra opinión, sigue la tradición secular eclesiástica en la que cuando el obispo preside los días de mayor importancia o las ceremonias más relevantes dentro del discurrir del año litúrgico ha de hacer uso de la mitra preciosa.²⁹ Efectivamente, uno de los momentos más importantes dentro de la vida del finado en el que se convierte en el protagonista, y el cual no únicamente ha

illud Ave / Gabriélis ore, / funda nos in pace, / mutans Evae nomen. / Solve vincla reis, / profer lumen caecis, / mala nostra pelle, / bona cuncta posce. / Monstra te esse matrem, / sumat per te preces / qui pro nobis natus, / tulit esse tuus. / Virgo singularis / inter omnes mitis, / nos culpis solutos / mites fac et castos. / Vitam praesta puram, / iter para tutum: / ut vidéntes lesum / semper collaetémur. / Sit laus Deo Patri, / summo Christo decus, / Spiritus Sancto, / tribus honor unus. Amen.
²⁷ Obsérvese la literalidad del adjetivo *solutos* (acusativo plural). El pecado en el pensamiento cristiano es una realidad que liga y ata al ser humano, haciéndolo esclavo y no ser libre. De ahí que el significado de desatado, desligado, (en el fondo salvo, salvado), sea el que teológicamente tenga más fuerza a la hora de intentar una traducción del himno.

²⁸ María coadyuva a la redención de Cristo habiéndola posibilitado, y desde el momento en el que todas sus potencias, pensamientos y acciones se encaminan a confiar en el plan de Dios. Una de las virtudes que la Iglesia entendió adornan singularmente a María es la de la castidad. No es extraño, por tanto, que el himno pida que a través de la intercesión de la singular Virgen, se consiga la libertad del lazo del pecado y la configuración con ella a través del reflejo de sus virtudes, -en este caso *castos* (acusativo plural)-, que no son sino las virtudes cristianas pero llevadas a expresión plena y grado heroico.

²⁹ *¿Quantas Mitras deve tener el Obispo? Dos, una que se llama Phrugiata, otra que se llama Mitra simple. La Mitra Phrugiata, que es la que esta compuesta con piedras preciosas, symbolo de la caridad, que deven tener los Obispos, se usa en las mas solemnes Festividades, y quando oficia de Pontifical en ellas. De la simple usa, quando ordena en Oficios simples, de Difuntos, ets. En quanto a los colores de las Mitras, procuren los Señores Obispos sean blancas, symbolo de la pureza con que deven estar adornados.* Lobera y Abio, A., *El porqué de todas las ceremonias...* o.c.,p. 85.

de presidir, lo constituye el instante de su tránsito de esta vida a la eterna.³⁰ Sin embargo esto se lleva a cabo solamente en los bultos funerarios, puesto que en el cuerpo del difunto, tal y como dispone el *Caeremoniale Episcoporum*, se coloca sobre la cabeza del ministro exánime la mitra sencilla.³¹ La escultura del obispo Corrionero luce una mitra ricamente ornamentada, en la que los adornos se han potenciado a través de su dorado, haciéndole de este modo partícipe de la intemporalidad de la liturgia del óbito, en la que muestra sus insignias propias como pastor de la iglesia diocesana, desde donde ora constantemente desde su propio lecho mortuario como ejemplo *in saecula* para aquellos que lo contemplan.

No podemos dejar de comentar el excelente trabajo que han realizado los escultores con la cabeza del yacente, ladeada hacia el único lado del arcosolio que queda libre y desde donde el espectador lo percibe. Se trata de un verdadero retrato del finado, pero no en vida, como bien puede ser el que se pintó en el retablo de la capilla, a los pies del cruci-

³⁰ De la relevancia del momento del tránsito a la otra vida en la sociedad de aquel entonces, hablan muy elocuentemente los libros redactados bajo el género del *Ars moriendi*. De ello tenemos constancia en una serie de obras publicadas durante los siglos XVI y XVII. Sin embargo, el género surge en Europa a finales de la Edad Media, y se va fijando entre 1350 y 1450 aproximadamente, quizás expoleado por el paso que se da de pensar en el destino común de la colectividad, a la angustia individual ante un final macabro. El menosprecio de la muerte, alentado por un tremendo amor a la vida, convive con el desprecio del mundo, las descripciones de los novísimos y las danzas de la muerte.

Los tratados describían cómo un cristiano debía de realizar de una forma adecuada el tránsito de la vida a vida eterna mediante el paso obligado de la muerte. Por ello, ofrecían una ayuda al individuo para que preparara lo más cierto que tiene el hombre, como creatura: el fin del sepulcro. Los tratados ofrecían ayuda y consuelo. Pablo Hurus, Alejo Venegas de Busto, Rofrigo Fernández de Santaella, Erasmo, Fray Bernardo de Chinchón, Alfonso de Valdés, Juan de Salazar, Miguel de Mañara, Quevedo, Juan de Ávila, Fray Antonio de Guevara, Juan Bautista Poza, son los nombres de algunos de los autores más importantes del *Ars moriendi*, cuyas obras se leyeron en la Península durante generaciones, hasta bien entrado el siglo XX.

³¹ *Loto et terso corpore, clerici familiares, seu alii ecclesiastici viri cum magistro caeremoniarum induant illud primum vestibus ordinariis usque ad roccettum, deinde sacris vestibus, quibus viuens induebatur, dum solemniter erat celebraturus, hoc est, caligis et sandaliis, amictu, alba, cingulo, stola, manipulo, cruce pectorali, tunicella, dalmatica, chirotecis, planeta coloris violacei, annulo et mitra simplici, ac etiam palio cum spinulis, si erit archiepiscopus, vel alias utens pallio, et ponant super pectus eius crucem aliquam, quam manibus teneat. Caeremoniale Episcoporum iussu Clementis VIII Pontificis Maximi novissime reformatum omnibus ecclesiis, Venetiis, Ex typographia Nicolai Misserini, Anno MDC, p. 128* Resulta especialmente esclarecedor a este respecto el capítulo XXXVIII del mismo *caeremoniale* titulado *De aegrotatione, morte, funere, et exequiis episcopi et de supplicationibus ad Deum pro opportuna novi Episcopi electione impetranda*.

ficado, sino expirado, alejado de la comprensión de la muerte como sueño. El obispo no está dormido plácidamente, ni reposa tranquilamente, sino que se muestra el rostro y actitud de un hombre que acaba de expirar, que se ha enfrentado al trance de la muerte con una gran paz, con los ojos entreabiertos, los músculos relajados; en definitiva, un cadáver en el que han desaparecido las fuerzas vitales y donde la ley de la gravedad impera, al haberle obligado a bascular la cabeza. El estado actual en el que se halla, con partes en las que la lechada ha desaparecido, coadyuva a una mayor potenciación del dramatismo al revelar al espectador -cosa que jamás se pensó en origen- la textura de la piedra caliza, velada por efecto de la capa que una vez la cubrió. Al tratarse de la parte más sobresaliente del bulto funerario, los autores que han tratado su estudio opinan que probablemente sea obra de Antonio de Paz, mientras que el resto lo atribuyen a Francisco Sánchez.³² Sin embargo, desgraciadamente, tal y como ellos mismos reconocen, no contamos con los elementos necesarios que puedan dar certeza a esta consideración. Independientemente del autor de su factura se trata de una obra digna de consideración.

En medio del arcosolio, sobre la pared, en una cartela de pizarra, se lee la inscripción siguiente:

AQUI YAZE EL YLLUSTRISSIMO SEÑOR DON/
ANTONIO CORRIONERO FUNDADOR DE ESTA/
CAPILLA FUE COLLEGIAL DEL MUI YNSIGNE/
COLLEGIO DE SANTA CRUZ DE VALLADOLID/
OYDOR DE LA REAL CHANCILLERIA DE GRANADA/
Y DE VALLADOLID REGENTE DE SEVILLA Y OBISPO/
DE CANARIA(S) Y SALAMANCA Y DEL CONSEJO/
DE SU MAGESTAD FALLECIO AÑO DE 1633/
M(ES) DE ABRIL DEL DICHO AÑO

³² Cf. Martín González, J.J., *Escultura barroca castellana*, vol. II., Lázaro Galdiano (Madrid 1971), p. 19; También se recoge en Rodríguez G. de Ceballos, A.- Casaseca Casaseca, A., *Antonio y Andrés de Paz y la escultura de la primera mitad del siglo XVII en Salamanca*, en *Estudios sobre arquitectura y arte en Salamanca y su provincia*, Edifsa (Salamanca 2005), p. 301.



Detalle del yacente. Sepulcro de don Antonio Ruano Corrionero.

Como es habitual en este tipo de leyendas, el finado muestra con palabra aquello que refleja también a través de la imagen. Así no deja lugar a dudas de su peculiar estatus, puesto de manifiesto ya no solo por la posesión de una capilla privada, ni únicamente por la indumentaria que luce, ni siquiera por la mera elocuencia de los atributos que porta, sino por los títulos que ha poseído y la institución académica a la que ha pertenecido. Como se ve, se añade como un elemento de suma importancia, el colegio mayor del que ha formado parte, signo del lustre social que la pertenencia a tal comunidad significaba.³³

Siguiendo la composición tradicional, las armas del obispo se sitúan en el centro del frente de la cama en una rigurosa disposición simétrica. El blasón es un escudo redondeado en la zona inferior y partido, con capelo como timbre, según corresponde, sostenido por bucráneos y aves cuya concepción ornamental recuerda a soluciones protorrenacentistas.

³³ Cf. Zubieta Irún, J.C., *Los colegios mayores en España, un análisis sociológico*, Universidad de Cantabria (Santander 1992); Carabias Torres, A. M^a., “Los colegios mayores salmantinos” separata de *Historia de la Educación en España y América. La educación en la España Moderna (Siglos XVI –XVIII)*, pp. 235-258; Sobaler, M^a de los Angeles, *Los colegiales mayores de Santa Cruz (1484-1670): una élite de poder*, Junta de Castilla y León (Valladolid 1987).

El segundo sepulcro de la capilla fue el primero en ser ocupado, puesto que el canónigo penitenciario de Córdoba, Antonio Ruano, murió en 1594. El arcosolio sigue las mismas disposiciones que el del obispo, y fue realizado por los mencionados escultores. Por ello comparte los rasgos estilísticos de la del obispo. Únicamente se diferencian en los ropajes propios del ministerio sacerdotal de segundo grado, de los que está revestido don Antonio Ruano, como presbítero. Los ornamentos sagrados son los siguientes: alba, estola, manípulo y casulla, que repite el mismo motivo decorativo que la del hermano.³⁴ Un bonete culmina la cabeza, y una tam-

³⁴ Es común encontrar diferentes explicaciones que acuden a las analogías entre las vestiduras sacerdotales y las virtudes o elementos que intervinieron en la pasión de Cristo. Aquí se reproducen unas significativas que gozaron de gran prédica. *Aunque las vestiduras Sacerdotales tienen muchas significaciones misteriosas, de las virtudes con que se debe adornar interiormente el alma del Sacerdote: mas porque de esto queda dicho harto arriba, será más a propósito entender en estos ornamentos, las vestiduras, o instrumentos de la Pasión del Señor, porque esto es lo que principalmente se ha de considerar en aquel misterio, y por ser más fácil, y común esta consideración.*

El Amito, significa el velo con que fue cubierto el rostro de Christo nuestro Señor en su Pasión. Quando se le pusiere, pídale por la caridad con que quiso sufrir aquel escarnio, le conceda lo que le pide la Iglesia en la Oración, diciendo: Impone Domine capiti meo galeam salutis ad expugnandos omnes diabolicos, et humanos incursus.

El Alba, significa la vestidura blanca con que fue escarnecido el Señor del Rey Herodes. Quando se la vistiere, pídale por el desprecio que en esto sufrió: Dealba me, Domine, et munda cor meum, ut in sanguine agni dealbatus, gaudiis perfruar sempiternis.

El Cíngulo, significa los azotes con que fue ceñido todo su Cuerpo. Pídale por los dolores que allí padeció: Praecinge me, Domine, cingulo puritatis, et extingue in lumbis meis humorem libidinis, ut jugiter maneat in me virtus continentiae, et castitatis, ac verae mortificationis.

El Manípulo, y la Estola, significan las sogas con que fue atado el Señor, por las manos, y por el cuello. Pídale por reverencia de ellas: Merear, Domine, portare Manipulum fletus, et doloris, ut cum exultatione percipiam mercedem laboris. Y la Estola: Redde mihi, Domine, stolam primam immortalitatis, quam perdi in praevaricatione primi parentis. Y puede añadir, mental o vocalmente: Absolve, Domine, vincula peccatorum meorum, quia funes peccatorum circumplexi sunt me, et constringe me vinculis mandatorum, et consiliorum tuorum: ut omnes animae meae vires voluntati tuae perpetuo adhereant: ne unquam, ad lubricam carnis sectandam libertatem, meam culpam laxerentur.

La Casulla, significa la vestidura de púrpura con que fue el Señor escarnecido, como Rey fingido, y de burla. Pídale por la ignominia tan grande que con ella recibió: Domine, qui dixisti, iugum meum suave est, et onus meum leve: fac ut istud portare sic valeam, quod consequar tuam gratiam. Y puede si quiere añadir: Indue me, Domine, vestimento salutis, et indumento iustitiae circunda me: ut congruis decoratus ornamentis, sacrosancta mysteria tua digne celebrare valeam.

Quando se huviere asi vestido con aquellas vestiduras Sagradas, levante el corazón al Padre Eterno, y suplíquele, que no mire quién él es en su propia persona, sino lo que representa con aquellos vestidos, y que ponga los ojos en cuyos son, y por el amor que le tiene le dé la bendición de su Hijo muy amado. Y con este espíritu, y afecto vaya al Altar, y en él procure asistir con la atención, gravedad, y devoción, que queda declarado.

Instrucción de Sacerdotes, en que se les da doctrina muy importante para conocer la



Sepulcro de don Antonio Ruano Corriónero.

bién las manos, en este caso desnudas, en gesto impetratorio con un pañuelo en medio de ellas. El rostro es la parte más elaborada del conjunto, y nos remitimos a lo dicho en lo referente al señor obispo para atribuirlo también aquí, constituyendo un verdadero retrato del semblante yerto del eclesiástico.

En cuanto a la cartela, igual a la comentada excepto en el contenido, reza lo siguiente:

AQUI YAZE EL D(OCTO)R A(NTONI)O RUANO CORRIONERO COLLEGIAL DEL/
LLEGIAL DEL/
COLEGIO MAIOR DE QUENCA DE ESTA UNIVERSIDAD, CA/
NONIGO PENITENCIARIO DE LA S(ANT)A YGLESLIA DE CORDO/
VA, HERMANO DEL S(EÑO)R OBISPO FUNDADOR DE ESTA CAPI/
LLA, Y DEL S(EÑO)R DO(N) JUAN CORRIONERO COLLEGIAL DEL/
MISMO COLLEGIO Y OBISPO DE CATANIA, Y SOBRINO DEL/
S(EÑO)R DO(N) ANTONIO CORRIONERO COLLEGIAL DEL
MAYOR/
DE OBIEDO, Y OBISPO DE ALMERIA FALLESCIO AÑO DE 1594

El uso que hace de la imagen familiar en la propia capilla es de evidente presunción alardeadora de los triunfos del linaje. Así en la inscripción del sepulcro que comentamos, se incluyen los nombres del otro hermano y tío del fundador que no están enterrados en este lugar, con los respectivos lugares de estudio de cada uno y títulos que gozaron. Al ser la primera cartela que se coloca en la capilla, se hubo de hacer en vida del patrono, y muy probablemente respondiera completamente al deseo del entonces obispo de Salamanca. Incluso, incluye en el retablo los retratos de los tres hermanos y del tío en el lienzo superior, siguiendo una fórmula de honda raigambre tradicional, en la que los donantes aparecen arrodillados ante la imagen que preside, en este caso un crucificado. Cada hermano está completamente individualizado. Pero de todo ello hablaremos

alteza del Sagrado Oficio Sacerdotal, y para egercitarle debidamente, sacada toda de los Santos Padres, y Doctores de la Iglesia, por el padre don Antonio de Molina, indigno Monge de la Cartuja de Miraflores. En esta última impresión sale este libro corregido, y añadido con particular cuidado por el original que corrigió su Autor. En Madrid, en la Oficina de Miguel Escribano, calle angosta de San Bernardo, Año de 1771. Pp. 462-463.

más detenidamente al ocuparnos del retablo. Baste aquí la simple mención para evidenciar la afirmación anterior.

De nuevo el escudo familiar, en medio de dos ángeles tenantes como excepción, se coloca en el frontis de la cama.

Finalmente un tercer sepulcro, ubicado en el arcosolio de los pies, repite la misma tipología treinta años más tarde. En este caso se trata de un canónigo y dignidad de la Catedral de Salamanca, sobrino del obispo Corrionero. Su bulto funerario, con los ropajes sacerdotales que intentan imitar los existentes en los yacentes precedentes, aparece esculpido de una forma tosca, rígida, desproporcionada³⁵ y sumaria. Sirva como ejemplo la configuración de la cama, el intento de imitación de las extremidades avolutadas, la extremada dureza de los almohadones y la rudeza de las borlas que los culminan en las esquinas. El rostro aparece muy idealizado, y su calidad sigue de lejos a los de los anteriores. En él ya no se puede hablar siquiera de retrato, sino de mera apariencia verosímil y sublimada del aspecto del finado. No es extraño que la voluntad del arcediano traducida por la presencia de tal acabado, fuera únicamente la de construir una sepultura que se integrase en el conjunto sin estridencias, como si se tratara de una reproducción mimética que en aras de la no disonancia visual intentara repetir los estilemas generales de las sepulturas primigenias de la capilla. Pero el tipo de talla y tratamiento de cada uno de los elementos que la conforman, hablan elocuentemente en un examen a corta distancia, denunciando una labor de menor calidad y empeño. Incluso el dorado que presenta también está lejos de poseer la categoría del de sus compañeros.

La cartela de pizarra contiene la inscripción siguiente:

AQUI YACE DON ANTONIO DE RIBERA CO/
RRIONERO ARCEDIANO DE MEDINA Y/
CANONIGO EN ESTA SANTA YGLESLIA CATHE/
DRAL SOBRINO DEL SEÑOR OBISPO/
FUNDADOR DE ESTA CAPILLA FALLECIO/
EN 2 DE JUNIO DE 1660

³⁵ A éste respecto llaman la atención las borlas de los cojines, los remates de la cama, y la depresión de la parte visible del alba y los pies.



Sepulcro de don Antonio Ribera Corriónero.

En ella, frente a las dos anteriores, llama poderosamente la atención la ausencia del lugar de estudio, así como también la del título académico que consiguió. Aquí se ha concedido más importancia al cargo desempeñado por el finado y al vínculo familiar que lo une con el fundador de la capilla, esto es, la legitimación suficiente para poder ubicar en dicho lugar su propia sepultura. Sobre la cartela, en un plano elevado se ha situado un arca sobre palomillas, para guardar aquello que era menester proteger de la fundación y necesario a la capellanía. Y esto ha sido posible gracias a la forma trilobulada del arco, traza que difiere de la semicircular de los otros.

Los sepulcros, como se ha visto, no innovan en su tipología, pero sí que se muestran ricos en la significación, deteniéndose en detalles que en realidad son los que ofrecen las claves de lectura necesarias para posibilitar un análisis adecuado y provechoso, que trascienda a la mera descripción.



Detalle del yacente. Sepulcro de don Antonio de Ribera Corriero.

Retablo de N^a S^a de la Verdad

La capilla de Nuestra Señora de la Verdad parece conservar desde el origen la titularidad de la advocación designada. Al menos así era conocida en el momento en el que fue adquirida por el obispo Antonio Corrionero.¹ Con anterioridad no nos consta noticia alguna que nos muestre la opción contraria. Por ello, es necesario aludir a tal hecho, que no consideramos cuestión menor en la aproximación al acercamiento y lectura general del significado del recinto ni de las piezas que a nuestra tesis interesan.

La advocación de la capilla no es producto, como en otras, de la exclusiva voluntad del que la adquiere. La ubicación en su espacio de una venerada imagen de la Virgen a la que se la intitula “de la Verdad”, por un hecho al que más adelante añadiremos, constituye la causa de la permanencia de la advocación. Más aún cuando se le atribuye el protagonismo de una historia milagrosa en la que se ve comprometida la palabra y el futuro de un cristiano devoto que a ella se encomienda. Un pequeño cuadro situado al lado del retablo transmite de un modo sencillo, pero efectivo, el suceso. En una hornacina sencilla, ocupando el medio de la composición de la obra se representa a la imagen de la Virgen con el Niño, ricamente vestida con manto y corona. A sus lados se han dispuesto dos personajes convenientemente vestidos según su condición social. A la derecha de santa María, un joven caballero cristiano, elegantemente vestido, mira fijamente al observador, y con su postura realiza un gesto elocuente: sostiene una bolsa con dinero en su interior con la mano derecha (objeto de la disputa), mientras que con la izquierda señala la escultura sagrada. En el lado contrario, un judío prestamista, con ricas vestes y convenientemente cubierto dentro de un lugar sagrado, como lo demanda su tradición religiosa, ante la presencia de la imagen parece iniciar un movimiento de reverencia, comenzando de tal modo el prodigio de su propia conver-

¹ En la escritura de venta de la capilla de Nuestra Señora de la Verdad aparece lo siguiente: *... y la capilla que esta en la d(ic)ha santa iglesia que llaman al pressente la de nuestra sseñora de la berdad que a por lindaros por una parte capilla del doctor antonio de almassa y bera rasionero de la d(ic)ha sancta yglesia e por ottra p(ar)te capilla que llaman de la madalegna (sic)...* ACSA Cj. 47 Lg. 7 N^o 15 (sin foliar).

sión. Debajo de ellos, una inscripción narra claramente el significado de la iconografía y revela palmariamente el acontecimiento:

*Un judio negaba cierta deuda a /
un christiano, el qual no pudiendo pro /
barla pidio a esta s(an)ta imagen testificase la /
verdad del contrato q(ue) paso en su prese(n)cia /
hizolo bajando la cabeza, q(ue)dando por este /
milagro pagado el christiano i convertido el judio.*

La importancia del hecho no radica en la mera acción prodigiosa que salta las leyes de la naturaleza, ni en la reiteración² de ciertos *topoi* que encontramos en multitud de lugares de nuestra geografía, donde la imagen sagrada interviene directamente en la solución de un problema planteado ratificando la fe de quien ha depositado su confianza en ella, sino en la defensa que mediante tal prodigio se hace de la iconografía sacra ya que por tal acción interviene en el tiempo haciendo evidente y cierta la realidad de la persona y misterio numinoso representado, adquiriendo por sí misma un status de certeza incuestionable. Además, el fenómeno adquiere importancia en el campo de la propagación de la fe, puesto que no defrauda al que cree - depositador de la confianza en la verdad que encierra - y convierte al que no cree - acusador de la difidencia - , confirmando a aquel primero y tornando en fiel a este último. Probablemente sea este fondo de sentido el que fundamentara la pía devoción que dice sentir el obispo Corrionero hacia la imagen y razón última del mantenimiento de la advocación de la capilla. Ello, que pudiera parecer mera circunstancia intrascendente, ofrece una información más que interesante a la hora de poder comprender lo que en su interior va a desplegar el fundador. Cuando el cabildo vende la capilla al obispo Corrionero, ofrece como primera condición que el comprador pueda cambiar la advocación de la capilla, conforme a lo que tuviera a bien disponer.

² Como ejemplo de la extensión del fenómeno véase Ramos Domingo, J., “Cristos - Vírgenes - Santos” en Ramos Guerreira, J.A. - Anxo Pena González, M. - Rodríguez Pascual, F. (Eds.), *La religiosidad popular. Riqueza, discernimiento y retos*, Universidad Pontificia de Salamanca (Salamanca 2004), pp. 237-291; Freedberg, D., *El poder de las imágenes*, Cátedra (Madrid 1992), pp. 323-357.



Lienzo que narra la historia de N^a S^a de la Verdad.



Imagen de santa María de la Verdad.

Primeramente que si su señoría el d(ic)ho señor obispo quisiera mudar el nombre de la adbocacion de la d(ich)a capilla poniendo otro diferente a de poder haçerlo.³

Pese a tener el beneplácito capitular, el obispo, haciendo uso de su legítimo derecho, expresa como primera de las constituciones de su capilla que mantendrá como titular a Nuestra Señora de la Verdad:

Primeramentte quiero y mando y es mi bolunttad que el nombre tittulo y adbocazion de la d(ic)ha mi Capilla sea como d(ic)ho es de n(uest)ra señora de la verdad a q(ue)n Yo siempre e tenido y tengo p(o)r señora y abogada y por su cuia ynttersezion (sic) conosco aver rezevido de su preciosissimo hijo tanttos vienes onrras y merzedes.⁴

Debido a la opción tomada, la capilla adquiere un fuerte carácter mariano, que va a impregnar todos y cada uno de los elementos que la conforman. En el apartado correspondiente de los sepulcros se explican las claves mariológicas de las inscripciones y bultos funerarios. Ahora se realiza lo propio con el retablo. Y particularmente es necesario comenzar con la titular, ubicada en una hornacina del primer cuerpo, en la calle central, esto es, en el lugar más señalado y principal.

Santa María aparece sentada en un trono, con el niño sobre su rodilla izquierda. El infante no se dispone frente al espectador, sino que mira hacia la fruta - una pera - que le ofrece su madre, a la vez que sostiene el libro de la vida con el brazo izquierdo y lo acerca al regazo, mientras eleva el derecho para poder realizar el gesto de bendición con la mano. Nos encontramos ante una imagen de la virgen sedente, del tipo *Theotokos*, en donde la madre no es sino el único lugar en el que mejor puede ser mostrado el hijo, convirtiéndose en su trono de gloria. La forma puntiaguda del calzado, la gran "V" que forman sus piernas, los pliegues estereotipados de las vestes, la potenciación de las manos y de las extremidades del

³ De las condiciones de la venta. Sin foliar. ACSA Cj. 47 Lg. 7 N° 9.

⁴ *Constituciones de la Capilla de Nuestra Señora de la Verdad*, f.1. ACSA Cj. 47 Lg. 7 N° 2.

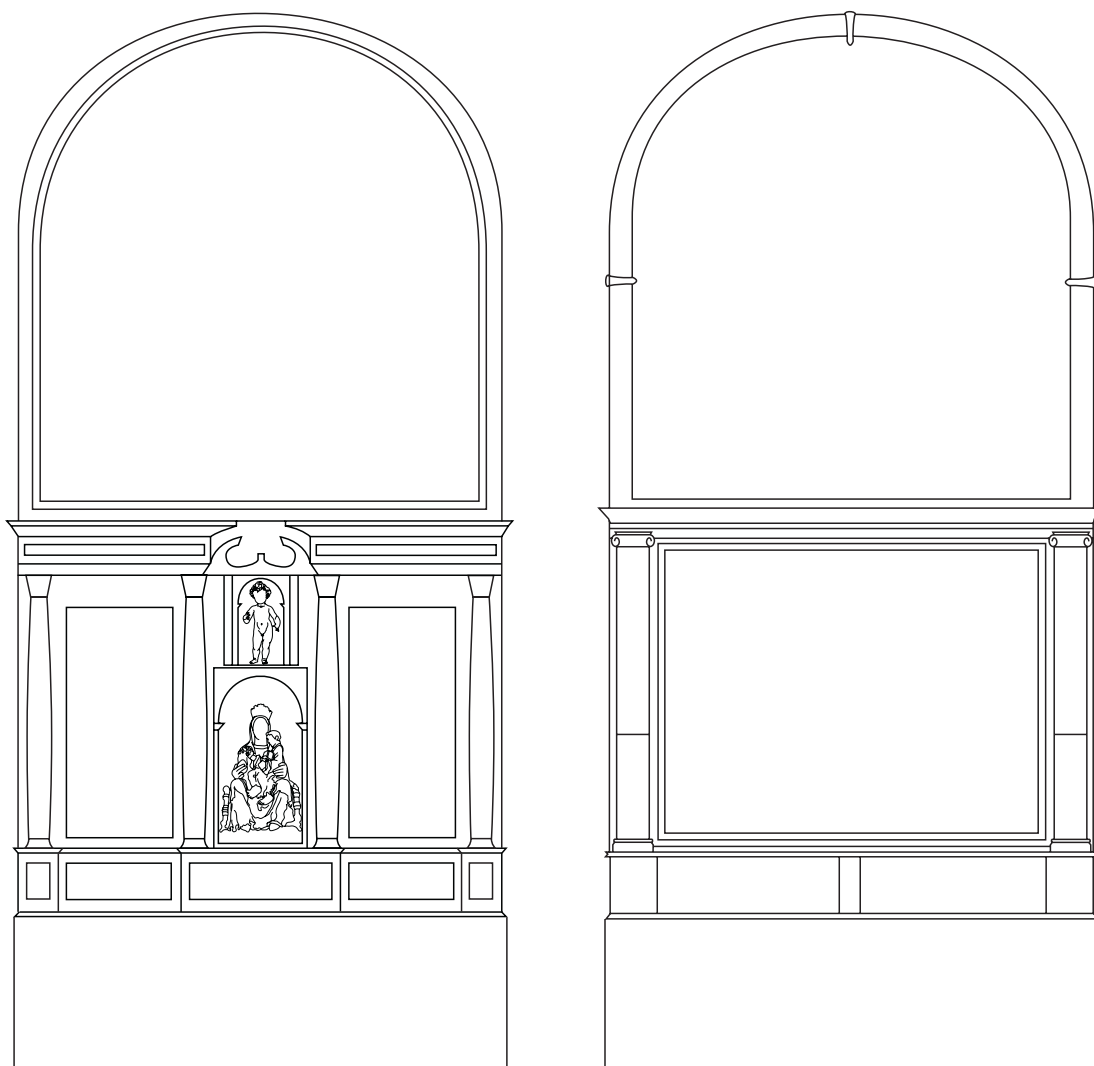
niño Jesús, nos remiten a una fórmula tipológica bien conocida de representación iconográfica mariana, y que en estas tierras se mantuvo hasta bien entrado el siglo XVI.

Los estilemas que presenta la imagen refieren su factura a un periodo que se mantiene al margen de los siglos del barroco,⁵ sin embargo, como la imagen fue acomodada a los gustos piadosos que acercaban lo representado con más facilidad al sentir popular, en época desconocida sufrió una intervención que la desfiguró por completo, puesto que no únicamente fue repolicromada, sino que además se retallaron los rostros de la madre y del hijo, otorgándoles una expresividad buscada para acrecentar el impacto visual de la talla con sus vestiduras postizas. En nuestra opinión, podemos hacer coincidir el cambio con el primer tercio del siglo XVII, antes de que se termine de amueblar convenientemente la capilla, conocida desde el principio como la correspondiente a Nuestra Señora de la Verdad.

El aspecto que lucía la imagen nos lo ofrece el cuadro al que hemos aludido más arriba, donde se narra el suceso milagroso que da nombre a la advocación de santa María. Al tratarse de un lienzo de tipo *ex voto*, la información visual que ofrece hay que tamizarla convenientemente filtrándola por la mentalidad del momento. Sin embargo lo anterior no resta, en nuestra opinión, verdad a la composición en la que se muestra la imagen, puesto que pretende ser copia fiel de Virgen y altar. Así, la imagen muestra los rasgos intervenidos de la madre y del hijo, y revela el aspecto de la Virgen revestida con el manto y la corona. La hornacina de planta semicircular en la que se ubica es una estructura simple, sin adorno alguno si exceptuamos las molduras de la línea de imposta que delimitan la bovedilla de horno. Bien puede tratarse de un testimonio del estado del altar de la imagen previo a la construcción del retablo.

Entre las obligaciones adquiridas por el fundador se encuentra la de construir un retablo en el altar, según propio parecer.

⁵ La concepción estereotipada de la composición, su factura somera y popular, los estilemas no ocultados por el heroseamiento de los primeros años del siglo XVII, nos conducen a referir como fecha muy temprana de su factura el final del siglo XIV, pero bien pudiera prolongarse hasta mediados del siglo XVI. Por ello no compartimos su datación en el siglo XII. Cf. Casaseca Casaseca, A., *Las Catedrales de Salamanca*, Edilesa (León 2006), p. 123.



Esquema del retablo de N^a S^a de la Verdad junto al del retablo de la Capilla del Presidente.

... a de tener obligacion de açer y poner en el altar della un rretablo el que su señoria fuese serbido a su costa...⁶

El retablo toma como modelo por contrato el de la capilla del presidente. La designación del modelo se basa en el respeto escrupuloso, del que hace gala, a la arquitectura en la que se inserta, y a la austeridad elegante de su traza. El retablo lo conforma una predela, un cuerpo y un ático. El único cuerpo está jalonado por dos pilastras estriadas en dos tercios jónicas. Estas, sostienen un entablamento liso, compuesto por tres fajas de desigual anchura y su correspondiente cornisa carente también de decoración. Una serie de molduras sirven de marco al ático que se amolda

⁶ Condiciones de la fundación de la capilla. Sin foliar. ACSA Cj.47 Lg. 7 N^o 9.

perfectamente al arco de medio punto del arcosolio en el que se inserta. El ejemplar no puede ser más simple, resultando un conjunto no exento de discreción y donosura.

Así, en 1628 Francisco Romero y Pedro de Parada contratan la decoración de la capilla del obispo Corrionero policromando los arcosolios, la cornisa, pilares y también el retablo.⁷ Ciertamente se trata de un retablo en el que abunda la pintura frente a la escultura, y donde se hace uso de una organización arquitectónica muy sencilla. El retablo se divide en predela y un cuerpo tetrástil con tres calles, rematado por un indiviso ático de grandes dimensiones que ocupa el espacio de un imaginario segundo cuerpo unido a su respectivo remate. El esquema general apenas difiere del modelo de la capilla del Presidente excepto en la mayor complejidad de la predela y cuerpo de la factura y la mayor complejidad decorativa, en parte demandada por la elección del orden corintio.

En la predela, retranqueadas las calles laterales respecto a la central y los basamentos de las columnas fronterizas, la decoración es únicamente pictórica. Así, San Antonio Abad y San Julián de Cuenca ocupan cada uno los lugares bajo las columnas de los extremos. Los evangelistas, enfrascados en la faena de la escritura, de dos en dos y en una disposición continuada, sin arquitecturas fingidas ni otros elementos que estorben, se colocan en las calles laterales del siguiente modo: Lucas y Marcos, Juan y Mateo. Llama la atención que san Lucas haya sido representando en una labor que le individualiza sensiblemente frente al del resto de sus compañeros. Es bien conocida la atribución tradicional de un verdadero retrato de la Virgen María a las manos del evangelista.⁸ Pues bien, aquí está trazando las líneas generales de la Virgen con el niño, trazos que reproducen el contorno de la imagen de Nuestra Señora de la Verdad, ubicada en la primera hornacina de la calle central, que se la hace coincidir con la *aquiropoeta* salida de la experiencia directa de san Juan. Se añade la compañía de un mozo que prepara los colores en una mesa al efecto, junto al símbolo correspondiente. En la calle central se ha elegido como escena principal

⁷ Cf. Montaner López, E., *La pintura barroca en Salamanca*, Centro de Estudios Salmantinos (Salamanca 1987), pp.58-59.

⁸ Véase este tema, muy conocido por la historiografía, por ejemplo, en Réau, L., *Iconografía del arte cristiano, Iconografía de los santos, De la G a la O*, Ediciones del Serbal (Barcelona 1997), pp. 265-267.



Retablo de N^a S^a de la Verdad.



Detalle del banco del retablo. Santos Lucas y Marcos.



Detalle del banco del retablo. Calle central.

la sepultura de Cristo. Jalonan al grupo en el lado de la epístola dos soldados que gesticulan con instrumentos de la pasión en sus manos, lo que remite inmediatamente al acontecimiento anterior del Calvario que precede al llanto sobre Cristo muerto.

En el lado del evangelio aparecen dos personajes, el uno es apóstol y se encuentra en una posición firme y gallarda, el otro anda cabizbajo, con las manos cruzadas sobre el pecho, en una postura que nos habla de conversión, como si fuera a iniciar el camino hacia el bautismo. En nuestra opinión, el apóstol es Felipe y la escena remite bien a la conversión y bautismo de Simón mago en Samaria,⁹ bien a la conversión del eunuco etíope, ministro de la reina Candaces, en Gaza.¹⁰

Independientemente de la certeza absoluta de que se trate de uno u otro episodio, ambos en el fondo hablan de lo mismo: la conversión y el posterior bautismo. Parece que la iconografía pudiera remitir con mayor precisión al segundo episodio aludido, a pesar de que el color de la piel del converso no sea negro. Pero ello no es óbice para que pueda representar tal momento, puesto que la acción sucede en un camino, el que baja de Jerusalén a Gaza, según la Escritura.

El relato de Hechos de los Apóstoles nos dice que el eunuco iba leyendo la perícopa de Is 53,7-8, pasaje cuya presentación cristológica se desarrolla justo en el resto de la tabla con los grupos que lo acompañan. La explicación del mismo por boca de Felipe y su explicación del cumplimiento de la profecía en la persona de Jesús y con los acontecimientos de Jerusalén, convierten al eunuco, que no duda en realizar la profesión de la fe. Este es el momento que se plasma en la predela, el instante en el que una vez confesado el *kerigma* se dispone a ser bautizado por el apóstol en el camino. Magnífica representación de la conversión que otra vez abunda en la *propaganda fidei* y en la mudanza del corazón. El hombre estéril e infecundo se transforma en hombre fértil y fructífero.

Tres son las ideas más relevantes que sustentan la elección del tema y que se encuentran también ligadas a la tradición milagrosa de la advocación de la Virgen titular: 1- La Sagrada Escritura como punto de partida para ponerse en contacto personal con Cristo Jesús. 2- La conversión y el

⁹ Cf. Hch 8,4-13.

¹⁰ Cf. Hch 8, 26-39.

bautismo subsiguiente. 3- La apertura de la predicación del evangelio a los gentiles.

El primer cuerpo se divide en tres calles mediante cuatro columnas corintias torsas que sostienen un entablamento ricamente trabajado, compuesto de tres platabandas superpuestas y escalonadas, friso decorado con hojas de acanto, cornisa ornada sucesivamente con denticulos y ovas, finalizando con un alero en saledizo vistosamente ornamentado.

Se encastran en las calles laterales dos lienzos. En el lado del evangelio se dispone la pintura de san Jerónimo penitente, (véase la inmediatez del momento del juicio divino, señalado por la llamada de la trompeta justo encima de la cabeza del santo) y en el de la epístola la de san Antonio de Padua en su estudio (donde se ha puesto especial cuidado en la descripción de los títulos de cada volumen) con la aparición de Jesús niño. La elección de ambos está muy relacionada con la actividad intelectual, por una parte, y con la observancia de la penitencia vinculada a una vida sobria y religiosa ante el desconocimiento de la hora del juicio (unido al tradicional *memento mori*) por otra. Todo ello constituyen puntos importantes en la formación y espiritualidad del obispo Corrionero, así como también prototipos de las virtudes que debían ser muy familiares en el ejercicio del ministerio del perfecto pastor.¹¹

La presencia de escultura en la calle central, hace que no únicamente resalte esta por sí misma, sino también por el contraste entre la talla de bulto redondo y la obra pictórica sobre lienzo. La disposición de las dos imágenes no responde a un mero planteamiento baladí, sino que encierra una explicación significativa, tanto en la elección de las mismas como en su ubicación final.

En la calle central, en la hornacina mayor, inmediata a la predela y más cercana al fiel, se ha colocado la imagen de la Virgen de la Verdad, de la que hemos hablado más arriba. La hornacina está guarnecida por las dos columnas medianeras que la enmarcan y solamente se exhorna con una bovedilla avenerada. El esquema se va a repetir, pero a menor es-

¹¹ Cf. 1Tes 5, 14s. Cf. Arias, Francisco, *Libro de la imitacion de Christo Nuestro Señor en el qual se recogen los bienes que tenemos en Christo nuestro Señor y se comunican a los que lo imitan. Y se proponen las virtudes del mismo Señor, en lo que debemos imitar, sacadas del Evangelio, y confirmadas por autoridades y exemplos de santos, Impresso en casa de Clemente Hidalgo Año MDXCIX*, cap. LXIII pp. 628-629; Sebastián, Ioan, *De el bien excellencias (sic) y obligaciones del estado clerical y sacerdotal*, Matias Clavijo (Sevilla 1615), especialmente el libro V.



Detalle de la imagen del Niño Jesús.

cala y ofreciendo un mayor desarrollo de otros elementos en el nivel superior.

Sobremontando la hornacina de la Virgen existe otra más pequeña, de mayor adorno, al estar franqueada por pequeñas pilastras estriadas y guarnecida por un frontón partido. En ella se mandó colocar la escultura de Jesús infante.

La imagen del niño Jesús es toda de talla. La primera impresión que suscita es el apercibimiento de la gran calidad de factura tanto en la talla como en la policromía. La imagen se muestra sobre una peana, a la que la unen dos vástagos de hierro que se introducen desde aquella en sendos agujeros realizados al efecto en sus talones.

Se ha dispuesto al infante desnudo en actitud de avance, lo que hace al autor concebirlo en un contraposto clásico, con la pierna derecha ligeramente retrasada, puesto que con ella adquiere el impulso, mientras sostiene la mayor parte del peso del cuerpo con la izquierda. El estado de conservación es regular, puesto que carece de prácticamente todas las falanges, tanto de manos como de pies, exceptuando alguna de la mano izquierda. Esto muestra que cada uno de los dedos se hicieron exentos los unos de los otros y con detalle, originando unas zonas muy frágiles y delicadas ante cualquier deterioro. Tampoco ha llegado a nuestros días la extremidad completa del brazo derecho, faltando lo correspondiente desde el codo flexionado. Lo conservado es suficiente para observar que el brazo izquierdo, ligeramente levantado respecto a la vertical natural y flexionado hacia el cuerpo, dispone la mano abierta, con las cinco falanges convenientemente separadas unas de otras, lo que le habilita para poder ubicar en esa mano el atributo postizo que su dueño determinara disponer a fin de aplicar convenientemente una determinada iconografía a la imagen. El brazo derecho se flexiona en el codo, permitiendo elevar la mano hasta casi la altura del hombro, la cual adaptaría el consabido gesto de bendición.

El cuerpo ha sido concebido con la morbidez propia de la infancia, tal y como conviene a la representación. Pero llama poderosamente la atención el detalle dispuesto en los lugares que necesariamente han de estar en tensión por naturaleza, al mantener el cuerpo la postura y gesto señalado. Así, los pliegues menudos de los tobillos, las marcas de las ro-



Imagen del Niño Jesús. Vista frontal.



Imagen del Niño Jesús. Vista posterior.



Imagen del Niño Jesús. Vistas laterales.

dillas, las hendiduras de las caderas en el inicio de los abdominales, la depresión de los glúteos y los surcos de las tensiones de la espalda, hablan de un estudio anatómico infantil muy detallado. La cara, regordeta, es de dulces y armónicas facciones, la posición de los labios cerrados confiere un menor tamaño a la boca de la que realmente tiene, y potencia los carrillos a la par que marca una prominente barbilla. La frente se ensancha hacia la zona de las sienes. El cabello se arremolina en pequeños mechones puntiagudos que se mezclan entre sí, sobresaliendo el volumen de los laterales de la cabeza y el tufo central.

La peana sobre la que apoya está también realizada en madera y no incorpora elemento figurativo alguno, sea de paisaje, sea de atributo, como en otros casos. Está exornada con moldura de bisel redondeada y decorada, escocia prolongada, y de pico de pájaro como remate con decoración de ovos. Ocho volutas, a razón de dos por cara, se reparten el perímetro.

Desgraciadamente, no hemos conservado documento alguno que pudiera darnos noticia cierta de su autor y procedencia. Pero sin embargo, creemos que sí que podemos realizar una hipótesis de atribución de su autoría que ofrezca garantías suficientes. Los estilemas nos servirán para ir engarzando la imagen con las obras conocidas del maestro al cual creemos pertenece su factura: Juan de Mesa. De hecho, si comparamos la pieza salmantina con la que se conserva en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, cualquier comentario sobra, al coincidir plásticamente en todo salvo en el tamaño y en la configuración de la cabeza, cuyo cráneo parece ligeramente más voluminoso en el caso de la pieza de Salamanca.

La obra de Mesa, como es sabido, deriva de la de su maestro Martínez Montañés, y en concreto la de Jesús infante, de la conocida escultura que realizara para la Cofradía del Santísimo Sacramento de la catedral de Sevilla,¹² donde se fijó de manera definitiva su tipología. Juan de Mesa dulcifica y naturaliza los rasgos, otorgándoles un mayor carácter infantil, y naturaliza la postura de la representación, adoptando un ademán más

¹² Gómez Moreno, M., *La gran época de la escultura española*, (Barcelona 1964), p.57; Hernández Díaz, *Juan Martínez Montañés*, (Sevilla 1976), p. 116; Martínez Frías, J. M^a, *La Salamanca oculta. Vida y arte en el Convento de Santa Isabel*, Caja Duero (Salamanca 2000), pp. 145ss.

reposado y verosímil, pero manteniendo la misma actitud maiestática de la montañesina.

El obispo Corrionero, tal y como señala B. Dorado,¹³ tomó posesión de la diócesis el 14 de diciembre de 1620, y murió el 4 de abril de 1633. Con anterioridad había sido titular de la sede canaria, y previamente había sido llamado a las chancillerías de Granada y Valladolid, ocupándose también de la regencia de Sevilla. Sin duda allí tuvo noticia de las imágenes que se estaban realizando a través de la contemplación directa de las obras en las iglesias y sedes de las cofradías.

Su estancia en Granada y Sevilla bien pudo proporcionarle una experiencia inmediata de la sensibilidad y estética andaluza, mucho más serena y menos cruenta que la castellana. El horizonte de comprensión lo completaría, a buen seguro, a través de su hermano, Antonio Ruano Corrionero, canónigo penitenciario de la catedral de Córdoba, fallecido en 1594. Sea por contacto directo en Sevilla, bien a través de una noticia indirecta, como encargo propio, como regalo “institucional” o como fruto de la herencia dejada por su hermano, la imagen llega al haber del obispo, acompañándolo a lo largo de su pontificado -primero en Canarias (1614-1620), finalmente en Salamanca (1620-1633) - y desde este al retablo de su capilla funeraria en la catedral salmantina, donde ocupa un puesto extremadamente significativo, elegido expresamente por él mismo, al amor de la espiritualidad vivida con la imagen.

Si la imagen de Jesús niño acompañó al obispo en vida, este ha querido que le acompañe también durante su muerte. De haber procedido como fruto de la herencia del penitenciario cordobés, probablemente acompañara a sus restos en el traslado desde Granada y llegara de este modo a las manos del obispo fundador, quien lo ubicó en el lugar que ocupa como recuerdo de la devoción del hermano, puesto que la suya se encontraría representada perfectamente por la imagen de la Virgen de la Verdad, como ya se dijo más arriba. Independientemente de lo uno o de lo otro, todo parece indicar que la imagen proviene de tierras andaluzas, sea Sevilla o Córdoba, de la mano de uno de los imagineros más relevantes: Juan de Mesa.

¹³ Cf. Dorado, B., *Compendio histórico de la ciudad de Salamanca, su antigüedad, la de su Santa Iglesia, su fundación y grandezas, que la ilustran*, Juan Antonio de Lasanta (Salamanca 1766), Fácsimil Maxtor (Valladolid 2007), p. 474.

Es ampliamente conocido que Juan de Mesa nace en Córdoba en 1583, ciudad que ha de abandonar en torno al año 1606 para viajar a Sevilla y ponerse a las órdenes de Montañés. Su primera obra conocida enteramente suya, data de 1615. Desgraciadamente la muerte trunca su vida en 1627, pero en dicho periodo su producción fue realmente importante. Más aún, a medida que se van conociendo posibles atribuciones. El Niño Jesús es una obra menor dentro de la fertilidad de su gubia, generalmente ocupada en encargos de mayor entidad y remuneración. Sin embargo, pese a su pequeño tamaño, la magnífica calidad que posee, visible no solo en el tratamiento y acabado, sino en todos y cada uno de los pequeños detalles, la convierte en una de las imágenes más interesantes de la catedral salmantina y se añade un elemento más al acerbo del escultor cordobés.

La concatenación de la iconografía de Jesús niño (el acontecimiento de la encarnación ya realizada) y la del crucificado (la redención consumada) propone una lectura proléptica de la historia de la salvación desde el cumplimiento de la profecía mesiánica en la encarnación del Verbo, mostrando el fin para el que se produce con la consumación del sacrificio de la cruz. De este modo se legitima iconográficamente la presencia, por tanto, del divino infante en el conjunto.

El ático, siguiendo el modelo impuesto en el contrato por el correspondiente a la capilla del Presidente, va a ser ocupado por un gran lienzo que llena completamente el espacio, adaptándose al arco de medio punto del arcosolio reservado al altar. Pedro de Parada¹⁴ realiza una obra de excelente calidad y muy equilibrada en su composición. Pero al margen de la materialidad de la capa pictórica, ajena a los intereses propios de nuestra tesis, es necesario llamar la atención sobre los retratos de la familia Corrionero, arrodillada a los pies del crucificado. Fácilmente se puede reconocer al obispo fundador, don Antonio Corrionero, a la derecha de Cristo y en primer término. La imagen coincide plenamente con los rasgos de su bulto funerario, del mismo modo que el báculo, único en su concepción, puesto que los otros dos que acompañan a sus respectivos dueños

¹⁴ Cf. Casaseca Casaseca, Antonio, *Las Catedrales de Salamanca*, Edilesa (León 2006), p. 123; Montaner López, E., *La pintura barroca en Salamanca*, Centro de Estudios Salmantinos (Salamanca 1987), pp. 58-60.

no están independizados del mismo modo, sino que repiten un esquema similar. Detrás de él, y en la misma actitud impetratoria se representa a don Juan Corrionero, obispo de Catania y hermano del fundador.

A la izquierda del crucificado, y también en primer término está representado don Antonio Corrionero, obispo de Almería, tío de los anteriores. Tras él se halla don Antonio Ruano Corrionero, canónigo penitenciario de Córdoba, el tercero de los hermanos, único que no alcanzó la mitra y cuyos restos acompañan a los del pastor salmantino en el arcosolio respectivo.



Retablo de N^a S^a de la Verdad. Lienzo del ático.



Escudo del obispo Corrienero.



Capilla del Racionero Almansa

El copatronato de España como solución a una disputa

El retablo que ocupa el arco del altar mayor de la capilla de Almansa es un claro ejemplo de la austeridad estilística que aún mira hacia postulados herrerianos, tan arraigados en la experiencia artística de la corte y que en la cercana ciudad de Valladolid mantuvieron una dilatada presencia. No es de extrañar que la influencia de la sobriedad escorialense aún se mantenga en Salamanca tanto por su cercanía a la que fue efímera sede de la corte -para cuya constitución como obispado hubo de sacrificar el arcedianato de Medina, el cual entró a formar parte de la nueva diócesis- como por la clara adhesión a los postulados tridentinos de tal interpretación estética.

El racionero Almansa contrata la ejecución del retablo, según fecha del contrato, el 24 de julio de 1628. El profesional que lo firma es Andrés de Paz, quien tiene como fiadores a Antonio de Paz y Pedro Hernández. Este se obliga a realizar todo el retablo exceptuando las dos imágenes de bulto que ocuparán las calles centrales y los ángeles que van a situarse como parte del remate. Una de las cláusulas dice así:

... exzeto dos figuras grandes que se muestran en el medio del d(ic)ho retablo y los niños que están en lo alto sobre el frente, que estas figuras no corren por cuenta de mi el d(ic)ho Andres de Paz ni de mis fiadores...¹

La obra resultante no sobresale por su ambición, puesto que se reduce a ocupar el espacio definido por el interior del arco del testero de la capilla. El espacio, por tanto, es muy limitado. La concepción del mueble también, realizándose conforme va dicho, a planteamientos estilísticos puristas y desornamentados.

El retablo consta de predela y dos pisos de tres calles cada una. La calle central está potenciada respecto a las laterales, al ser de mayores dimensiones y albergar las dos imágenes de bulto redondo. En el primer piso, se disponen cuatro columnas estriadas dóricas con fuerte éntasis como elementos delimitadores de cada calle. Soportan un entablamento de triglifos y metopas, con ritmo impar las segundas (3-5-3) y par los primeros (4-6-4). En la calle central se ha ubicado una sencilla hornacina, sin apenas profundidad, adornada por la sola presencia de los querubines que jalonan las enjutas del arco. El ritmo binario se hace presente del mismo modo en las calles laterales, puesto que en cada una se colocan dos pinturas, contrastando con la única escultura de la calle central.

En el piso superior, la calle central se eleva a mayor altura que las laterales, puesto que estas han abandonado el ritmo binario de sus homólogas del primer piso, y únicamente se ha colocado una pintura en cada extremo del retablo, solventando la diferencia de altura con la presencia de aletones donde se asentaban dos figuras de niños que hoy faltan. La hornacina de este piso en nada se diferencia de la del inferior, exceptuando las dos columnas que la jalonan, siendo de tipo entorchado y de estilo corintio, así como el entablamento que soportan, en consonancia con aquellas, y de remate, un frontón curvo.

¹ AHPS Sig 4357 fols 234-236 reproducido en Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, Alfonso-Casaseca Casaseca, Antonio, *Antonio y Andrés de Paz y la escultura de la primera mitad del siglo XVII en Salamanca*, en *Estudios sobre arquitectura y arte en Salamanca y su provincia*, Edifsa (Salamanca 2005), p. 300.



Esquema del retablo de santa Teresa y Santiago.

En cuanto a la iconografía, son dos las imágenes de bulto redondo y tamaño natural que ocupan los lugares principales: santa Teresa de Jesús y Santiago Apóstol. Ambas han sido atribuidas a las manos de Antonio de Paz desde los estudios de Martín González.²

Detengámonos un momento en cada una de ellas. La correspondiente a la reformadora del Carmelo, pese a que exteriormente pudiera asemejarse a los modelados creados por Gregorio Fernández, tal y como en su momento señaló Rodríguez G. de Ceballos,³ iconográficamente difiere en la no idealización de la santa abulense que tanto agradó en la obra del gallego de Sarria, sino en su representación más acorde con el retrato que en 1576 le hiciera Fray Juan de la Misericordia, cuando Teresa contaba con 61 años de edad. Mantiene la mirada elevada hacia lo alto, en plena actividad inspiratoria visible a los demás a través de la presencia de la paloma, signo patente de la asistencia del Espíritu Santo.

Según nuestro parecer, la paloma se encuentra ubicada en una posición que parece no corresponder en origen, puesto que si se presta atención a la parte posterior de la cola, se puede observar claramente la prolongación de un macho de madera que permite su ensamblaje en una posición diferente y quizás a una altura distinta que se correspondiera con la línea visual trazada por la mirada de la santa hacia la zona superior. La madre Teresa parece que ha sido sorprendida mientras se entregaba a labores de escritura, como lo atestigua el libro que sostiene en la mano izquierda y la pluma que enarbola con la derecha. No se sabe si se trata del movimiento previo a un éxtasis místico o si se trata de un dictado poste-

² Martín González, J.J., *Escultura barroca castellana*, vol. II., Lázaro Galdiano (Madrid 1971), pp. 19-34; Rodríguez Gutiérrez de Ceballos y Casaseca Casaseca insisten en la misma autoría. Cf. Rodríguez G. de Ceballos, A.- Casaseca Casaseca, A., *Antonio y Andrés de Paz y la escultura de la primera mitad del siglo XVII en Salamanca*, en *Estudios sobre arquitectura y arte en Salamanca y su provincia*, Edifsa (Salamanca 2005), pp. 300-301.

³ *Por su parte la imagen de Santa Teresa tiene escasamente que ver con la versión iconográfica del mismo tema ofrecida por Gregorio Fernández, por ejemplo la del Museo Nacional de Escultura de Valladolid, en que la santa aparece más joven e idealizada. Aquí se trata de una mujer madura, de facciones algo macizas y pesados párpados, con la mirada perdida en el éxtasis. El escapulario cae recto sin formar la curva caligráfica de los de Fernández, y lo mismo sucede con el manto dispuesto con absoluta naturalidad, no enfatizando tanto el artificioso pliegue característico del maestro vallisoletano.* Rodríguez G. de Ceballos, A.- Casaseca Casaseca, A., *Antonio y Andrés de Paz y la escultura de la primera mitad del siglo XVII en Salamanca*, en *Estudios sobre arquitectura y arte en Salamanca y su provincia*, Edifsa (Salamanca 2005), p. 301.



Imagen de santa Teresa de Jesús.

rior de la enseñanza transmitida en sus revelaciones particulares que tanto conformaron su obra escrita y su programa reformista. Lo relevante es la continua referencia hacia Dios que la imagen de la andariega abulense parece transmitir, puesto que lo que bien pudiera estar manifestándose, por lo que más adelante diremos, es la peculiar mediación que ante el Altísimo ejerce santa Teresa por aquellos que la han elegido como patrona, a la par que legitima el origen de sus virtudes. En concreto, para el reino de Castilla, en riguroso paralelismo con el patronato del apóstol Santiago, cuya imagen sigue a la que acabamos de comentar.

Santiago aparece representado como un peregrino, en actitud de avance. Viste esclavina y sombrero a la espalda, mientras sostiene un bordón en el que se apoya y muestra un libro abierto al que parece abrazar con un gesto elocuente de acogida, el cual representa el Evangelio que según la tradición, predicó en la Península. Para acentuar aún más su carácter de *homo viator*, se ha preferido vestir la imagen con una túnica corta, que deja explícita la anatomía de los pies, uno de los cuales traspasa incluso el límite de la peana donde se asienta. Traemos aquí, una vez más, las palabras de Rodríguez G. de Ceballos:

La figura de Santiago con esclavina, sombrero abatido sobre la espalda, bordón en la mano derecha y túnica ceñida para dejar ver los pies calzados con cáligas, es una de las mejores representaciones del Apóstol peregrino que conocemos. Las proporciones esbeltas, el largo cuello, las mejillas hundidas, la alargada nariz, la cabellera como empapada y alisada pregonan lo mucho que el escultor debía al arte de Esteban de Rueda. Los ropajes están más hinchados y quebrados de lo habitual a fin de reproducir el revuelo causado por el caminar, apuntado magistralmente en la posición de los pies. Contrasta en cambio lo ensimismado de la mirada, como si el Apóstol se encontrara más ocupado de sus pensamientos íntimos que en el movimiento externo que ejecuta su cuerpo.⁴

⁴ Rodríguez G. de Ceballos, A.- Casaseca Casaseca, A., *Antonio y Andrés de Paz y la escultura de la primera mitad del siglo XVII en Salamanca*, en *Estudios sobre arquitectura y arte en Salamanca y su provincia*, Edifsa (Salamanca 2005), p. 301.



Imagen de Santiago Apóstol.



Imagen de santa Teresa.
Gregorio Fernández.



Imagen de san José.
Esteban de Rueda.

Tal y como se refleja en las letras precedentes, el débito con el modo de hacer de Esteban de Rueda es evidente. De hecho la imagen del apóstol, tal y como ya pusiera de relieve Vasallo Toranzo,⁵ parece tener como referente iconográfico el san José de las Carmelitas Descalzas de Cabrerizos, del que pudiera tomar la inspiración oportuna para realizar el Santiago de la catedral. La mayor diferencia entre ambos estriba en la apertura de los brazos, mayor en el caso de la imagen del apóstol, así como en la respectiva iconografía. Independientemente de tales deudas, resulta todo un

⁵ La postura del San José de las Carmelitas salmantinas y la disposición de sus paños fue seguida por Antonio de Paz para su Santiago Apóstol de la Catedral Nueva de la ciudad del Tormes. Seguramente ocurrió algo semejante en su San Pedro de la sacristía de San Esteban o en las imágenes de bulto del retablo de Sancti Spiritus de Salamanca,

acierta la elección del movimiento que arremolina las vestes de Santiago, y que pone en camino al apóstol en la tarea de esparcimiento del Evangelio, entendiendo tal faena en el mismo sentido de aquella que realiza quien siembra,⁶ pues literalmente está vertiendo el interior del libro que lleva entre las manos sobre los que se sitúan bajo de él. De este modo se reconoce la particular tarea que lo identifica, la evangelización directa de estas tierras, y que lo eleva a la categoría de Patrón de las mismas. Situarlo sobre santa Teresa, sobre la que también derrama la Buena Nueva, resuelve visiblemente el lugar de cada uno, haciendo a la segunda fruto de la acción primera. Esto es, la santidad de Teresa⁷ es fruto de la actividad apostólica de Santiago, elemento que, por tanto, ubicando a cada uno en su lugar,⁸ reconoce a la par la gloria de ambos en paridad de condiciones.

más estilizadas y ponderadas que las de Peñaranda y, por lo tanto, derivadas posiblemente del retablo de San Martín, que debió convertirse en el parangón de la escultura salmantina del segundo cuarto del siglo XVII. Vasallo Toranzo, L., Sebastián Ducete y Esteban de Rueda. Escultores entre le Manierismo y el Barroco, Instituto de Estudios Zamorano Florián de Ocampo, (Salamanca 2004), p.208.

⁶ Cf. Mc 4,3-9; Mt 13,3-9; Lc 8,5-8.

⁷ Cf. Mc 4,20 y Mt 13,23.

⁸ De este modo muestra de modo patente las siguientes consideraciones enviadas desde la sede compostelana como una de las razones a favor del único patronato, pero arguyendo como no válidas respecto a Santa Teresa, puesto que no son incumplidas sino contrariamente armonizadas:

Consideración II

Que los Sagrados Apóstoles son Príncipes cada uno de su Provincia, y no reciben ygualdad. (p.4)

También los Sagrados Apóstoles son Príncipes, y cada uno lo es particular en su Provincia... (p.4)

Luego si el gobierno Apostólico en San Pedro y sus sucesores, y en los demas Apóstoles, respecto cada uno de su Provincia es Monarchico: no se les puede dar en el ygualdad... (p.6)

Consideración III

Que los Sagrados Apóstoles son Pastores y Vicarios de Christo, y Presidentes de su Iglesia. (p.7)

¿Cómo se le ha de dar a la gloriosa Santa Teresa la honrra y respeto del officio y dignidad que ni tuvo, ni pudo tener, ni en razon de carga, ni de honrra, ni de respeto a él devido? (p. 8)

Consideración VII

... Cómo a de poner a la gloriosa santa Teresa en competencia de un Apóstol. Vicario de Dios, Presidente suyo, eligido (sic) por el mismo Fundador de su Fe, Dotador, y Restaurador de la honrra y hazienda destes Reinos, Conservador y Dilatador de todo entre todos los demás Apóstoles?... (p. 30)

Asímismo llama la atención el diferente tratamiento que ha recibido cada imagen en la policromía, sobria y plana en la carmelita, rica y ampulosa en la del apóstol. Ciertamente resulta mayor verosimilitud en el color de la estofa del hábito y en el parco color del manto, únicamente animados por los bordes dorados que orlan todas las vestes, incluido el escapulario. El color habla de la severidad de la reforma carmelita que acometió la andariega y no da concesión alguna a la posibilidad de vislumbrar otro tipo de vida religiosa a través de su mera presencia.

Por su parte, Santiago luce una rica policromía que enriquece considerablemente los vestidos de peregrino que lleva puestos, con estofados y motivos realizados a punta de pincel junto a los fondos esgrafiados. El oro asoma por doquier en su manto, que con tonos rojizos y amarillentos contrasta con la túnica dominada por el color verde. La elección del hábito de peregrino es deliberada al resaltar por un lado su función errante evangelizadora y por otro su vínculo con el camino de peregrinación del que esta ciudad forma parte: la vía de la plata, uno de los caminos tradicionales que teniendo su fin en Compostela, conducen a los peregrinos que han desembarcado en cualquier puerto del sur hacia su encuentro con el apóstol. Santiago peregrino acompaña, protege e impulsa a todo aquel que ha decidido emprender la marcha hacia el lugar que custodia los restos del evangelizador de la Península Ibérica. En una sociedad en la que la apa-

Congruencia III

Pero porque V(uestra) M(agestad) también es Sol, que Dios escogió para serlo en sus Reinos temporales (y que nos guarde y prospere largos y felizes años) podrá sin tocar al incienso (y entrar aquí la razon de Estado, sin el peligro que en otras cosas) mandar se retire esta Luna, para que mas resplandezca a los meses de su naturaleza y gracia, que es a su Ciudad y Obispado de Abila, adonde nació al mundo, que ilustró con sus virtudes; y a Alba, adonde nació para el Cielo, mediante ellas, y allí luzirá más llena, quanto más retirada, como la Luna, y como lo hazía antes en la devoción de todos. (p. 33)

El opúsculo está titulado de la siguiente manera: *A los Reales pies de V(uestra) M(agestad) se prostra humildemente D(on) Alonso Rodríguez de León Canónigo, Cardenal de Santiago, y suplica que cerca del único y singular título de Patrón destos Reinos de España, V(ustra) M(agestad) se sirva (entre muchas razones que ay, y se han escrito jurídicas) ver las siguientes Consideraciones: inconvenientes y congruencias Eclesiásticas que cerca del se ofrecen.* El ejemplar no está fechado. Se recibe en 1627. Las páginas se han ido referenciando en cada caso.



Retablo de santa Teresa y Santiago.

riencia es extremadamente importante,⁹ la riqueza otorgada a los ropajes muestra la peculiaridad del peregrino que los viste, su particular nobleza y su singular condición.

Creemos que el hecho de haber situado a santa Teresa en el primer piso no es baladí, puesto que es el que recibe un tratamiento con mayor realce en sus calles laterales y es el lugar más cercano a la Iglesia militante. Seguramente los especiales vínculos que la diócesis de Salamanca mantiene con la obra y figura de la santa abulense, entre los que se encuentra la de ser lugar de su sepultura, son los que se encuentran detrás de haber elegido la hornacina del primer cuerpo para su imagen, y resaltarla de tal modo sobre la de Santiago, santo de una mayor lejanía temporal y física.

Las seis obras pictóricas que están encastradas en el retablo se han atribuido a Valentín de Aguilar.¹⁰ Respecto a las pinturas del primer cuerpo, la santa carmelita es acompañada por las efigies de los santos Domingo de Guzmán y Andrés en el lado del evangelio y las de los santos Francisco de Asís y Blas en el lado de la epístola. Así se obtiene un primer estrato con el siguiente orden: santo Domingo de Guzmán, santa Teresa de Jesús y San Francisco de Asís, todos ellos fundadores religiosos. No resulta desconocido tampoco el particular papel de los fundadores de la Orden de Predicadores y de la Familia Franciscana en los ámbitos funerarios, amén de sus religiones y la capilla que preside el retablo que nos ocupa es el lugar de enterramiento del racionero Almansa y su familia. En un segundo estrato, la iconografía se enriquece al añadir las imágenes de San Andrés y San Blas, ambos investidos de autoridad episcopal, (recordemos que la figura del obispo es considerada sucesora legítima del apóstol), y que probablemente han sido elegidos ya como devoción particular del racionero, ya como expresión de la autoridad apostólica y episcopal, ya como guiño hacia su lugar de origen cuya comunidad o iglesia bien pudo haberlos tenido como patronos.

En el piso superior, jalonando a Santiago, la pintura de San Antonio abad se coloca en el lado del evangelio y la de San Antonio de Padua en el correspondiente de la epístola. Ambos son de mayores dimensiones que

⁹ A este respecto es importante la reflexión que de la cultura visual del barroco realiza De la Flor, R., *Imago. La cultura visual y figurativa del barroco*, Abada (Salamanca 2009).

¹⁰ Casaseca Casaseca, A., *Las catedrales de Salamanca*, Edilesa (León 2006), p. 126.

los cuatro lienzos del piso inferior, no en vano se tratan de los santos titulares que comparten el nombre del dueño de la capilla y probablemente esta sea la razón de haberlos ubicado en dicho lugar y de que se hayan concebido de mayor tamaño. Tras dicha concepción homonímica podemos encontrar la convicción fideista correspondiente a que los dos Antonios velan e interceden ante el Altísimo por el Antonio que yace a sus pies.

Ciertamente a falta de un estudio específico en el que se hagan catas, tomen muestras y se analicen convenientemente, la afirmación que realizamos en este párrafo hay que tomarla con ciertas prevenciones, pero tal hipótesis no se realiza a la ligera, sino tras comprobar que es muy probable una serie de intervenciones posteriores, en tiempo indeterminado, que afectaron a la integridad y aspecto prístinos del retablo. Efectivamente, se hacen evidentes a través de la pintura azul de la tabla central de la predela, una serie de tonos dorados que realizan diversos dibujos, los cuales han sido cubiertos por la dicha pintura. Y si esto sucede en un determinado lugar también pudiera afectar a otras zonas de la obra.

Asímismo, han desaparecido los ángeles que coronaban el remate y, como ya va dicho más arriba, se podría dar una posible ubicación diferente de la figura de la paloma que forma parte del grupo carmelita. Quizás los fervores teresianos de la década de 1920 tengan algo que ver en el asunto, en un intento de “hermosear” y adecentar la capilla. Probablemente alguna oportuna restauración pudiera decir más a este respecto.

El retablo, en nuestra opinión, esconde tras una aparente simplicidad una cuestión delicada que ocupó ríos de tinta en su momento y en la que se midieron las fuerzas de la Corona y de las Cortes frente al muy poderoso cabildo de la iglesia de Compostela, el cual no dudó en hacer valer su influencia para invalidar lo conseguido de la Silla Apostólica por el Rey.

Como es conocido, las Cortes celebradas en 1617 decidieron libremente tomar como patrona de España a la entonces beata Teresa de Jesús.¹¹ El monarca, siguiendo los deseos de aquellas, envió cartas a todas las iglesias¹² para que cumplieran lo que se había resuelto, mandando ce-

¹¹ En 1604 se inicia el proceso de canonización. 1614 es el año en el que Teresa de Jesús es beatificada por Pablo V, exactamente el 24 de abril. Finalmente, el 12 de marzo de 1622 es canonizada por Gregorio XV.

¹² La dirigida a la catedral de Salamanca se recibe en el cabildo ordinario de 27 de agosto de 1618, y dice así:

lebrar su fiesta el día del tránsito de la santa, es decir, el 5 de octubre. Pero al no poder hacer efectiva la voluntad de los reinos en 1617 por ser la Madre Teresa beata y no santa,¹³ fueron las Cortes de 1626 quienes ratifican de nuevo el deseo de hacerla patrona de la nación. Estas acudieron al Sumo Pontífice para que sancionara tal patronato, sin menoscabo del que ostentaba el apóstol Santiago, y finalmente lo consiguieron por voluntad de Urbano VIII, a través de la bula *Domini Nostri Iesu Christi* dada en Santa María la Mayor el día 21 de Julio de 1627.¹⁴ Felipe IV ordena a través

Recibiosse una carta de su mag(es)t(a)d sobre la fiesta de la b(eat)a madre theressa de Jesus

Este día y cab(ild)o se recibio un pliego de su mag(est)ad con una carta q(ue) venia p(ar)a el cab(ild)o del tenor sig(uient)e

*Por el Rey al benerable Dean y cab(ild)o de la Igles(i)a cathedral de Sal(aman)ca
Yo el Rey*

Benerables Dean y cab(ild)o consideramos estos mis reinos y nos juntos en cortes lo q(ue) los a ilustrado el aver sido en ello el nacimi(en)to de la bienaventurada Virgen v(ea)ta theresa de Jesus su admirable y b(eat)a vida y dichosa muerte dexandolos enriquecidos con el tesoro de sus reliquias q(ue) con tanta enterezase conserban y las grandes maravillas q(ue) n(uest)ro s(eño)r obro con ella sus uchos y calificados milagros el grandisimo q(ue) se conoze en las plantas q(ue) en su religion se crian y lo q(ue) se va estendiendo su debocion en las naciones estranxeras y siendo justo q(ue) la suya se abentare con particulares demostra(cion)es an acordado recibirla por su patrona y abogada despues de s(an)tiago apostol p(ar)a ynvocarla y valerse de su yntercision en todas sus necesidades. Y n(ustr)o m(u)y s(ant)o p(adr)e a mi instancia y suplicacion tambien se a querido mostrar por su p(ar)te expidiendo el breve cuya copia va aquí para q(ue) en todos estos mis Reynos de españa se pueda reçar y deçir misa de esta bendita s(ant)a en q(ue) parece obra n(uest)ro s(eño)r por todos caminos para q(ue) su debocion se extienda; y por ser muy particular la que yo tengo, y lo que deseo que en todos mis subditos se asiente la misma, os he querido avisar de esto, y madaros (como lo hago) publiqueis y hagais notorio en esa Ciu(da)d lo uno y lo otro, y con demostraciones de gozo y regocijo (que ordenareis se hagan en 5 de octubre, que es el dia del glorioso tránsito de esta bienaventurada Santa) la admitais y recibais por Patrona y abogada con el aplauso que se le debe, en que me tendré de vosotros por servido, y en que me aciseis como lo habreis puesto en execuçion. De S(an) Lorenzo el Real a 4 de agosto de 1618. Yo el Rey. Por mandado del Rey N(uestr)l S(eño)r Jorge de Tovar. ACSA AC 34, f.140.

¹³ En el cabildo de septiembre de 1618, justo cuando principia el nuevo año capitular se suspende el patronado de Santa Teresa.

(Al margen: se suspende el patronato de Santa Theresa)

.. R(egido)res de esta ciudad y en nombre della dieron de p(ar)te de la ciudad de cómo estando prevenida para venir a la Iglesia viernes cinco deste mes dia de la beata s(an)ta madre de Jesus a la recibir en ella por patrona destes Reynos como su Mag(esta)d por su Real carta se lo abia mandado despues desto la ciudad abia Recibido una carta del secre(tari)o Jorxe de Tovar en q(ue) abia escrito q(ue) su mag(esta)d avia mandado y ordenado abisase q(ue) por ahora no se recibiese por patrona a la s(ant)a ni se hiciesen fiestas por ello por ciertas considera(cion)es... ACSA AC 34, f.171v.

¹⁴ Urbanus Papa VIII

Ad perpetuam rei memoriam.

Domini nostri Iesu Christi qui servos et ancillas suas aeternae gloriae praemio donat

del aparato burocrático del estado que se cumpliera el decreto de las Cortes y la Bula de Urbano VIII, mandando se solemnizara dicha festividad con el mayor lustre posible. A ello respondieron algunas ciudades, cabildos y obispos con gran alegría ante la noticia que les había sido comuni-

in coelis, vices quamquam immeriti gerentes in terris, ex iniuncto Nobis Pastoralis officii debito procurare tenemur, ut eorumdem servorum, et ancillarum Christi debitus honor, et veneratio in terris in dies magis promoveatur, et laudetur Dominus in Sanctis suis: Quamobrem Christi fidelium ad eorumdem Sanctorum patrocinium confugentium vota, ut optatum sortiantur effectum, ad exauditionis gratiam libenter admittimus, ac desuper eiusdem officii partes propensis studiis impendimus, prout conspicimus in Domino salubriter expedire.

Sane dilecti filii Syndici, seu Procuratores Regnorum Coronae Castellae nobis nuper exponi fecerunt, quod ipsi attente considerantes, quot, et quanta meritis, et intercessione Sanctae Theresiae de Iesu praepotens Deus illis contulerit, et in dies conferat beneficia, quamque Regna praedicta illius vitae sanctimonia. ac quae Dominus per eam operari dignatus est, miraculis, nec non etiam fundatione tot Monasteriorum, tam virorum, quam mulierum Ordinis B. Mariae de Monte Carmelo discalceatorum nuncupatorum, in quibus primitivae dicti Ordinis Regulae Observantia maxime floret, per eam institutorum, illustrentur; idcirco, et alias devotionis affectum, in Comitibus, seu Parlamento dictorum Regnorum ultimo loco habito eadem S. Theresiam in praecipuam Regnorum Coronae huiusmodi Patronam, et Advocatam elegerunt, prout in decreto desuper emanato plenius dicitur contineri.

Cum autem, sicut eadem expositio suniungebat; Sindyci, seu Procuratores praedicti plurimum cupiant electionem huiusmodi, quo firma perpetuo subsistat, Nostro, et huius Sanctae Sedis Apostolicae patrocinio communiri; Nos Syndicorum, seu Procuratorum eorumdem pietatem, et Consilium huiusmodi plurimum in Domino commendantes, illosque specialibus favoribus, et gratiis prosequi volentes, et eorum singulares personas a quibusvis excommunicationis, suspensionis, et interdicti, aliisque ecclesiasticis sententiis, censuris, et poenis a iure vel ad hominem, quavis occasione, vel causa latis, si quibus quomodolibet innodatae existunt, ad effectum praesentium dumtaxat consequendum harum serie absolventes, et absolutas fore censentes, supplicationibus tam carissimi in Christo filii nostri Philippi Hispaniarum Regis catholici quam eorumdem Syndicorum, seu Procuratorum nomine Nobis super hoc humiliter porrectis inclinati, de Ven. Fratrum nostrorum S.R.E. Cardinalium sacris Ritibus praepositorum Consilio, electionem praedictam, ac desuper emanatam Decretum huiusmodi, Apostolica auctoritate, tenore praesentium, perpetuo approbamus, et confirmamus, illisque inviolabilis Apostolicae firmitatis robur adiicimus, atque omnes, et singulos tam iuris, quam facti defectus, si qui desuper quomodolibet intervenerint, supplemus: utque in posterum eadem Sancta Theresia ab omnibus, et singulis eorumdem Regnorum personis, tam saecularibus, et ecclesiasticis, quam regularibus, ut talis Patrona, cum omnibus, et singulis privilegiis, gratiis, et indultis, similibus Patronis competentibus, seu alias concedi solitis, sine tamen praeiudicio, aut innovatione, vel diminutione aliqua Patronatus S. Iacobi Apostoli in universa Hispaniarum Regna, haberi, et reputari, atque ita ab omnibus, ad quos spectat, observari debere etiam perpetuo statuimus, praecipimus, et mandamus: Decernentes nihilominus irritum, et inane quidquid secus super his e quocumque quavis auctoritate scienter, vel ignoranter contigerit attentari. Non obstantibus Constitutionibus, et Ordinationibus Apostolicis, caeterisque contrariis quibuscumque. Volumus autem, quod praesentium transumptis etiam impressis manu alicuius Notarii publici subscriptis, et sigillo alicuius personae in dignitate ecclesiastica constitutae munitis eadem prorsus fides adhiberetur, ac si littera originales forent exhibitae, vel ostensae.

Datum Romae apud S. Mariam Maiorem sub annulo Piscatoris die 21 Julii 1627. Pontificatus nostri anno IV. Bulario de la Orden de nuestra Señora del Carmen, Vol. III, p. 494.

cada. Entre estos testimonios, se encuentra, como no podía ser de otro modo, el del obispo de Salamanca, conforme a la información de la *Copia del testimonio que menciona los Cabildos, Prelados y Ciudades que admitieron el Patronato de Santa Teresa de Jesús*.¹⁵

Pero el parecer de algunas personalidades, alentado por el proceder del cabildo compostelano, quien no veía con buenos ojos lo conseguido para la santa abulense, enarboló su combate y revocación esgrimando como tesis el título único de Patrón de las Españas que ostentaba el apóstol Santiago. La deriva de estas opiniones fue llevada por dicho cabildo ante la Sede Apostólica sin dar noticia de ello al rey, quien lo tomó como ofensa propia.¹⁶ Finalmente Compostela consiguió que el Papa deshiciese lo hecho, o al menos, hizo circular la noticia¹⁷ en la que se informaba sobre tal asunto.¹⁸ Este último suceso se desarrollaba en el año de 1627.

¹⁵ Documento nº 6 recogido en *Patronato de Santa Teresa de Jesús a favor de las Españas, acordado por las Cortes Generales y Extraordinarias el día 27 de junio de 1812. Impreso en Cádiz, y reimpresso en Madrid en la imprenta de Dávila, año de M.DCCC.XII.* p. 23.

¹⁶ *De esto, que el Rey miró como un verdadero desaire, se desentendió S. M. por razones políticas, fáciles de entender al que sepa la historia de aquel reinado; no insistiendo en que se llevase a efecto la resolución de las Cortes, como pudiera haberlo hecho sin menoscabo del respeto debido a la Silla apostólica, así por haber circulado ya la bula de Su Santidad confirmatoria del voto, como por otras razones que se dirán luego.* De la Fuente, Vicente, *Historia eclesiástica de España*, Tomo IV, Imprenta de Pablo Riera, (Barcelona 1859), p. 77.

¹⁷ La carta conservada en Salamanca está redactada en latín y posee la signatura ACSA Cj. 43 Lg. 1 Nº 67. Como ejemplo de las que se enviaron a otras ciudades, sírvanos el siguiente testimonio:

Últimamente certifico que en otro Cabildo tenido por el Concejo, Justicia y Regimiento de esta Ciudad (se refiere a la ciudad de Cádiz) el día 24 de Mayo de 1630 aparece al primer punto de él haberse tratado y acordado lo que sigue.

En este cabildo se vido y leyó una carta para esta Ciudad del tenor siguiente:

Carta del Cabildo de la Santa Iglesia de Santiago.

En confirmación del título antiguo que goza nuestro glorioso Apóstol Santiago, de único Patrón de las Españas, revocó S(u) S(antidad): el Breve que a los 22 de Julio de 1627 concedió a la bendita Santa Teresa de su elección por Patrona, como V. cerá por esa copia de su decreto y sentencia. Y como en este nuestro dichoso suceso no pueden encubrirse las mercedes y los buenos oficios que V. S. nos hizo, ni su grande y conocida devoción a nuestro Apóstol, rendimos a V. S. infinitas gracias, y suplicamos la continúe, sirviéndose en su dichoso tiempo no permitir por ningún accidente que sobrevenga novedad, ni cosa que sea en perjuicio de su único Patronazgo; que el Patrón glorioso se lo pagará a V.S. Y nosotros en este Santuario reconoceremos esta merced en suplicar a nuestro Señor guarde y prospere a V.S. con los acrecentamientos que puede, y deseamos. De Santiago en nuestro Cabildo de 22 de Febrero de 1630. Patronato de Santa Teresa de Jesús a favor de las Españas, acordado por las Cortes Generales y Extraordinarias el día 27 de junio de 1812. Impreso en Cádiz, y reimpresso en Madrid en la imprenta de Dávila, año de M.DCCC.XII. pp.17-18.

¹⁸ *Parece que después de voluntad tan decidida de la Nación, sostenida por sus Monarcas, y confirmada por la Cabeza de la Iglesia, nadie podría oponerse a los honores de-*

Retornando a la capilla de la catedral salmantina, por la información de la inscripción que recorre su perímetro conocemos que fue fundada por D. Antonio de Almansa y Vera, en el año de 1625.

*ESTA CAPILLA ES DEL D(OCTO)R ANTONIO DE ALMAN/
ZA Y VERA RAÇIONERO DESTA S(A)NTA IGLESIA DEXO/
DOTADAS DOS MISAS CADA DIA A(Ñ)O DE IDCXXV*

El fundador pertenecía al cabildo de la iglesia mayor, en cuyo seno gozaba de una ración. No es de extrañar que fuera partidario del copatronato de santa Teresa y Santiago, menos aún si tenemos en cuenta la inscripción ubicada en la reja que cierra la capilla, donde se nos informa de la particular devoción del doctor Almansa y Vera para con ambos santos, al haberlos elegido como tutelares de su propio sacerdocio.

DIVIS IACOBO ET TERESAE TUTELARIBUS MEIS SAC. DICATUM.

Somos concededores a través de los testimonios dejados en las actas capitulares, que el cabildo recibe con alegría la resolución pontificia del breve de Urbano VIII y la carta de Felipe IV, ordenando se lleve a efecto. Incluso preparan unas públicas demostraciones de fiesta y solemnizan el aparato litúrgico. Pero el día 3 de noviembre de 1627 fueron leídas dos cartas en la asamblea capitular salmantina. Una provenía del rey, y la otra de la iglesia de Santiago.¹⁹ La primera felicitaba a la institución capitular

cretados a Santa Teresa de Jesús. Mas no fue así, Señor: luego apareció la contradicción de algunos que los calificaron de agravio al Patronazgo de nuestro glorioso Apóstol, sin saber por qué; pues ni se trataba de disminuir su culto, tan justamente debido, ni las rentas a su Iglesia: y por último acudiendo a Roma pudieron conseguir el que se deshiciese lo hecho... Memorial de los PP. Carmelitas Descalzos en Patronato de Santa Teresa de Jesús a favor de las Españas, acordado por las Cortes Generales y Extraordinarias el día 27 de junio de 1812. Impreso en Cádiz, y reimpresso en Madrid en la imprenta de Dávila, año de M.DCCC.XII. p. 7.

¹⁹*Leyeronse dos cartas una de su mag(esta)d y otra de la ss(an)ta ygl(esi)a de Santiago s(ob)re el patronazgo y festividad de la s(an)ta m(adr)e Teresa de Jh(esu)s En este cav(il)do se leyeron dos cartas una de su mag(esta)d en q(ue) daba gracias al cav(il)do por la festividad q(ue) abia echo a la Cass(tisim)a Madre Teresa de Jh(esu)s por su patronazgo destes Reynos de q(ue) su s(antida)d la avia echo graçia. Y otra de la ss(an)ta yg(lesi)a de Santiago en q(ue) yntentaba contradecir en d(ic)ho pattro-nazgo, por ser en perjuicio del patronazgo unico q(ue) t(ien)e despaña el glorioso Apos-tol Santiago y se cometio la respuesta a ellas al s(eño)r don Andres de Baeça prior y*



Reja de la capilla.

por los festejos realizados en honor del patronato de santa Teresa,²⁰ la segunda pedía la súplica de la derogación por ir en perjuicio, en su parecer, del único patronato de Santiago.²¹

Rápidamente la comisión dada al señor prior dio frutos al consultar al obispo Corrionero sobre el intento del arzobispo de Santiago junto al cabildo de su iglesia de oponerse a la bula. En la sesión capitular del 16 de noviembre se discute la respuesta del obispo y la determinación que el cabildo debe tomar. Aquí es donde las fuentes nos ofrecen el precioso dato del ardiente celo de don Antonio Almansa y Vera en no permitir que se contradiga el copatronato.

*Asiento sobre el Patronazgo de la ss(antísi)ma
Madre Teresa de Jh(esu)s*

*En este cavildo el s(eño)r d(octo)r don Andres de
Baeça, prior y canonigo desta ss(an)ta Yg(lesi)a por si y el
s(eño)r canonigo maestro Marçial de Torres q(ue) al
press(en)te estaba auss(ent)e desta ciud(ad) dio relacion avia
cumplido su comi(si)on dando quenta al s(eño)r don Antonio
Corrionero obispo deste obispado de lo que ultimam(e)nte es-
crivía la santa yglessia de Santiago y su arçobispo, en cont-
tradiçion del patronazgo q(ue) su s(antida)d a ynstancia de*

can(onig)o desta ss(an)ta yg(lesi)a. ACSA AC 34, f.1293-1293v. La carta de la Iglesia de Santiago redactada en latín y dada a la imprenta tiene la signatura ACSA Cj. 43 Lg. 1 N^o. 67.

²⁰ *El Rey. Venerable dean y cabildo a 28 de setiembre pasado escrivi al r(everen)do en Xp(ist)o padre obispo de esa yglessia de mi consejo, y a la justicia y regimiento de esa ciudad, avisandole como su santidad avia tenido por bien dara estos reynos por su patrona a s(an)ta Theresa de Jesus los quales antes de haora (sic) la avian recibido por tal, para que diesen orden que fuesse admitida y se hiciesse una solemne procesion el dia de su glorioso transito o uno de los de su octava y que de aqui adelante se diessen a su fiesta todos los privilegios y prerogativas de santa patrona; y por el poco tiempo que hubo hasta el dia en que se avia de celebrar este año, dexé de escriviros en raçon dello, reservando el haverlo adelante y haora i entendido el gusto con que por v(uest)ra parte acudistes a la celebracion desta fiesta de que e tenido particular contentamiento y os doy por ello cumplidas gracias; y os encargo que en lo que os tocare hagais lo mismo de aqui adelante, que demas de emplearse tambien en la santa, toda la honrra que se le hiciere por natural destes reynos y que tanto los a ilustrado con su santa vida y milagros sus fundaciones y la doctrina de sus libros, recibire yo en ello particular servicio de Mad(ri)d a 26 de octubre de 1627. Yo el Rey.* ACSA Cf. 39 Lg. 1 N^o. 76.

²¹ Véanse en ACSA Cj. 43 Lg. 1 N^o. 67 y ACSA Cj. 43 Lg. 1 N^o. 27.

su mag(esta)d y de su rreyno daba a la santa Madre Teresa de Jh(esu)s deste rreyno de Castilla por deçir es en perjuicio del glorioso Apostol Santiago unico Pattron de España y pedian poder para suplicar y contrradecillo y q(ue) a su s(eñori)a, del d(ic)ho s(eño)r obispo le pareçia que esta ss(an)ta Yglessia solo debia azestar (sic) y recibir a las gloriosa ss(an)ta por patrona desta ciudad y su obispado por las raçones que represento e yncomvenientes q(ue) resultaban de lo contrrario, q(ue) conforme a ello el cavildo hiçiesse lo q(ue) fuese servido. Y echa la d(ic)ha relaçion d(e) los d(ic)hos ss(eñore)s vic(ari)o de dean y cav(ild)o ttrataron y confirieron largam(en)te sobre el d(ic)ho negoçio y botaron ym boze lo que se devia hacer y reparando y teniendo consideraçion q(ue) por las particulares oblig(acione)s q(ue) este cavildo tiene a esta gloriosa santa y por estar su ss(ant)o cuerpo en su obispado la tenia ya rreçivida por pattrona de todo el Reyno de Cas(tilla) conforme al brebe de su s(antida)d sobre ello despachado y carta de su mag(estad) estandose botando los ss(eñor)es raçioneros d(oct)or Ant(oni)o de Almaça y Vera y don Fran(cis)co de Mieça y Castro dixeron q(ue) desde luego contrradeçian y contradixeron el dar poder el cav(il)do de ninguna manera para la d(ic)ha contradicion y aviendo acabado de botar los d(ic)hos s(eñore)s vica(ri)o de dean y cav(ild)o determinaron por mayor parte que no se y(n)nobe de lo que ya tienen echo en raçon del d(ic)ho patronazgo ni se contradiga, sino que se q(ue)de, ni de poder, como su s(antida)d y su mag(esta)d lo mandan y fue pedido q(ue) el otro sobred(ic)ho se botase secretam(en)te, y queriendolo votar se rreparo q(ue) respecto de q(ue) este negocio se abia consultado con su s(eñori)a el d(ich)o s(eño)r obispo, era justo se allase press(en)te y diese su parecer por cuya causa se difirio el bolberlo a botar en secreto asta otro cav(il)do que venga si quisiere el d(ic)ho s(eño)r ob(is)po y se cometio al d(ic)ho s(eño)r prior juntam(en)te con el s(eño)r Ant(oni)o Corriero ar(cedia)no de Monleon para de su p(are)cer de todo a

su s(eñori)a con lo qual se lebanto el cav(il)do y en fee dello lo firme.²²

Con el testimonio referido queda fuera de dudas la intención del racionero Antonio de Almansa y Vera, quien no dudó en hacer constar el copatronato en el retablo de la capilla que había adquirido, quedando refrendado nuestro parecer. Pero conviene que dejemos clara toda esta cuestión reflejando no únicamente la postura personal de uno de los miembros del clero de la catedral, puesto que ello puede esclarecer la acogida que semejante decisión, aún en lugar privado, tuvo para la colectividad de la institución y civiles del momento.

Las autoridades de la ciudad, enteradas de lo que pretendían los de Santiago, piden audiencia al cabildo y este la recibe en la representación de dos de sus regidores pidiendo que la institución catedralicia hiciera todo lo posible que estuviera en su mano a fin de mantener lo obtenido para santa Teresa. Una vez que los caballeros fueron despedidos, se informó de la opinión del obispo, quien se reveló contrario al copatronato, y era del parecer que únicamente se recibiera a la madre como patrona de la ciudad y del obispado de Salamanca. Los señores capitulares ante tal sentir decidieron convocar un cabildo extraordinario donde finalmente se decidiría un asiento oficial sobre tal negocio.²³

²² ACSA AC 34, f. 1304-1304v.

²³ *Enbaxada de la ciu(ad) sobre el patronazgo de la ss(an)ta Madre Teresa de Jh(esu)s Entraron en este cavildo los ss(eñor)es don Pedro de Zuñiga Caballero del avito de alcantara y don Xp(ist)obal de Suarez de Solis adelantado de Yucatan caballeros regidores y en nombre de la ziud(ad) significaron y representaron al cav(ild)o avian tenido noticia de la contradicion q(ue) el s(eño)r arçobispo y santa yglesia de Santiago haçian a la graçia que su sant(ida)d avia echo a la santa madre Teresa de Jh(esu)s, del patronazgo del Reyno de Castilla y q(ue) esta gracia como era notorio se le avia hecho a ynstançia de su mag(esta)d y de su rreyno y porque esta ciud(ad) tiene particularm(en)te a la gloriosa santa grandes obliga(cione)s por aver vivido en ella y estar su s(an)to cuerpo en la villa de Alba de su obispado y por sus grandes milagros suplicaba la ziud(ad) al cavildo los hiçiese la mer(ce)d que ubiese lugar amparando y faboreziendo la causa desta gloriosa santa en q(ue) esperaba rreçivirla como en todas ocasiones. Y echa la d(ic)ha enbaxada el cav(ild)o ofrecio servir a la ciud(ad) en todo lo posible, con lo qual se salieron fuera los d(ic)hos s(eñore)s Regidores. Y luego los s(eñor)es D(oct)or don Andres de Baeça prior y canonigo y don Antonio Corrionero ar(ce)dia no de Monleon y canonigo q(ue) estaban press(en)tes dieron quenta avian buelto de parte del cavildo cumpliendo su comm(isi)on a hacer saber el estado deste negoçio al s(eño)r don Antonio Corrionero, obispo deste obispado y q(ue) su s(eñori)a dezia era del mismo parecer que siempre y se rresolvia q(ue) esta ss(an)ta yglesia solo devia rreçibir por patrona a la dha ss(an)ta Teresa de Jh(esu)s desta ciud(ad) y su obispado por ser el unico Patron de España el glorioso Apostol Santiago,*

En este cav(il)do señalado y diputado para bolber a ttratar resolber y determinar si en esta santa yglesia se rreçivia por pattrona del Reyno de Castilla conforme al brebe y graçia de su sant(ida)d a la santa madre Teresa de Jh(esu)s y si se dara el poder q(ue) le piden la santa yglesia de santiago y su arçobispo, para suplicar y contrtradeçir esta graçia por dezir ser en perjuicio del pattronazgo unico de España del glorioso apostol Santiago. Aviendo echo rrelación los ss(eñor)es don Andres de Baeça prior y canonigo y don Antonio Corionero ar(cedia)no de Monleon avian dado q(uen)ta de parte deste cavildo al s(eño)r obispo del estado deste negocio y q(ue) su s(eñori)a era del mismo parecer que siempre y tenia en q(ue) a esta gloriosa santa solo se rreçiviera por pattrona desta ciud(ad) y su obispado por las razones que rrepresentaron mas q(ue) sin embargo el cavildo hiçiese lo que fuese servido, y se confirio y boto ymboçe largamente sobrello y salio determinado por mayor parte que de ninguna manera se diese poder para la d(ic)ha contrtradiçion ni se ynobe de lo q(ue) el cavildo tiene por tenerla ya rreçibida como la rrecibieron a la d(ic)ha gloriosa s(an)ta por patrona deste Rreyno de Castilla confor(m)e al brebe de su s(antida)d y fue pedido que lo susod(ic)ho se botase como en efecto se boto en secreto y salio lo mismo que ymboçe y se cometio al d(ic)ho s(eño)r prior responda conforme a ello a la sancta yglesia de Santiago, y a su mer(ce)d ... s(eño)r don Luis de Castilla bayan a dar quenta de todo a la çiu(d)ad q(ue) interçedia y gustaba del buen suçeso deste negoçio por lo que tocaba a la santa madre Teresa de Jh(esu)s, con lo qual se lebanto el cav(il)do y en fee dello lo firme.²⁴

mas q(ue) sin embargo el cav(il)do hiçiese lo que fuese servido y echa la d(ic)ha rel(acion) para con mas acuerdo tomar ultima resolucion el cavildo lo difirio para el miercoles que viene quinze del press(en)te para lo qual desde luego zito y m(an)do citar como en efecto se citaron a todos los ss(eñor)es prebendados q(ue) estaban presentes de q(ue) doy fee. ACSA AC 34 f. 1304v.-1305.

²⁴*Ass(ien)to para q(ue) no se contrtradiga el Pattronazgo de la ss(an)ta madre Teresa de Jhe(su)s. Cabildo extraordinario de 15 de diciembre de 1627. ACSA AC 34, f. 1305.*

Las palabras precedentes expresan claramente la intención capitular de enfrentarse incluso a la opinión del obispo diocesano en lo referente a dicho asunto.²⁵ Como última aseveración, sirvan los términos recogidos por el secretario en la sesión del 22 de abril de 1630 y que quedaron reflejados tras la lectura de una carta enviada de nuevo desde la sede compostelana, en que se advertía de la decisión papal a favor del apóstol.

Este dia conforme a una carta que se leyo de la ss(an)ta ygl(lesi)a de Santiago el cav(ild)o aviendolo conferrido y botado ynboce y secretam(ente) mando que en su nombre se rresponda a la d(ic)ha carta y escriba a su santi(da)d dandole graçias por el decreto que a echo en favor del pattronazgo del glorioso apostol Santiago como la d(ic)ha ss(an)ta yg(lesi)a lo pide con rrelaçion de todo lo autuado (sic) y de las particulares rraçones que an movido y mueben a esta ss(an)ta yg(lesi)a para admitir el pattronazgo de la santa madre Theresa de Jh(esu)s en conformidad del breve que para ello bino de su santtid(ad) y carta de su mag(esta)d y por estar su santo cuerpo en este ovispado y se cometio el escribillas al s(eño)r can(onig)o s(eño)r Alvistur. Y tanvien se comettio a los s(eño)r es licenciado don Martin del Castillo ar(cedia)no de Medina y s(eño)r Fernando de Olea can(onig)o magistral bayan a dar quentta de todo al s(eño)r ovispo.²⁶

¿Qué ocurrió en el ínterin entre 1627 y 1630? La lectura de las actas capitulares nos sorprende en un detalle que hemos de poner de relieve para coadyuvar en la hipótesis de visibilizar los esfuerzos del cabildo salmantino para realzar la figura de Teresa de Jesús en este enfrentamiento

²⁵ La ciudad en cuanto supo de esta noticia envió una embajada a la catedral, recibida en el cabildo ordinario del 24 de diciembre de 1627, para agradecer la determinación de la institución.

Entraron en este cav(il)do los s(eño)r es Juan Rodriguez de Balençia y don Fran(cis)co de la Mota Villegas caballeros regidores y en n(omb)re de la ziud(ad) dieron las graçias al cavildo por el favor y mer(ce)d que la avia echo en conformarse con el brebe de su s(antida)d ganado a ynstançia de su mag(esta)d y de su rreino sobre el pattronazgo de la santa madre Theresa de Jh(esu)s del Reyno de Castilla. ACSA AC 34, f. 1304.

²⁶*Que se escriba a su santti(da)d dandole graçias por el decreto que a dado en favor del pattronazgo del glorioso apostol Santiago. ACSA AC 34 f. 1618.*

por el patronato. Como ya va dicho, cuando el racionero Almansa compra la capilla actual dedicada a santa Teresa y Santiago, se la designa como la *capilla que sigue a la porta caeli*²⁷ sin hacer alusión en ningún momento a advocación alguna. En 1628 el racionero contrata la hechura del retablo en la forma que ya hemos indicado. Y es también en 1628 cuando don Lorenzo Sánchez de Aceves desea comprar otra capilla, esto es, la inmediata a los pies del lado de la epístola. La sorpresa es mayúscula cuando en las actas capitulares se refieren a ella como la *capilla de la santa madre Teresa de Jesús*.²⁸ La descripción en la que se ubica la pila bautismal en ella, tal y como hoy día se encuentra, ayuda en la identificación de la misma.

²⁷ Cf. ACSA Cj. 5 Leg. 1 N^o. 29 (1625) y ACSA Cj. 52 Leg. 1 N^o. 38 (1628).

²⁸ *Primero tratado para la benta de la capilla de la ss(an)ta Madre Teresa de Jesus que se bende a Lonrenço S(an)ch(e)s de Açeves.*

En la ciud(ad) de Salamanca viernes beynte y cinco dias del mes de agosto de mill y seisçientos y v(enin)te y ocho años los s(eñor)es dean y cavildo de la ss(an)ta yg(lesi)a cathedral de la d(ic)ha ciu(da)d estando juntos y congregados en su cavi(l)do hordinario segun y en la parte que lo tienen de costumbre. Y pressentes muchos y dignidades canonigos rraçoneros y mediorracioneros q(ue) por ebitar prolegida(d) aqui no se expresan sus nombres. Y presidiendo el doctor don Geronimo de Chiriboga dean y can(onig)o de la d(ic)ha ss(an)ta yg(lesi)a y estando asi juntos por ante mi Pedro Rroman notario publico app(ostoli)co aprobado por el hordinario desta ciudad y su s(ecr)etari)o los s(eñor)es doctor don Andres de Baeça prior y canonigo de la d(ic)ha ss(an)ta yg(lesi)a y don Luis de Castilla rraçonero della,

Propusieron y dieron rrelación, que en nombre del d(ic)ho cav(ild)o abian bisitado en su casa donde esta enfermo a Lorenço S(anch)ez de Açeves beçino y rregidor desta çiu(da)d y mayordomo que fue desta ss(anta) yg(lesi)a y q(ue) el susod(ic)ho reconociendo los fabores que el d(ic)ho cav(il)do siempre le hiço le pedia y suplicaba muy encareçidam(en)te, pues le avian honrrado tanto en su vida le hiçiese la misma honrra en su muerte açiendole m(erce)d de darle bendida para su entierro y de Ysabel de Rueda, su muger y sus herederos y sucesores una de las capillas desta ss(an)ta yg(lesi)a que es la de la ss(an)ta madre Teresa de Jesus donde al presente esta la pila del bap-tismo ofreciendo como ofrece por ella el mismo preçio que dio por la suya el s(eño)r Antonio Corrionero ob(is)po deste obispado que son mill ducados de a treçientos y setenta y çinco m(aravedi)s cada uno. Obligandose como se obligava adornarla con su rrexarretablo y adorno de arcos con mucho lustre ymitando a la capilla del d(ic)ho s(eño)r ob(is)po y a la que llaman del presidente... (siguen las condiciones). Cabildo ordinario del viernes 25 de agosto de 1628. ACSA AC 34, f. 1377v.- 1378.

...Y echa la d(ic)ha rrelaçion los d(i)hos dean y cav(il)do lo trataron y confirieron largam(en)te... Y lo botaron ynboce y juzgandolo por muy util y conveniente a la d(ic)ha ss(an)ta yg(lesi)a y su fabrica reçolvieron y determinaron todos unanimes y conformes se açeptase como en efecto se açepto lo susod(ic)ho y que se benda la d(ic)ha capilla segun y de la forma que lo pide al d(ic)ho Lorenço de Açeves haçiendo y otorgando en rraçon dello la escriptura o escripturas que fueren neçesarias con las fuerças binculos y firmeças que se requieran... Cabildo ordinario del viernes 25 de agosto de 1628. ACSA AC 34, f. 1378v.

Segundo tratado para la venta de la capilla de Teresa de Jesús . Cabildo extraordinario del sábado 26 de agosto de 1628. ACSA AC 34, f. 1379.

Pero de aquella advocación de la misma no queda rastro alguno fuera de los papeles conservados en el archivo. Incluso la iconografía del retablo, del que tratamos en su correspondiente lugar no hace alusión ninguna a la santa abulense, titular del recinto.

Probablemente tal suceso apenas tuviera repercusión en los miembros del cabildo al no hacerse efectiva la compra y el adorno interno sino a partir de 1630, fecha a partir de la cual ya era evidente que los santos Teresa y Santiago compartían un altar y retablo en la catedral en la capilla del racionero Almansa amén de ser el año en el que la sede compostelana informa del contradicho del breve de Urbano VIII.

A partir de este momento, es muy probable, que incluso las advocaciones de los diferentes recintos cambiaran y la correspondiente al título de la reformadora carmelita emigrara al lado de la *porta caeli*, esto es, a la capilla de cuya escultura nos hemos ocupado.



Detalle del ático. Obsérvese la falta de los ángeles que coronaban las calles laterales.

Tercer tratado para la venta de la capilla de Teresa de Jesús. Cabildo ordinario del martes 30 de agosto de 1628. ACSA AC 34, f. 138ov.

Finalmente el documento de la compra se guarda con la siguiente signatura ACSA Cj. 64 Leg. 3 N^o. 3.



Detalle de la imagen de santa Teresa.



Detalle de la imagen de Santiago.



Una selección iconográfica de carácter biográfico

El 28 de julio de 1628 comenzaba en la reunión capitular el primero de los tres tratados habituales con los que se afrontaba la venta de la capilla de la iglesia nueva del lado de la epístola más cercana a la portada occidental, al regidor Lorenzo Sánchez de Acevedo. Pese a que la primera capilla que se adquiere y dota es la del arcediano de Alba, Francisco Sánchez de Palenzuela (1525), la que se pone en primer lugar como modelo a imitar en la equiación es la de Francisco Fernández de Liébana (fundándola en 1577), y en segundo, puesto que sigue a la dicha del Presidente y su fundación adelanta a la de Francisco Sánchez en un año, la comprada por el obispo Antonio Corrionero:

Ofreciendo como ofrece por ella el mismo prescio que dio por la suya el s(eño)r don Antonio Corrionero ob(is)po deste obispado que son mill ducados de a tre(s)cientos y setenta y cinco m(araved)is cada uno. Obligandose como se obligava a adornarla con su rrexa rretablo y adorno de arcos con mucho lustre ymitando a la capilla del d(ic)ho s(eño)r ob(is)po y a la que llaman del presidente...¹

¹ Cabildo ordinario de 25 de agosto de 1628. ACSA AC 34 f. 102.

Finalmente, tras los tratados de rigor,² se procede a la venta del lugar sagrado. Llama la atención la advocación primera del recinto a la Madre Teresa de Jesús.³ De hecho, en la reunión tenida por el cabildo el 16 de marzo de 1629, se manda cambiar de lugar un retablo dedicado a la santa carmelita que se encontraba en la sala capitular a la capilla de Lorenzo Sánchez,⁴ donde se le había de dar las honras correspondientes. En el mismo acto se dio licencia para abrir un hueco en la pared y poder hacer un armario que hiciera las funciones de archivo. Curiosamente, el cabildo da su permiso en las condiciones de compra para que el nuevo dueño pueda cambiar de advocación si así lo considerara oportuna,⁵ cosa que sucedió al quitársela a santa Teresa y entregársela a san Lorenzo, su santo homónimo.

Volviendo a detenernos en las condiciones de venta aceptadas, se estipula que se dote al lugar de retablo y reja que cierre el espacio, así como también el permiso para que en los arcosolios se construyan los enterramientos precisos, el visto bueno para que se edifique sacristía y tribuna,⁶ e incluso se llegó a plasmar en la documentación el modo y forma

² Cf. ACSA AC 34 ff. 102-104v.

³ *Primero tratado para la benta de la capilla de la ss(an)ta madre Teresa de Jesus que se bende a Lorenço S(án)ch(e)z de Açebes.* ACSA AC 34 f.102.

⁴ *Que se suba el rretablo de la santa madre Teresa de Jesus a la capilla de Lorenço Sanchez*

Este dia mando y hordeno el cav(ild)o conforme la rrelacion que hiço el s(eño)r r(acioner)o Franc(isc)o Garçia se suba el rretablo de la santa madre Teresa de Jesus que ahora esta en la sala del Cav(ild)o a la capilla de Lorenço S(án)ch(e)z atento le (h)an de hacer sus honrras al susod(ic)ho y se dio liçençia para rromper dentro de la d(ic)ha capilla una ventana para haçer un archivo donde (h)an de estar todos los papeles a ella tocantes de que (h)a de tener una llave el Cav(ild)o y ansi lo proveyeron y mandaron con lo qual se levanto el Cav(ild)o y en fee dello lo firme. Cabido ordinario de 16 de marzo de 1629. ACSA AC 34 f. 183v.

⁵ *Yt(em) con condicion que si el d(ic)ho Lorenzo Sanchez quisiere mandar el nombre y advocacion de la d(ic)ha Capilla, poniendo diferente ymagen y advocacion de la q(ue) tiene al presente, lo ha de poder hacer libremente sin contradiccion alguna del d(ic)ho Cabildo ni impedimento alguno.* ACSA Cj. 64 Lg. 3 N^o 3 sin foliar.

⁶ *Primeram(en)te con condicion q(ue) el d(ic)ho Lorenzo Sanchez a de adornar y enlucir la d(ic)ha Capilla con mucho lustre e ponella una reja y un retablo mirando a las Capillas de Su Señoria el d(ic)ho Señor obispo y a la de el presidente, obligandose a lo hacer y cumplir en la forma d(ic)ha, y la llave de la d(ic)ha Capilla ha de tener el d(ic)ho Lorenzo Sanchez o quien el susodicho ordenare e mandare despues de sus dias e fallecimiento y el Señor q(ue) fuere p(ar)a adelante de la d(ic)ha capilla perpetuamente y siempre jamas, y q(ue) no ha de poder haber otra llave mas que la que tuviere el d(ic)ho Lorenzo Sanchez e Señores de la d(ic)ha capp(ill)a o quien el susodicho ordenare.*

Yt(em) con condicion que si el d(ic)ho Lorenzo Sanchez quisiere mandar el nombre y advocacion de la d(ic)ha Capilla, poniendo diferente ymagen y advocacion de la q(ue) tiene al presente, lo ha de poder hacer libremente sin contradiccion alguna del d(ic)ho Cabildo ni impedimento alguno.

... Yt(em) es condizion q(ue) si el d(ic)ho Lorenzo Sanchez de Aceves o los q(ue) le sucedieren en la d(ic)ha capilla quisieren hacer Sacristia o tribuna dentro de ella, lo han de



Reja de la capilla.

de la cripta que se quería construir bajo su suelo, exactamente de la manera en la que estaba realizada la de la capilla del Presidente. El acceso se establecería por el interior del altar, que debía realizarse de obra y hueco para poder disponer en su interior las escaleras necesarias. Un vano practicado en uno de sus laterales actuaría como puerta y de este modo se conectaban los dos espacios, el de la iglesia superior y la inferior. Ignoramos el porqué de no llevarse a cabo finalmente el proyecto que de forma tan clara aparece en la documentación⁷ pese a que el altar se preparó convenientemente a tal

poder hacer sin que se lo pueda impedir el d(ic)ho Cabildo ni otra persona alguna Yt(em) con condicion q(u)e si el d(ic)ho Lorenzo Sancehz de Aceves o los q(u)e le sucedieren en la d(ic)ha Capilla quisieren pintar adornar e poner armas o escudos dentro de ella o a los lados de la d(ic)ha Capilla o lo alto de ello lo puedan haçer y poner letreros y las otras cosas y adorno que quisieren y vustos suetanq (sic) y sepulturas y enterrarse en los d(ich)os enterramientos y en los arcos de la d(ic)ha Capilla y los q(u)e de ellos sucediere y q(u)e ban nombrados en esta Esc(ritu)ra y los demas q(u)e ellos quisieren e nombrasen e señalaren sin q(u)e tengan necesidad de licencia ni mandato del d(ic)ho Cavildo no Capitulares de él, ni de los q(u)e despues sucedieren en la d(ic)ha S(an)ta Yg(lesi)a. Yt(en) con condición q(u)e el d(ic)ho Lorenzo Sanchez de Acevedo ni los q(u)e despues de el sucedieren en la d(ic)ha Capilla ni otra ninguna persona q(u)e a ella tenga derecho no puedan quitar ni quiten de la d(ic)ha capilla los dos escudos de las jarras y azucenas de N(uest)ra S(eño)ra que en ella estan puestos y dorados a los lados de la d(ic)ha Capilla y pintados sino q(u)e perpetuam(en)te p(ar)a siempre jamas esten e permanezcan como al presente estan. ACSA Cj. 64 Lg. 3 N° 3 sin foliar.

⁷ Condiciones para la capilla baja q(ue) se ha de haçer en la capilla q(ue) el s(eño)r Lorenzo San(che)z de Açeves a dotado y comprado en la s(an)ta igl(esi)a de sala(man)ca

Primera condiçion q(ue) dicha Capilla se a de haçer conforme a la traça y planta q(ue) se diere firmada de don Luis de Castilla y la piedra por ser mas fuerte a de ser de la cantera de panaderos limpia de gavaros.

Es condicion que las gradas de la escalera para bajar abajo a de ser de piedra pajarilla de Los Santos y un poco de media caña.

Q(ue) el pedestal de la reja, de hiero q(ue) sea de haçer para a dicha capilla a de ser de la manera que le tiene la Capilla del presidente y de la misma piedra.

Es Condiçion que a siete pies de alto de el suelo bajo de la dicha capilla, a de aver unos pilares o estribos los quales se lebantaran de pie derecho y a los dichos çiete pies empeçaran a mover las bueltas de los arcos que an de ser de medio punto algo abatido como lo muestra la traça y se declara q(ue) algunas piedras de los pilares sobre q(ue) carga la bobeda an de entrar en la pared q(ue) oy tiene la capilla, roçando en ella hasta una terçia para q(ue) dichos pilares queden incorporados en la pared para su mayor fortaleça.

Es condiçion que se a de haçer una pared de silleria labrada a una haz de çinco pies de grueso, debajo de la reja, como lo muestra la traça guardando en ella lo rasgado de las bentanas y dicha pared a de tener cimiento siguro, para lo qual antes q(ue) se asiente piedra de dicha pared se a de avisar a la persona que hubiere cuydado de dicha obra.

Es condiçion que si las paredes q(ue) se ban descubriendo si no hubieren buena silleria, an de sacar todas las dichas paredes a plomo y esquadra y si acaso, no se ubieren de blanquear de yeso las an de encalar y pinçelar ymitando a la demas canteria.

Es condicion q(ue) esta capilla a de llebar a la redonda un poyo en la forma que la traça lo muestra con su moldura, en la forma q(ue) lo lleban los pasos de la escalera jugando por los estribos como la traça lo muestra, pero en la pared q(ue) esta enfrente de la escalera no a de llevar poyo ninguno por q(ue) en ella se a de hacer un altar en la forma



Sepulcro del fundador de la capilla y de su mujer.

efecto. Quizá se pospuso para iniciarlo en otro momento más conveniente.

Una excelente forja de dos cuerpos y ático cierra la capilla. Su estudio no es competencia del nuestro, mas sí un detalle que permite nuestra aproximación a la semántica de lo que el fundador quiso perpetuar. Así sobre la faja aparece la siguiente inscripción:

*Probasti cor meum et visitasti nocte: igne me
examinasti, et non est inventa in me iniquitas. Psalmo 16.⁸*

El salmo en cuestión constituye una plegaria del inocente injustamente acusado y que apela al tribunal de Dios en quien confía para que dicte la sentencia absolutoria. Por ello defiende su inocencia⁹ y lo hace

que adelante se dira, y dichos asinetos an de entrar quatro de dos en las paredes con sus rebajas y an de tener de salida pie y quarto y el altar lo q(ue) conbiniere a de ser la piedras de Ledesma.

Es condicion q(ue) se a de enlosar esta capilla con las losas q(ue) se quitaron arriba labrandolas y ajustandolas de manera q(ue) el pabimento quede muy igual y a nibel.

Es condicion que las bentanas para la capilla y escalera an de haçerse conforme a la traça y an de asentar en ellas las rejas q(ue) fueren necesarias.

Es condiçion que an de asentar y labrar en dicho pabimento de abajo en frente del altar q(ue) se hiçiere tres piçarras para sepulturas sin que cora por su quenta letras ni armas.

Es condicion q(ue) a de asentar abajo enfrente de la escalera el altar q(ue) se quito de arriba, haçiendo a la redonda una peana si la q(ue) tiene dicho altar no fuere suficiënte.

Suelo de arriba

Es condiçion que el enlosado de la capilla a de corer como el de la misma nabe enlaçandole desde la misma puerta, con las mismas piedras, piçarra y demas q(ue) se a de asentar con cal, tres quecos de cal y dos de arena, toda la q(ue) se gastare en la capilla a este modo.

Es condiçion q(ue) si se desenlosare algo de la iglesia asi para haçer la pared como por otro qualquier caso lo a de tornar a asentar por su quenta el maestro q hiçiere dicha obra.

Es condicion q(ue) se a de haçer en dicha capilla alta un altar en la forma y manera q(ue) esta en la capilla del presidente asi en el altar como en el ancho y con la misma forma de puerta y entrada.

Es condicion q(ue) si algo de esta capilla alta se maltratare quando se haga la bobeda a de adereçarla el mismo maestro por su quenta, dejandola en la forma q(ue) aora esta y las paredes limpias y se entiendo q(ue) una y otra capilla an de quedar limpias y des-enbaraçadas en toda perfeçion

Es condicion q(ue) toda la cal q(ue) se gastare en dicha capilla a de ser de Los santos. Es condicion q(ue) el maestro q(ue) hiciere la dicha obra a de dar traças asiguro la bobeda por el tiempo q(ue) fuere neçesaro para darlas hechas y acordada al tiempo q(ue) se conçertare con las condiçiones q(ue) para el cumplimiento de todo se pusiera por una y otra parte. ACSA Cj. 64 Lg. 3 N^o3.

⁸ Sal 16, 3.

⁹ Encontramos otras confesiones negativas como la dicha en Sal 7 y 26.

con palabras directas y firmes, certero de la decisión final del Altísimo al haber constatado la superación de las pruebas. La mayor cercanía de Dios a la intimidad del ser humano se lleva a cabo en la noche,¹⁰ momento en el que o bien el hombre se muestra más abierto a la confianza con el Absoluto o bien Dios toma la iniciativa y lleva a cabo la apertura.

Si tomamos la noche en sentido literal inteligimos el sueño como un lugar significativo de la revelación divina, tal y como lo atestigua no solo la experiencia religiosa de Israel sino también otras tradiciones. Mas aquí nos parece más adecuado interpretar la noche en sentido figurado, puesto que ¿acaso hay noche más oscura que la que se cierne sobre el hombre con la muerte? Desde este punto de vista, el versículo toma una entidad de mayor relevancia, al constituirse por sí mismo en declaración confiada ante el Juez supremo por la corrección de la vida llevada a cabo por el fundador y su esposa.

Tales palabras parecen engarzar con el responsorio del *tracto*¹¹ de la misa de difuntos, que en la celebración de la memoria debía realizarse en la propia capilla, con la que se suplica a Dios su juicio favorable hacia las almas de los fieles, y este caso por las concretas de los que yacen en la capilla, intención última y fundamental de su erección:

V. Absolve, Domine, animas omnium fidelium defunctorum ab omni vinculo delictorum.

V. Et gratia tua illis succurrente, mereantur evadere iudicium ultionis.

V. Et lucis aeternae beatituae perfrui.

A diferencia de la decisión tomada por el obispo Corrionero en su capilla, en esta se opta por una tipología de sepulcro en el interior de los arcosolios bien distinta y modesta: un gran arca de piedra moldurada sobre la que se colocan las armas familiares. En el fondo del arcosolio se añade una cartela con la inscripción correspondiente. Los finados, Lorenzo Sánchez de Aceves (el fundador) e Isabel de Rueda (su esposa), mu-

¹⁰ Cf. también Sal 4, 5; 16, 7.

¹¹ Como ejemplo de la intencionalidad última de las diferentes oraciones de la liturgia de difuntos que pretende la salvación del sujeto por el que se pide.

rieron en 1630 y 1647 respectivamente.¹² En el otro enterramiento reposan los restos de Pedro Sánchez de Aceves y Antonia de Rueda, matrimonio que expiró en 1650 y 1647.¹³ Los dos hermanos, casados a su vez con dos hermanas, son la referencia inexcusable para poder comprender la iconografía del retablo de la capilla, como veremos más adelante.

El retablo de la capilla plantea problemas a la hora de su atribución tanto escultórica como arquitectónica. Para Martín González el autor del relieve principal es Antonio de Paz, residiendo la razón de su juicio en las semejanzas que existen según su parecer con los relieves del retablo mayor de Sancti Spiritus.¹⁴ G. Ceballos por su parte opina que se fabricó entre 1628 y 1630, fechas en las que González Ramiro era maestro oficial del Cabildo,¹⁵ y por tanto a él atribuye el ensamblaje y la labor de escultura a Antonio de Paz de lo principal y al taller la predela.¹⁶ Casaseca Casaseca refiere la autoría del relieve al escultor Francisco Sánchez,¹⁷ quien trabajaba junto a Antonio de Paz en otros lugares de la misma catedral, como los sepulcros de los Corrionero. No hemos encontrado documento alguno que haga referencia al retablo, y ante la dificultad que entraña realizar una atribución careciendo de referentes con los que

¹² Así reza su inscripción: *Aquí yace Lorenzo Sanchez de Acebes, regidor de esta ciudad y familiar del Santo Oficio falleció a 7 de Setiembre de 1630, y Doña Isabel de Rueda, su mujer, falleció a 13 de Enero del año del Señor 1647.*

¹³ En la cartela se lee lo siguiente: *Aquí yace Pedro Sanchez de Acebes, regidor de esta ciudad, familiar del Santo Oficio; falleció a 1º de Agosto de 1650, y Doña Antonia de Rueda, su mujer, falleció a 16 de Enero del año del Señor 1647.*

¹⁴ Cf. Martín González, Juan José, *Escultura barroca castellana*, Vol. II, Publicaciones Fundación Lázaro Galdiano (Madrid 1971), p. 26.

¹⁵ Conviene decir en favor de la paternidad de González Ramiro que ciertamente es una personalidad relevante que está presente en muchos e importantes proyectos de su tiempo, sin embargo, aunque en los contratos se le denomine maestro arquitecto, ensamblador y escultor, en las actas capitulares se le tiene en cuenta sólo en su faceta como escultor. Cf. noticias como esta:

Que se de bela al escultor el dia de N(uest)ra S(eño)ra de la Candelaria.

Este dia conforme a una peticion que se izo de Antonio Gonzalez escultor desta ss(an)ta Yg(lesi)a aviendolo botado mando y ordeno el cav(ild)o que el susd(ic)ho como tal escultor se escriba en el memorial de las personas a quienes se an de dar velas el dia de N(uest)ra S(eño)ra de la Candelaria para que este año y de aquí adelante se le de vela de a libra por las rracones que se rrepresentaron... Cabildo ordinario de 5 de febrero de 1629. ACSA AC 34 f.166

¹⁶ Cf. Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, Alfonso, "Antonio y Andrés de Paz y la escultura de la primera mitad del siglo XVII en Salamanca" (Publicado en BAA 1979) en Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, Alfonso, *Estudios sobre arquitectura y arte en Salamanca y su provincia*, o.c., p. 301

¹⁷ Cf. Casaseca Casaseca, Antonio, *Las catedrales de Salamanca*, o.c., p. 107.



Sepulcro de Pedro Sánchez de Acebes y de su esposa.

poder comparar, nos abstenemos hasta poder encontrar más elementos de juicio refiriendo las indicadas.

El retablo está constituido por un único cuerpo tetrástilo que ocupa toda la superficie disponible en el arcosolio donde se sitúa. Le precede una predela con un relieve y le sucede un coronamiento con doble frontón. Ciertamente se trata de una máquina con gusto clasicista en su concepción general, en la que cuatro grandes columnas corintias estriadas sostienen un entablamento que se retranquea desde los soportes de la calle central siguiendo la disposición de los soportes, de tal manera que la calle única se proyecta hacia adelante y sobresale del conjunto, el entablamento también se concibe en correspondencia al orden corintio. En el remate introduce un elemento transgresor del clasicismo con el doble frontón, el interior semicircular y el exterior partido, cubriendo el espacio que media entre los dos con cabezas de ángeles y sartas de frutas. Dos ángeles niños jalonan el frontón partido, y otros dos se sitúan sobre él, sosteniendo en su centro y como remate un espacio oval con la efigie de la Inmaculada Concepción. Sendas sartas de frutas sirven de unión a los grupos de ángeles infantiles, de dos en dos en ambas partes del retablo.

Comencemos la lectura iconográfica por la zona inferior. En la predela aparecen efigiados en relieve y de cuerpo entero tres santos en *sacra conversatione*: Pedro apóstol, Isabel de Portugal y Antonio de Padua. Curiosamente Vicente Bajo confunde estas imágenes por las de san Pedro, san Pablo y santa Águeda.¹⁸ G. Ceballos habla de santa Elena, san Pedro y san Antonio.¹⁹ Casaseca Casaseca sostiene también la opinión de G. Ceballos.²⁰ Fuera de toda duda se sitúa la imagen de san Pedro, quien enarbolaba en una mano las llaves y en la otra el evangelio como atributos propios, amén de su particular fisionomía. También parece inconfundible

¹⁸ *En el zócalo del altar están los apóstoles San Pedro y San Pablo, gloriosos, alentando al martirio a Santa Águeda.* Vicente Bajo, Juan Antonio, *Guía histórico descriptiva de las Catedrales de Salamanca*, Imprenta de Calatrava (Salamanca 1900), p.105. Lo mismo reedita en su *Guía descriptiva de los principales monumentos arquitectónicos de Salamanca*, Imprenta de Calatrava (Salamanca 1901), p. 105.

¹⁹ *Por el contrario el relieve del banco con Santa Elena, San Pedro y San Antonio es de menos empeño y por ello adjudicable al taller del maestro.* Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, Alfonso, “Antonio y Andrés de Paz y la escultura de la primera mitad del siglo XVII en Salamanca” (Publicado en BAA 1979) en Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, Alfonso, *Estudios sobre arquitectura y arte en Salamanca y su provincia*, o.c., p. 301.

²⁰ Cf. Casaseca Casaseca, Antonio, *Las catedrales de Salamanca*, o.c., p. 107.



Retablo de san Lorenzo.



San Pedro.



San Antonio de Padua.

la efigie de san Antonio de Padua, tal y como lo denuncia el hábito franciscano que luce y el libro que porta donde falta el Niño Jesús. (Por la claridad iconográfica ignoramos la razón de la confusión de Vicente Bajo).

Más difícil nos parece confundir a una imagen tocada con corona real que viste hábito de religiosa y sostiene cetro y cruz con santa Águeda. De igual manera tampoco responde a la habitual representación de santa Elena, aunque esta fuera la madre del emperador, puesto que el hábito que viste -véase particularmente además de la toca de viuda y velo, el cordón franciscano anudado- impide semejante identificación. Se trata como habíamos adelantado de santa Isabel de Hungría, terciaria franciscana hija del rey Andrés II de Hungría.

Los varones jalonan a la fémina y hacia ella dirigen sus rostros, como si el escultor hubiera decidido involucrarlos en una conversación, pero desgraciadamente no consigue el efecto, quedándose en mero intento retórico, en mera ilusión de animado diálogo, en una representación de un grupo de tres santos que, estando solos, aparecen en compañía con tres estereotipadas composiciones sin conexión directa entre ellos. Todos comparten un único fondo de pintura de paisaje -muy convencional y particularmente escaso- con ciudad al fondo entre dos relieves de árboles que los jalonan.

El relieve del martirio de san Lorenzo es la obra fundamental del retablo entero. Sus dimensiones ocupan la totalidad de la calle del primer cuerpo. Ha sido elegido el instante en el que el diácono aragonés es tendido sobre la parrilla, rodeado por una turba que ejecuta la sentencia del martirio. Ya fue señalado por Gómez Moreno²¹ que el artífice repitió el grabado de Lucas Vosterman sobre un cuadro de Rubens que reproduce el tema.²² Vosterman gira en espejo la obra de Rubens y desarrolla ciertas partes de la misma por cuenta propia, por lo cual no supone un grabado que copie fiel e íntegramente el cuadro que le sirve de modelo. Nuestro escultor toma como referencia el grabado pero también introduce algunas novedades sobre él y no lo sigue en todo el desarrollo, aunque sí en el

²¹ Cf. Gómez Moreno, Manuel, *Catálogo monumental de España, Provincia de Salamanca*, T. I, o.c., p. 207.

²² Tras él todos los autores que se han ocupado del asunto transmiten lo mismo.



Santa Isabel de Hungría.



Relieve del martirio de san Lorenzo.



Grabado de Vosterman.



Martirio de san Lorenzo. Rubens.

grupo principal. De este modo intenta trasladar a la madera la escena de la estampa mas se aleja de la representación espacial haciendo uso de la yuxtaposición de figuras para indicar la profundidad y recurre a la utilización de diferentes magnitudes a fin de sugerir de tal modo ciertas diferencias de relación impuestas por una perspectiva que se torna ausente en la obra final y resulta absolutamente artificiosa. La anatomía de san Lorenzo es lo más reseñable del relieve, y probablemente por el resultado obtenido el escultor hizo especial incidencia en ella, pero hay que indicar cierto desajuste producido por el quiebro del mártir en la zona de la cadera y pecho, los cuales afina para mostrar una mayor lejanía del espectador y dar así ilusión de profundidad, cosa que no consigue al estar concebida la composición para colocar en diagonal el cuerpo desnudo del diácono. Como hombre joven y apuesto el artífice lo ha representado con bigote y *mosca* en el mentón apartándose del referente de Vosterman en este punto.

Los dos grupos que flanquean al santo están constreñidos por el marco y el lugar, agolpándose unos con otros, sin crear un espacio propio, factor que, por otra parte, no habla en favor de la excelencia de la pericia

profesional del autor de la obra. Los sayones que le empujan contra la parrilla son los que en realidad llevan a cabo la acción primordial del tormento junto con el que genuflexo y de espaldas alimenta el fuego con un cesto repleto de madera. Esta solicitud en dar tortura al mártir nos conduce hacia la fuente literaria de la composición que la encontramos no tanto en la *Leyenda dorada* cuanto en el *Flos Sanctorum*:

*Andavan los verdugos muy solícitos , por
estar presentes Decio, y Valeriano, atizando el fuego, y
echando de nuevo carbones.*²³

En el relieve encontramos a Decio sentado en un lugar alto, delante de una hornacina jalonada por dos columnas sobre altos plintos, presidiendo la escena mientras ordena con el gesto del dedo índice de la mano izquierda el tormento. Valeriano, ejecutor material se representa a caballo, coronado por un penacho sostenido por la figura de un dragón y portando una bandera donde en el interior de un escudo se incluye también la figura del dragón, símbolo del animal salvaje, del mal acechante y combativo al que hay que vencer.²⁴

Está acompañado de una escolta de tez negroide que puede redundar en la significación de persecución a la Iglesia, puesto que junto con las insignias draconianas son opción también de los artistas locales, no encon-

²³ Villegas, Alonso, *Flos Sanctorum, Historia general de la vida y hechos de Jesu-Christo, Dios, y Señor nuestro; y de los santos, de que reza, y haze fiesta la Iglesia Catholica*, Imprenta de Isidro Aguasvivas (Barcelona 1794), p. 558.

²⁴ La Sagrada Escritura es muy elocuente con respecto al dragón: Cf. Neh 2, 13; Sal 91, 13; Is 14, 29; 27, 1; 30, 6; 51, 9; Jer 51, 34; Dan 14, 23.25.27-28; Ap 12, 3-4.7.9.13.16.17; 13, 2.4.11; 16, 13. Particularmente la identificación entre el dragón y la serpiente antigua con el diablo de Ap 20,2 no deja lugar a duda alguna al respecto. Cristóbal de Fonseca comentando Ez 17 deja patente en un tiempo cercano a la elaboración del relieve que comentamos el sentido negativo del dragón y su vínculo con la persecución a los creyentes: *Dize pues, que quando el dragon començo a perseguir la Iglesia, atizando a los Emperadores Romanos, entonces le dieron dos alas de Aguila grandes, porque quiza entiende el imperio de Constantino, que en aquel tiempo se convirtió a nuestra fe*. De Fonseca, Cristóbal, *Segunda parte de la Vida de Christo Señor Nuestro, que trata de sus milagros*, Imprenta de Miguel Serrano de Vargas (Madrid 1603), p. 373. Enrique VIII es comparado también con un dragón, por lo que la imagen del mal asociada a la figura del reptil es un recurso siempre vigente: *Que aunque agora un Dragon y bien Dragon la defiende, y sustenta en su descomulgada se(c)ta, el Señor quebrara la cabeça a ese Dragon, y le metera debaxo de los pies, de los que por Dios nuestro se pelean*. De Azevedo, Antonio, *Catecismo de los misterios de la Fe*, Imprenta de Jaime Cendrad (Barcelona 1589), p. 241.

trándose en el grabado original. De eje de simetría entre Decio y Valeriano se hace uso de una alabarda en la que se incluye la leyenda del SPQR,²⁵ con las tres primeras letras dibujadas en espejo y la última en la dirección correcta para poder ser leída. Dicha señal ha de ser comprendida inequívocamente como la potestad coercitiva y ejecutiva de la autoridad romana.

Una figura de gran empaque está situada junto al mártir: un anciano de largas barbas, cubierto por un velo, que eleva la mano en gesto declamatorio en el relieve (en gesto indicativo hacia la estatua de Júpiter en el grabado). Sin duda se trata de uno de los *flamines maiores*,²⁶ ministros sagrados que en ningún momento podían llevar la cabeza descubierta, concretamente el consagrado al culto de Júpiter, cuyo distintivo es llevar un velo del color del fuego, símbolo de su alta dignidad. De esta guisa lo pintó Rubens en el lienzo original, Vosterman lo pasó al grabado dándole el mismo tratamiento monocromo a todo el manto y finalmente el policromador del relieve, seguramente desconocedor del significado anterior, tornó el velo al color azul para dar mayor riqueza tonal a la composición, mas coloreó de rojo la túnica del sacerdote. Su función en la escena es la de convencer a san Lorenzo de la vuelta al culto pagano, intentando que realice una ofrenda a los dioses, cosa que el santo niega no únicamente con el abandono dócil al martirio que se le infringe, sino también con la elevación de la mirada suplicante hacia lo alto, expresión plástica de su voluntad rendida ante el trono de Dios.

La referencia a la noche, momento en el que sucede la escena, viene sugerida por la antorcha que sostiene un joven tras el sacerdote y que nos proyecta a un momento de necesidad de presencia de la misma por la carencia de luz, más que hacia un mero acto de homenaje para con la figura regia a la que pudiera alumbrar.

La imagen de Júpiter ha sido cambiada por la de la autoridad civil, Decio, coronado con laurel y apoyado en un águila, la cual paradójica-

²⁵ Senatus Populus Que Romanus.

²⁶ *Los flamines eran una orden de sacerdotes que llevaban un velo color de fuego como divisa de su alta dignidad. Su número era el de quince; tres mayores que se entresacaban de las familias patricias, y eran destinados al culto de Júpiter, Marte y Rómulo: los doce restantes se llamaban flamines menores: cada uno de ellos estaba destinado al culto de una divinidad particular.* Constanzo, Salvador, *Historia Universal*, T. III, Imprenta Mellado (Madrid 1855), p.838. Cf. Tejada y Ramiro, Juan, *Colección de cánones y de todos los concilios de la Iglesia de España y de América*, T. II, Imprenta Pedro Montero (Madrid 1861), p. 36; Carrasco, Juan Bautista, *Mitología universal*, Imprenta de Gaspar y Roig (Madrid 1864), pp. 262-264.

mente se corresponde con el animal simbólico de la deidad suprema del panteón romano y que acompaña las imágenes de Júpiter. Por ello pensamos que el escultor ha copiado el grabado referido al pie de la letra en los personajes principales y ha incorporado pequeños cambios. Así los realizados en las vestimentas acerca a los coetáneos del santo a los de la soldadesca de la primera mitad del siglo XVII.

En este sentido conectan con los sayones de los pasos en las composiciones realizadas para procesionar al usar del mismo recurso expresivo excepto en el feísmo exacerbado común en los ejemplares referidos.

Respecto de la imagen del dios pagano que preside la escena en el grabado -dado que es en el templo de Júpiter sito en el Palatino donde se da inicio a los primeros suplicios²⁷- aquí lo ha convertido en el potentado romano que ordena el martirio del diácono y así lo contempla, al modo y manera que hicieran otros artistas, como Pietro da Cortona por caso. De este modo se han unificado visualmente los dos aspectos iniciadores del martirio: el primero no dar culto a los dioses paganos sino únicamente a Dios,²⁸ es decir, no caer en idolatría; el segundo, la defensa a ultranza de la fe cristiana y de los intereses de la misma Iglesia incluso frente a los máximos poderes del estado.²⁹

La recompensa viene también desde lo alto, en el rompimiento de cielo, entre resplandores y nubes un ángel infante de dorados cabellos y completamente desnudo se apresta a ir al encuentro del mártir para im-

²⁷ Mandóle llevar aprisionado con cadenas al Palacio Tiberiano en el monte Palatino, y que le aparejasen su tribunal en el Templo de Júpiter, que allí estaba. Villegas, Alonso, *Flos Sanctorum*, o.c., p. 558. Es en las termas de Olimpia, junto al palacio de Salustio donde finalmente se le tiende en la parrilla. *Acordaron los dos, que aquella noche le llevasen a las termas, y baños, llamados de Olimpia, junto al Palacio de Salustio, para allí de nuevo atormentarle, y que la obscuridad, y confusión de la noche le atemorizase, para traerle a lo que pretendían.* Id., p. 558.

²⁸ Las palabras puestas en boca del santo dicen así: *¡Oh Señor Jesucristo, Dios de Dios! ¡Ten misericordia de mí, que soy tu siervo! Me han traído ante los jueces, pero no he renegado de tu nombre; han intentado corromperme, pero no lo han conseguido; tú sabes que he permanecido firme en mi fe, proclamando sin cesar que eres mi Señor y mi Dios.* De la Vorágine, Santiago, *La leyenda dorada*, vol. I, Alianza (Madrid 2001¹⁰), p.464 *Esta es la última oportunidad que te doy: o adoras a los dioses o esta misma noche morirás, víctima de los tormentos que vamos a aplicarte.* Id. p. 465.

²⁹ *Los que estaban presentes admiraváanse de la crueldad que Decio usava en mandar asar vivo a aquel mancebo tan cortes, y de tan linda presencia, por codicia de tesoros, juzgando, que no debía tenerlos, pues padecía tales tormentos por ellos.* Villegas, Alonso, *Flos Sanctorum*, o.c., p. 558.

ponerle la corona que porta en una mano en el instante en el que entregue su alma. Alonso de Villegas lo cuenta así:

Gracias te doy,-dice san Lorenzo- Señor mio, y Dios mio, que he ya merecido entrar por las puertas de tu bienaventuranza; y diciendo esto, acabó la vida, y espiró, embiando el alma vencedora a ser dignamente coronada en el Cielo, donde resplandecen sus meritos con mas claro resplandor, que el de las llamas en que fue abrasado.³⁰

Sobre el entablamento del cuerpo, en el primer frontón curvo pasa desapercibida la incorporación de la figuración del Espíritu Santo bajo forma de paloma, verdadero artífice que *in-forma* la realidad eclesial y que otorga la Gracia necesaria para cualquier actividad cuando el corazón del creyente se abre a su acción, ya sea la confesión de fe, por supuesto en grado heroico, ya sea la efectividad de los sacramentos de la Iglesia.

La particular defensa de la Inmaculada Concepción por parte del regidor don Lorenzo Sánchez de Aceves y de su familia se deja patente en el

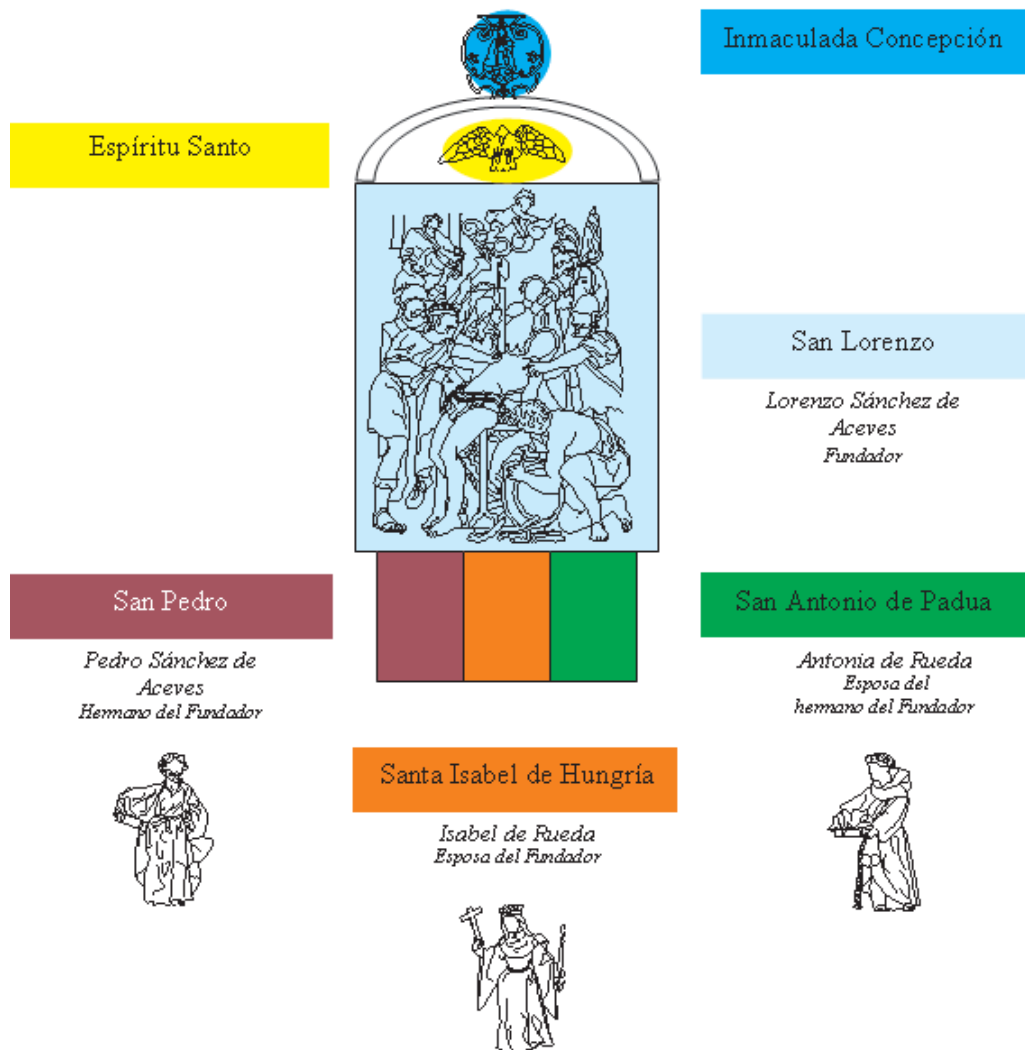


Imagen de la Inmaculada. Escudo del remate.

³⁰ Villegas, Alonso, *Flos Sanctorum*, o.c., p. 559.



Esquema del retablo.



Esquema iconográfico.

escudo que corona el retablo, sostenido por ángeles infantiles. Encima de una cruz flordelisada blanca y negra (igual a la de los dominicos) de la que asoman únicamente los extremos, en el interior de un óvalo se ha colocado la imagen de la Purísima orlada de un resplandor radiante con variedad de grupos y formas de rayos rectos y zigzagueantes. Santa María, con los cabellos dorados, de pie, une las manos a la altura del pecho recogiendo entre ellas el borde del manto. Así se forman unos plegados que rompen la verticalidad de la imagen y trazan una serie de diagonales que terminan con el predominio del esquema triangular general imperante para esta iconografía desde el éxito de los postulados estéticos de Gregorio Fernández. La Virgen eleva el rostro hacia lo alto, tal y como se la suele representar en el misterio de la Asunción. Sin embargo, el color blanco de la túnica y el azul del manto denuncian claramente la representación de la Inmaculada Concepción, puesto que son los colores adoptados para tal advocación desde las experiencias místicas de Beatriz de Silva.³¹ El trono de nubes con dos querubines y el creciente lunar (del que falta la mitad) completan el tema iconográfico.

Retomando una idea que hemos dejado enunciada cuando principiábamos la lectura iconográfica, la razón última de que el retablo de la capilla acoja las advocaciones señaladas reside en las personalidades que adquirieron el espacio sagrado.

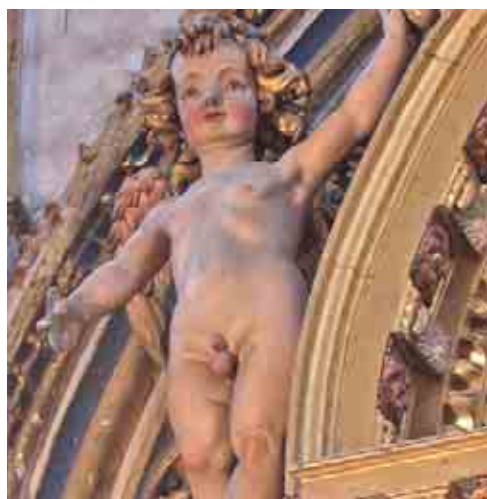
El relieve principal responde al santo homónimo del fundador Lorenzo Sánchez de Aceves, por ello ocupa el lugar más relevante del retablo y así también bajo su advocación fue consagrada la capilla.

Inmediatamente en la predela, en el centro se sitúa la santa que comparte nombre y tutela a la mujer del regidor, Isabel de Rueda. Jalonándola están los santos tutelares del hermano del fundador, Pedro Sánchez de Aceves y Antonia de Rueda, hermana a su vez de la mujer de aquel. No resulta baladí que san Pedro y san Antonio escolten a santa Isabel, puesto que parece una trasposición celeste a lo que seguramente ocurriera

³¹ *Reynando en Leon y Castilla Don Ioan el II, una Dama de su muger la Reyna Doña Ysabel de Portugal, llamada Doña Beatriz de Silva, muy hermosa, deseó dar de mano a las pompas vanas del mundo, y consagrarse para siempre a Dios, su Madre Sanctísima: la qual se le aparecio con habito blanco y manto azul.* Ramón Zapater, Miguel, *Cister militante en la campaña de la Iglesia contra la sarracena furia. Historia general de las ilustrisimas ínclitas y nobilísimas cavallería del Templo de Salomón, Calatrava, Alcántara, Avis, Montesa y Christo,* Agustín Verges (Zaragoza 1662), p. 18.

en vida. El regidor Lorenzo muere en 1630, dejando viuda a su mujer, la cual probablemente se apoyara en su hermana y cuñado para todo lo que necesitara en el tiempo que la restara por vivir y más aún teniendo en cuenta que expira diecisiete años después, en el mismo año que su hermana, en 1647. El último en incorporarse a la sepultura familiar fue Pedro, también regidor en el mundo, quien expiró en 1650. Por tanto, el retablo se convierte en soporte de una iconografía que no solo dice sobre aquellos cuyas efigies están incorporadas en él para pública veneración, sino que representan perdurablemente también a los finados que portaron sus nombres en vida, y cuya devoción les convierte en perpetuos abogados más allá de la tumba a la par que los coloca para duradera memoria de los vivos, quienes aún inconscientemente al ver las efigies irremediabilmente evocarán a los dos matrimonios allí sepultados.

Detalles de los ángeles del retablo.





Detalle del relieve de san Lorenzo.



La respuesta inmaculista del Cabildo

El altar de Nª Sª del Agravio ha llegado a nosotros en el interior de la capilla inmediata al crucero del lado de la epístola. El lugar no responde al emplazamiento originario del mismo, puesto que en época incierta¹ se procedió a su traslado al lugar actual desde el arcosolio oriental de la capilla inmediata conocida en nuestros días bajo la advocación de San Bartolomé y que otrora fuera el paso entre las dos fábricas. Un retablo salomónico tetrástil es mudo testimonio del episodio que convulsionó a la sociedad salmantina de 1664 y en cuyo desarrollo encontramos el fundamento del porqué de la obra que ahora ocupa nuestra atención.

En la noche del 23 de junio de 1664 un cuadro, en el que se hallaba figurada la pintura de la Inmaculada Concepción, sufre la agresión de un desconocido en el altar callejero donde era venerada. Un hierro atravesó el lienzo a la altura del cuello de la imagen, rasgando la tela en forma de siete. La llegada del alba trajo también la noticia a la luz pública, susci-

¹ Conocemos que el traslado se efectuó en época anterior al 1867, puesto que en dicho año se refleja ya la distribución actual. Cf. Falcón, Modesto, *Salamanca artística y monumental*, o.c., pp. 134-135. Seguramente su reubicación coincidiera con la proclamación dogmática de la Inmaculada Concepción en 1854.

tando un gran revuelo en una sociedad especialmente sensibilizada con las controversias que se daban en torno a la pía opinión. Con la grandilocuente retórica de la época así lo narra sucintamente un muy sentido autor:

Entre los horrores de la noche más negra, a veinte y tres de Junio sucedió el sacrílego insulto. Gemía en borrascas tenebrosas el aire: rasgáronse las nubes de dolor, no en lluvia, sino en llanto: cerró los párpados de las estrellas el Cielo, que en tan infame atrevimiento no quiso tener ojos para verle, aunque le hiziesen falta para llorarle. Un bárbaro entonces, aún más ciego que tan obscura noche, obstinado contra la luz, intentó afearla, maltratando una Imagen de la Concepción de María, que estava colocada en un portal con aliño devoto, y culto reverente... Mas impío fue un Christiano, que todos los Gentiles, pues el velo de Isis ningún mortal pudo correrle, y el de María hubo monstruo, que pudiese rasgarle. Hirió con un clavo la garganta, y la voca de la Imagen, sin perdonar al pico del Espíritu Santo, procurando también obscurecer los caracteres de oro, que ostentavan aquel tantas vezes repetido, y siempre dulcissimo Elogio. Tota pulchra es Maria, et macula originalis non est in te.²

Nada más conocerse la noticia, el cabildo comienza a intervenir resueltamente en los actos de desagravio público, puesto que la respuesta (pública) había de ser proporcionada al hecho (público) que la obliga, y el primer paso es darse por enterado oficialmente como institución³ y enca-

² Dedicatoria de *Palestra sagrada y duelo cortesano en desagravio de la pureza más noble, y en castigo de la grosería más villana. Culto religioso que consagró humilde a una Imagen ultrajada de Nuestra Señora de la Concepción, la S. Iglesia de Salamanca y aora inscribe devota al inmortal Catholico nombre del Rey Nuestro Señor D. Felipe el Grande. En Salamanca. Por Melchor Estevez, año de 1665.* (Sin paginar).

³ Acuerdo sobre haver suçedido un gran desacato con la imagen de N(uestr)a S(eñor)a

El s(eñ)or Dean propuso al cab(ild)o que una imagen de N(uestr)a S(eñor)a de la Conçepcion q(ue) estava puesta en un lienço de pintura guarneçida con yeso, debajo de los portales detrás de las carnicerías mayores de esta çiudad, (h)oy dicho día amaneciò rota y deshecha la figura a cuchilladas o puñaladas q(ue) le diò un mal hombre engañado del demonio, o dejado de la mano de Dios, caso que tiene a toda esta ciudad es-



Detalle de la gloria en la que se insertó el cuadro con la imagen profanada.

bezar los acontecimientos que intentarán solventar en la medida de lo posible los siguientes puntos:

- El sacrilegio realizado por agredir a una imagen de la Virgen.
- La negación por parte del agresor de la Inmaculada Concepción.
- La provocación a las instituciones que habían jurado defender la Inmaculada Concepción: la universidad realizó el juramento

candaliçada y con summo dolor y desconsuelo por ser la acción tan execrable y inaudita y para confundir ansi la malicia del agresor (ya preso) como de los que el confiesa se lo mandaron, y p(ar)a mayor honrra y gloria de Dios n(uest)ro S(eñ)or y de su bendita Madre, amparo y refugio de los pecadores, y unica y titular Patrona de esta s(an)ta Ygl(esi)a y para consuelo de esta Republica q(ue) esta atribulada con el suçesso sera bien q(ue) el cab(ild)o haga de su parte las públicas demostraciones q(ue) espera de su catholico çelo y devoçion.

El cab(ild)o oyda la d(ic)ha proposiçion, mostro tan particular sentim(ien)to q(ue) faltan palabras para referirle, y haviendo discurrido sobre el caso, por todos sus votos salio acordado y determinado lo sig(uien)te).

- q(ue) se de c(uen)ta del caso y se consulte al s(eñ)or ob(is)po desta S(an)ta Ygl(esi)a y que mañana día de S(an) Ju(an) acabada la Missa el cab(ild)o y clereçia vayan en proçess(i)on con letania a la p(ar)te en q(ue) la Justiçia tiene colocada y con veneraz(i)on la d(ic)ha S(an)ta Ymajen de N(uestr)a S(eñ)ora de la Conçeçion y la pongan en la Ygl(esi)a parrochial de S(an) Martin.

- q(ue) desde alli en estando en estado las prebençiones que aquí se referiran, se trayga con Proçess(i)on gen(er)al a esta S(an)ta Ygl(esi)a en la cual se elija un altar o sitio en que se coloque y permanezca p(ar)a siempre, que se le comience la fiesta con un nobenario de sus misas solemnes, los ocho días prim(er)os con sermones y el ultimo dia se pida al s(eñ)or ob(is)po celebre de Pontifical.

- y ansimismo se suplique a su Ill(ustrí)si)ma se sirva de mandar quitar de las partes publicas las imágenes q(ue) de pocos años a esta parte se han puesto por devoçiones particulares y diversos fines, y se recojan a las Ygl(esi)as donde estaran con mas deçençia, y se escusarán semejantes lançes y indeçençias.

Los ocho sermones Pareçio al cabildo se encomendasen tres a los se(ñ)ores can(ónig)os Magistrales, otro al P(adr)e M(aestr)o Franc(isc)o de Rois de la orden de S(an) Ber(nar)do predicador de su Mag(esta)d = otro al P(adr)e M(aestr)o fr(ay) Plaçido de Puga de la orden de S(an) Benito. Otro al P(adr)e predicador mayor de la orde(n) de S(an)to Dom(ing)o q(ue) (h)a predicado esta cuaresma pasada en su conv(ento) de S(an) Esteban = otro al P(adr)e fr(ay) Andres de la M(adr)e de Dios carmelita descalço = Otro al P(adr)e Lector fr(ay) Antonio de Herrera de la orden de los Minim)os de S(an) franc(isc)o de Paula.

Y para pedirles y encomendarles (dic)hos sermones se nombraren por comiss(ari)os a los se(ñ)ores D(oct)or d(on) P(abl)o de Lezama, can(ónig)o Doctoral y Raçion(oner)o d(on) Ju(an) Gomez Nieto, que estaban pres(en)tes y lo açeptaron = y para el s(eñ)or ob(is)po se nombraron por comiss(ari)os a los se(ñ)ores can(ónig)o d(on) Juan de Luengas Palaçios y raçion(er)o Fran(cis)co de Parada M(aestr)o de zeremonias y con esto se acabo y lebanto el d(ic)ho cab(ild)o y en fee de ello lo firme.

Ante mi Pedro de La Esquina. Ss(ecretari)º. Cabildo ordinario del 23 de junio de 1664. ACSA AC 39 ff. 175-180.

inmaculista el 17 de abril de 1618 (previamente, el claustro pleno del 12 de septiembre de 1617 había determinado como más probable la opinión que defendía la Inmaculada); el concejo pronunció su voto el 6 de mayo de 1618; el cabildo determina en 1653 que se realice este juramento como paso previo a tomar posesión de cualquier plaza; las parroquias de la ciudad espoleadas por el ejemplo de los anteriores, lo realizan a medida que va pasando la segunda parte del siglo XVII (pongamos por caso San Martín en 1653)...

- La afrenta al fervor popular que desde temprano se expresaba en su adhesión a la defensa de la Inmaculada mediante la erección de altares callejeros en las fachadas de las casas, interior de los soportales...

Para ello, y en primer lugar, la acción que se debía llevar a cabo era trasladar la imagen desde el lugar preferente y decoroso en el que había sido recogida por la justicia de la ciudad hasta el templo de San Martín, puesto que esa era la parroquia a la que pertenecía el territorio en el que se había llevado a cabo la afrenta.

Una vez depositada en la iglesia, lugar que se concibe como el más apropiado, seguro y decente para ubicar una imagen, se mantendrá en ella durante el tiempo imprescindible para la preparación de los actos de desagravio en la catedral, templo mayor de la ciudad en donde se le erigirá un altar de manera permanente.

Como consecuencia curiosa de lo ocurrido, el cabildo solicita al obispo que ordene la desaparición de los altares callejeros, como en el que se encontraba el cuadro ultrajado, para evitar que se prodigaran sacrilegios del mismo tipo. Seguramente sea esta la razón por la cual no encontramos en Salamanca la misma prodigalidad de piadosos altares en la vía pública a la manera de otras ciudades, constituyendo una razón desconocida para el público en general, dado que como bien deja patente el documento eran cosa común y numerosa hasta dicho momento.

La parroquia de San Martín, recelosa de desprenderse de tan singular prenda, eleva una petición al obispo en la que pide la licencia necesaria para la celebración de un novenario en desagravio de la Inmaculada



Imagen de san Bernabé. Ático del retablo actual.

antes de que sea trasladada a la seo. El obispo a instancias del cabildo se lo niega.⁴

El 4 de julio ante la petición del tesorero Bernardo Ordóñez de Lara, quien ofrece 1000 ducados para llevar a cabo lo que pretende, los señores capitulares determinan la construcción de un retablo que reciba el cuadro en el altar de San Bernabé, razón por la cual será este santo el que se sitúe en el ático del mismo, cosa que por otra parte tiene muy presente el cabildo, para que de alguna manera también siga abogado al apóstol.⁵

En la misma reunión se trata otro asunto: un nuevo intento de la iglesia de San Martín, en esta ocasión firmado por el conde de Grajal y del regidor de la ciudad en nombre de aquella, para que el cabildo permitiese que la imagen se quedara en el territorio de la parroquia al mostrar la intención de construir en el mismo lugar en el que acaecieron los hechos un templo. El cabildo alaba el celo que origina la petición, pero la desestima al haber ya resuelto una determinación sobre el asunto.⁶ Para ase-

⁴ Cf. Cabildo ordinario de 27 de junio de 1664. ACSA AC39 f.181.

⁵ *Liz(enci)a p(ar)a colocar a N(uestr)a S(eñor)a de la Conçeççion en el Altar de S(an) Bernave en esta S(an)ta Ygl(esi)a*

El s(eñor) d(on) Bernardo Ordoñez de Lara, thesorero de esta s(an)ta Ygl(esi)a propuso al Cabildo q(ue) pues tiene acordado de traer a esta s(an)ta Ygl(esi)a la imagen de N(uestr)a S(eñor)a de la Conçeççion, a quien un mal (h)ombre se atrebio a darle de puñaladas, y (h)oy esta de prestado en la ygl(esi)a de S(an) Martin en c(uan)to el cab(ild)o da prinçipio a las fiestas de su desagravio por devoçion particular que su m(erce)d tiene con esta Ss(antísi)ma S(eño)ra pide y supp(li)ca al cab(ild)o le conoçeda liçençia para que en el Altar de S(an) Bernave desta S(an)ta Ygl(esi)a haga haçer y poner un retablo en que poner la d(ic)ha s(an)ta Ymagen de N(uestr)a S(eñor)a a su costa propia en que tiene determinado gastar mill ducados sin poner sus armas, ni otra mem(ori)a alguna, por ser su animo de haçer este corto serv(ici)o a N(est)ra S(eñor)a lo cual estimara por merçed y honrra muy particular y p(ar)a dar lugar a tratarlo se salio su m(erce)d del cabildo.

E luego el cab(ild)o oyda la d(ic)ha propuesta y petiçion por todos sus votos in voçe conçeçdio la liçençia pedida por el d(ic)ho s(eño)r Tess(or)ero para que en el d(ic)ho Altar de S(an) Bernave dejando en el la imagen del d(ic)ho s(an)to en parte q(ue) conserve su titulo y dedicaçion, pueda hacer y poner el retablo q(ue) tiene determinado p(ar)a colocar la imagen de N(uestr)a S(eñor)a y por ello se le den muchas gra(cia)s al d(ic)ho s(eñor) d(on) Ber(nar)do q(ue) entró luego y en n(ombr)e del cab(ild)o se las dio el s(eñor) Dean y el s(eñor) Thess(or)ero las retorno a su s(eñori)a y a todo el cab(ild)o. Cabildo ordinario de 4 de julio de 1664. ACSA AC 39 f. 182v.

⁶ *Petiçion de La Parrochia de S(an) Martin*

Leyose una petiçion firmada de los s(eño)res conde de Grajal y Dom(ing)o Fern(ánd)ez de Rivera rejidor desta çiudad, comiss(ari)os de la Parrochia de S(an) Martin desta çiu(d)ad pidiendo al cabildo q(ue) pues en ella sucedio el desacato q(ue) se hiço a la d(ic)ha s(an)ta imagen de Nuestra S(eñor)a se sirviese de dejarsela a la d(ic)ha parrochia que queria haçerle Ygl(esi)a propia en el sitio donde se le perdio el respeto y que lo estimarian por merçed.

El cab(ild)o respondió a ella que estimaba mucho el çelo y devoçion de la d(ic)ha parrochia, y sentia que su petiz(i)on haya llegado a tiempo en que tiene tomada resoluçion y señalado sitio en que colocar la s(an)ta Ymajen en esta S(an)ta Ygl(esi)a cathedral y

gurar que esta última se lleva a efecto, remite el escrito al obispo, quien apoya y da la razón al cabildo.⁷ Llegados a este punto, se celebra la procesión⁸ y se lleva a cabo el novenario con los sermones correspondientes, dados a la imprenta y publicados en un volumen especial.⁹

Poco después de haber concluído lo dispuesto en los actos de desagravio, se nos da la noticia a través de las actas del cabildo del 23 de julio, que es presentada ante la asamblea capitular una traza del retablo realizada por Francisco García de Ardero, obrero menor, la cual es derivabada, conforme a la costumbre para semejantes casos, hacia la junta de seises.¹⁰

acordo que los s(eñor)es Thess(orero) y M(aestro) de ceremonias den q(ue)nta al s(eñor) ob(is)po del estado q(ue) tiene esta materia y lo que el cab(ildo) (h)a dispuesto (h)oy en raçon de ello. Y los s(eñor)es cano(nigo)s d(on) Manuel de La Rumbide, y L(icencia)do Paulo (H)ern(ande)z lo partiçipen a la çuudad. Cabildo ordinario de 4 de julio de 1664. ACSA AC 39 f.182.

⁷ *Resp(ues)ta del s(eñor) ob(is)po*

Los ss(eñor)es thess(orero) y M(aestro) de zeremonias di(je)ron haver hecho la enbaja(da) que se les cometi(ó) para el s(eñor) ob(is)po y que su Ill(ustrisi)ma respondio assentia y venia de muy buena voluntad en todo lo q(ue) el cab(ildo) tenia acordado y dispuesto açerca de la colocaçion de la s(an)ta imagen de N(uestr)a S(eñor)a de la Concepçion y respuesta dada a la parrochia de S(an) Martin, y estaba adbertido y Prebenido lo neçess(ari)o p(ar)a traerla en process(i)on Gen(er)al el Dom(ing)o por la tarde treçe del corriente p(ar)a que luego en otro día se començase el nobenario y sermones y rematarle con su Misa de Pontifical el día de S(an)ta M(arí)a Magdalena, según lo conferido con los s(eñor)es comiss(arios) y con esto se acabo y lebanto el d(ic)ho cab(ildo) y en fee de ello lo firme. Ante mi Pedro de la Esquina, ss(ecretari)o. Cabildo ordinario de 7 julio de 1664. ACSA AC 39 f.183.

⁸ Cf. Cabildo espiritual de 9 de julio de 1664. ACSA AC 39 f.183.

⁹ *Palestra sagrada y duelo cortesano en desagravio de la pureza más noble, y en castigo de la grosería más villana. Culto religioso que consagró humilde a una Imagen ultrajada de Nuestra Señora de la Concepción, la S. Iglesia de Salamanca y aora inscribe devota al inmortal Catholico nombre del Rey Nuestro Señor D. Felipe el Grande. En Salamanca. Por Melchor Estevez, año de 1665.*

¹⁰ *S(obr)e la colocaz(i)on de N(uest)ra (Señor)a y a se(ñore)s seises*

El s(eñor) thess(orero) d(on) Ber(nar)do Ordoñez, exivio una traça que Fran(cis)co Gar(cí)a obrero menor tiene heçha p(ar)^a el retablo q(ue) se ha de haçer p(ar)a colocar la Ymajen de N(uestr)a S(eñor)a de la Concepçion para que el cab(ildo) la viesse, el cual nombro por comiss(arios) que la conçiarten y hagan executar, al d(ic)ho s(eñor) thess(orero) y al s(eñor) can(onigo) d(on) Fran(cis)co de Leon. Y ansimismo se acordo q(ue) en el interin se quede la S(an)ta Ymagen como ahora esta en el altar mayor, y se le quite la peana de plata, y se le ponga otra q(ue) (h)ay de madera dorada que se solia poner en d(ic)ho sitio, por que lo preçioso de aquella se asegura, y se quita la ocasión de que la hurten y porque pareçio a algunos s(eñor)es que el sitio del altar de S(an) Bernave, esta muy çercano a la escalera y paso comun y poco deçente p(ar)a haçer alli la colaçion, y que seria mejor en la capilla de la Magdalena, que aunq(ue) se tienen notiçias de que (h)ay patrono no cuyda de ella no cumple con la dotaçion de las capellanas ni oblig(aci)on de su ornato y repos(ición) por lo qual en c(uan)to a este punto lo remitio el cab(ildo) a la Junta de s(eñor)es Seises con assist(encia) del s(eñor) l(icencia)do Ant(oni)o de Castro canonigo jubilado por las notiçias q(ue) tiene de este Particular, y se vea si en el Archivo (h)ay otras q(ue) conduzcan para que conforme a ello se tome(n) resoluçiones.

Y ansimismo acordo el cab(ildo) q(ue) por el d(ic)ho interin todos los días en q(uan)to

Mientras se termina de resolver el lugar en el que va a ser colocada definitivamente y se construye el retablo, la imagen quedará ubicada en el altar mayor, si bien la peana de plata sobre la que se asentó será cambiada por otra de madera, y se significará la presencia de la imagen en todos los cultos y horas litúrgicas a través del encendido de dos luces.

Es muy interesante también la noticia de la aparición de una nueva opinión que designe como lugar más conveniente la capilla de la Magdalena, sita en el lado del evangelio, puesto que el paso que comunica las dos catedrales, con los inconvenientes propios del mismo, se encuentra adyacente al altar de San Bernabé, primitivo emplazamiento elegido. El asunto quedará resuelto en el mes de septiembre del mismo año, donde finalmente se opta por no hacer novedad en el lugar de ubicación y así se determinó el altar del apóstol como el más adecuado para colocar la imagen.¹¹ Poco después, el 22 de septiembre, son presentadas ante la asamblea capitular dos trazas del retablo para que se escogiese la que mejor pareciera. Parece que la noticia pudiera entrar en conflicto respecto de la elección del modelo de retablo, puesto que el día 23 de julio había sido presentada la realizada por Francisco García. Ignoramos si en esta ocasión una de las dos es aquella, o incluso si ambas salen de su mano. De todos modos, al margen de la duda anteriormente expuesta, lo más relevante de la información, a nuestro juicio, es que muestra el inicio fáctico del proyecto.¹² Pero finalmente en el cabildo ordinario del 6 de marzo de 1665 se

durasen las horas de la mañana en el choro la d(ic)ha s(an)ta Ymagen de N(ue)stra S(eñor)a este descubierta y se le pongan dos luçes en los candelillos de buelta q(ue) encajan en d(ic)ha peana, y en acabando las horas se apaguen las d(ic)has luçes, y se corran las cortinas, de lo cual (h)a de cuydar el sacristan mayor por ser Presbytero y no otro ninguno de sus ayudantes menores y con esto se acabo y lebanto el d(ic)ho cabildo ordinario de q(ue) doy fee. Cabildo ordinario de 23 de julio de 1664. ACSA AC 39 ff. 190v.-191.

¹¹ *Se coloque a N(ue)stra S(eñor)a de la Conçeption en S(an) Bern(a)ve Este dia Acordo el cab(ild)o por la mayor p(ar)te de sus votos in voçe que la s(an)ta Ymagen de N(ue)stra S(alamanc)a de la Conçeption, que se trajo de la parrochia de S(an) Martin y esta al pres(en)te en el altar mayor de esta s(an)ta Ygl(esi)a se ponga, y coloque para siempre en el altar se ponga y coloque para siempre en el altar de S(an) Bernave y p(ar)a d(ic)ho efecto se conponga y adorne con toda brevedad que el s(eñ)or thess(or)er)o q(ue) ofreçio p(ar)a ello mil ducados lo pide y lo desea. Cabildo ordinario de 5 de septiembre de 1664. ACSA AC 39 f. 206.*

¹² *Traças p(ar)a un retablo*

Los s(eño)res comiss(ari)os mostraron dos traças hechas p(ar)a el retablo del altar de N(ue)stra S(eñor)a de la Conçeption, y S(an) Ber(na)ve para q(ue) el cab(ild)o eligiese la q(ue) mejor le pareçiese y el cab(ild)o lo remitió a la eleccion y disposicion de d(ic)hos s(eñor)es comissarios según por otro acuerdo les esta cometido. Cabildo ordinario de 22 de septiembre de 1664. ACSA AC 39 f. 206.

elimina toda incertidumbre al señalarse la elección de la traza de Francisco García y su ajuste en 10000 reales a los que hay que añadir 5500 más para el dorado del retablo.¹³ Será precisamente esta última tarea la que va a plantear dificultades, como veremos en breve.

El 13 de marzo del mismo año se protocoliza el contrato ante Matías de Zamora, tomando la obra para sí Francisco García de Ardero como ensamblador y Juan de Mondravilla como maestro de obra. Probablemente, tal y como apuntan Rodríguez G. de Ceballos y Casaseca Casaseca, al no ser ninguno de los anteriores escultor, subcontratasen la labor de escultura a Juan Rodríguez, quien aparece debajo del contrato firmando como testigo.¹⁴ En dicho contrato se determina que el trabajo debía realizarse en catorce meses, y el dorado en cuatro, existiendo un periodo entre ambos de dos meses para que saliese a la luz cualquier posible defecto de la madera. Un detalle a tener en cuenta sobre la traza elegida es que fue realizada con columnas lisas, y se estipula que se cambien las dibujadas por columnas salomónicas, del estilo de las que están en la iglesia de San Andrés de los carmelitas calzados de la ciudad del Tormes o las del retablo de la Virgen del Buen Suceso en Madrid. La iconografía que soportará la arquitectura es sencilla y escasa, indicándose la gloria bajo dosel que servirá de marco al cuadro de la Inmaculada en el primer cuerpo y para la presidencia del segundo cuerpo una imagen de San Bernabé acompañada de dos virtudes dispuestas a peso sobre las columnas interiores.¹⁵

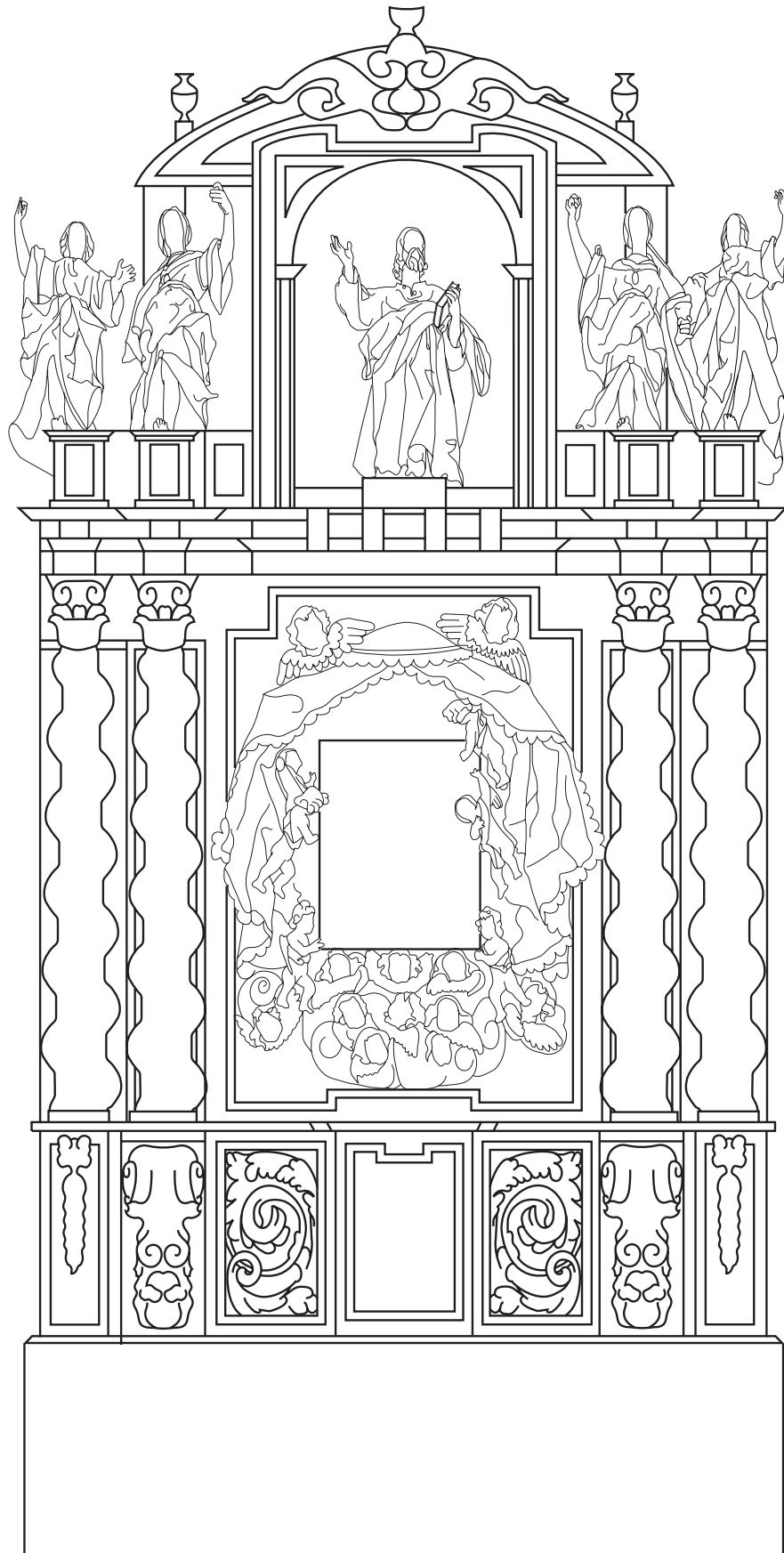
¹³ *S(obr)e el retablo de S(an) Ber(na)ve*

El s(eñ)or can(ónig)o d(on) Fran(cis)co de Leon obrero mayor refirió q(ue) asistido del s(eñ)or thess(orero) d(on) Bern(ar)do Ordoñez ha procurado ajustar la obra del retablo p(ar)a el altar de S(an) Ber(na)ve en donde se ha de colocar la imagen de N(uestr)a S(eñor)a de la Conçepçion y por ultima dilig(enci)a tienen tratado se haya de haçer Fran(cis)co Gar(cí)a obrero menor desta s(an)ta Ygl(esi)a según su traça que es la mejor, la madera en diez mill r(elaes) y lo dorado y estofado en çinco mill y quinientos r(eale)s que tambien (h)a de correr por c(uen)ta de d(ic)ho Maestro y assi vea el cab(ild)o lo q(ue) ordena.

El cab(ild)o remitio este neg(oci)o plenariam(en)te a los d(ic)hos ss(eñor)es que tienen entendida y tanteada la materia p(ar)a que lo executen como mejor les pareçiese. Cabildo ordinario de 6 de marzo de 1665. ACSA AC 39 f. 263v.

¹⁴ Cf. Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, Alfonso, Casaseca Casaseca, Antonio, "Escultores y ensambladores salmantinos de la segunda mitad del siglo XVII" en BSEAA 52 (1986), p. 337.

¹⁵ *Sébase por esta escriptura de obra de Retablo como nos Francisco García maestro de ensamblador y Juana de Mondravilla su mujer y Juan de Mondrabilla maestro de obras vecino desta ciudad de Salamanca Premisa la lizencia de derecho nezesaria entre el marido y su mujer pedida concedida y azetada de que el presente escribanos da fe y de ella usando dezimos que por quanto estamos combenidos y concertados con los Señores deán y Cavildo de la Santa Iglesia Catedral desta ciudad yensus nombre con los*



Esquema del retablo de Nuestra Señora del Agravio.

señores don Bernardo Ordóñez de Lara, Thesorero de dicha Santa Iglesia y Don Francisco de León canónigo de ella deazer y executar una traza de altar para nuestra Señora déla Concepción esta firmada dedichos señores según y en la forma que contiene los capítulos siguientes.

Lo primero es condición que se ade azer decho retablo de madera de pino muy limpia y seca sin tea ni nudos ni otra malizia que en ella pueda aber que perjudique.

Y con condición que las cuatro columnas que se diseñan lisas y llanas sean de azer salomónicas como las questan en San Andrés del Carmen Calçado desta ciudad o como las que están en el retablo de Nuestra Señora del Buen Suceso de Madrid que son del mismo genero.

Y concondicion que la escultura que muestra dibujada en dicha traza quees un San Bernabé que tiene en la caja del segundo cuerpos y dos birtudes que cargan en el mazo de las columnas de dicho segundo cuerpo y el pavellon con los angeles y serafines que todo a de ser por nuestra cuenta.

Y concondicion que se a deazer conforme esta la planta y alzado questa en dicha traza sin que se ynobe de ella nada mas de azer las quatro columnas salomónicas como arriva esta dicho y no abemos de pedir dernasias sino fuesen pedidas por dichos señores comisarios porque si se pidieren sean de pagar ademas del primer concierto que era referido.

Y con condición que medio pie que sea de ensanchar la mesa del altar Para asentar dicha obra a deser por cuenta de la favrica y lo demás que tocara al cantero o albañilería.

Y concondicion que para acer el dicho retablo no se nos a de dar material alguno mas que el dinero que era referido.

Y concondicion que avernos de dorar todo el dicho Retablo de oro limpio dándole las manos de aparejo que fueren necesarias y muy delgadas que no enfosquen los golpes raspaduras que dejaremos en la talla en las molduras ni finja mas golpes que los que estubieren dados en la madera.

Y concondición que las columnas andeser los campos dorados de oro limpio Y lo que fuere de talla dorado y enzima rajado y colorido lo que tocara a los panpamos y vástagos dándoles alas fructos su color mas perfecto.

Y concondicion que los capiteles de las columnas y todo lo que tocara a la talla mayor a de ser dorado de oro limpio y encima colorido y después rajado y se entiende de talla mayor Capiteles frisos castelas festones de frutas tarjetas quadros de ojas arpeadas todo aparejándolo como esta advertido.

Y concondicion que el dicho San Bernabé y las dos Virtudes sean de dorar de oro limpio y sobre el oro sean de colorir y estofar con las manos y rostros encarnados y asimismo se an de encarnar todos los angeles y serafines que circundan el quadro de Nuestra Señora.

Y concondicion que el dicho San Bernabé y el pavellon que vienen teniendo los angeles ha de dorar y colorir y enzima se debe fingir un brocado o cama.

Y concondicion que toda dicha obra de madera y escultura la emos de dar acavada y entoda perfeccion abista de maestros y Peritos enel arte dentro de catorce meses corrientes desde el día de la fecha desta escriptura y después de acavado ade estar puesto sin dorar dos meses para que aga algún vicio la madera, situviera, y después sea de dorar todo estofar encarnar y dar sus colores como va en las condiciones referidas dentro de quatro meses que por todo viene a ser el tiempo con el gueco del biato veinte meses desde el día de la fecha.

Y es condición que se nos a dedar por toda la dicha obra de madera escultura, dorar, estofar encarnar y dar sus colores quinze mil y Quinientos Reales de vellón Pagados en esta forma quatro Mil Reales luego que se comienze dicha obra y a los catorce meses dos Millares y a los cinco meses otros quatro mili Reales y a los catorce meses dos Millares y a los diez y seis mese para empezar a dorar otros dos Mili Reales y a los veinte meses que se cumple el plazo estando todo acavado conforme a las condiciones se nos an de dar mili y quinientos Reales que todo lo referido montan los dichos quinze mili y quinientos de vellón y con dichas condiciones Precio y pagas todos tres juntos de mancomún

Así las cosas, el 25 de octubre de 1666 se anota el traslado del antiguo retablo de San Bernabé a la capilla de la Magdalena, para de este modo dejar sitio al nuevo en el lugar que le corresponde.¹⁶ Una vez instalado, el resultado no debió de ser de conformidad del tesorero Bernardo Ordóñez de Lara, verdadero promotor de la obra, puesto que el 26 de agosto de 1667, solicita que se le permita realizar a su costa, una serie de cambios en el segundo cuerpo del retablo para dejarlo en mayor perfección, permiso que se le concede.¹⁷ La documentación apenas puede ofrecernos más datos sobre las variaciones realizadas, quizás reducidas a la

*Insolidum Renunciando como Renunciarnos las leyes de Duobus Rex devendi y la autentica Presente ochita de fideyusoribus y el Remedio y beneficio de la escisión Cesión y división de vienes y demás leyes de la mancomunidad como en ellas se contiene y Renunciando como yo la dicha Juana demondrabilla renunzio las leyes de Jurus Consulto luleyano y Justiniano y enperador Constantino leyes de tor y partida y demás leyes del favor de la mujeres de cuyas Remdios me aviso el presente escrivano y devajo de ello nos obligamos con nuestras personas y vienes muebles y Raices ávidos y por aber deazer y executar el dicho Retablo de madera escultura dorar estofar encarnar y darsus colores como va referido en el dicho Prezioa toda nuestra costa dándole acavado y entodaperfeccion como refieren las dichas condiciones y abista y censura de maestros del arte dentro de dichos veinte meses quenta vusquen maestros que lo acaven esta dentro del dicho tiempo y por lo que costare y por lo que tuviéremos recibido avernos de ser executados y pagaremos todas las costes daños yntereses y menos cavas que de los contrario se originaran a dicho Cavildo. Y para la execucion y cumplimiento de lo que dicho es damos nuestro poder cumplido a las justicias y juezes conpeñentes oara que a ello nos ronnelan por todo riaor de derecho y fijada como por sentenzia definitiva de juez competente pasada en cosa juzgada y en leyes y derechos de nuestro favor con la escriptura en forma ei la dicha Juana de Mondravilla juro a Dios y a una Cruz en forma de derecho de aver por firme esta escriptura y no ir contra ella en tiempo alguno alegando aber sido atraída ni atemorizada por el dicho mi marido ni otra persona por que la otorgada mi voluntad por conbertirse en mi útil y no me llamare menos ni pediré beneficio de restitución ni mis dineros do-tales arrales ni parafrinales ni créditos ni de su privilegio ni de otro alguno me valdré pena de perjurar y de caer en caso de menos valer y deste juramento ni oarte del no pediré absolución ni rela-xion a ningún juez ni prelado que para me la conceder tenga facultad y caso que me sea concedida no usare de la tal relajación sola dicha pena y juro no tengo echo auto ni protesta en contrario desta excriptura y si pareciere lo revoco y por firme lo otorgamos ante mafias de Zamora escrivano de su majestad y del numero desta ciudad de Salamanca en ella a treze de marzo de mili y seiscientos y sesenta y cinco años siendo testigos Juan Rodríguez Guez escultor y Gerónimo decoca peritos y Manuel de Saldaña vecinos de Salamanca y los otorgantes a quienes yo el escrivano doy fe q conozco lo firmaron. Francisco García. Juan de Mondrabilla / Juan Rodríguez. AHPSA Protocolo 4420 en Igartúa Mendía, M^a Teresa, *Desarrollo del barroco en Salamanca*, Revista Estudios (Madrid 1972), pp. 129-131.*

¹⁶Nota al pie de página: Mandose poner en la capilla de la Magdalena, el Retablo que se quita del altar de S(an) Ber(na)ve para poner el q(ue) se hiço nuevo p(ar)a N(uestr)a S(eñor)a de la Conçepcion. Cabildo ordinario de 25 de octubre de 1666. ACSA AC 39 f. 478.

¹⁷S(obr)e el altar de N(uestr)a S(eñor)a

Cometiose al s(eñ)or d(on) Bern(ar)do Ordoñez de Lara thesorero la enmienda que a su costa quiere haçer en el seg(un)do cuerpo del retablo que (h)a heçho a sus expensas en el altar de S(an) Ber(na)ve p(ar)a N(uestr)a S(eñor)a de la Conçepcion, porque aunq(u)e Fran(cis)co Gar(cí)a ensamblador cumplio y executo su traza, Gusta su s(eño)ria de que quede mas perfecto. Cabildo de 26 de agosto de 1667. ACSA AC 39 f. 564.

incorporación de dos de las virtudes a plomo sobre las columnas exteriores, pero ello únicamente con la categoría de mera suposición.

Una vez realizado el retablo, conforme al contrato y obligación adquirida por Francisco García, ante la noticia de que abandonaba la ciudad, el cabildo quiso solucionar la situación preocupándose por la culminación del encargo, puesto que existía riesgo de que el mencionado no diera cumplimiento a los compromisos adquiridos.¹⁸ En la reunión mantenida por el delegado capitular con el maestro, salió a la luz que el asunto ya lo tenía este último solventado al haber concertado el dorado y policromado correspondiente con el pintor Jerónimo de Coca, considerado como *el mejor dorador que hay*.¹⁹

La consulta posterior sobre los fiadores del nuevo profesional para aceptarlo en el desempeño de su trabajo se hizo necesaria a fin de que pudieran darse las garantías oportunas que asegurasen el feliz final del proyecto, asunto que no se resolvió satisfactoriamente al conocer el nombre del escribano Domingo de Ledesma, quien fue estimado suficiente, puesto que el cabildo determinó que debía ser Francisco García el que diera las seguridades necesarias al correr por su cuenta el encargo y haber dicho que ya tenía dadas las fianzas oportunas.²⁰ Independientemente de este

¹⁸ *S(obre) dorar el Altar de N(uest)ra S(eñor)a de la Conçeççion.*

El s(eño)r thesorero d(on) Ber(nar)do Ordoñez de Lara dio quenta al cab(ild)o de cómo su m(erce)d tenía noticia de q(ue) Fran(cis)co Garcia ensamblador con quien esta concertado el adorno y retablo p(ar)a en donde se (h)a de colocar la imagen de N(uest)ra S(eñor)a de la Conçeççon y q(ue) su m(erce)d tiene pagado el coste, y conçeççion hasta ponerlo en todo perfeççion y q(ue) a causa de q(ue) a d(ic)ho maestro se va de esta çjud(ad) es neçess(ari)o poner cobro en q(ue) antes cumpla con su oblig(aci)on. Y el cab(ild)o acordo de remitir este neg(oci)o y sus dilig(enci)as a los se(ñore)s comiss(ari)os de fab(ric)a para q(ue) pongan en ello el cobro conveniente valiendose de las diligenci)as q(ue) fueran neçessa(ria)s. Cabildo ordinario de 9 de marzo de 1668. ACSA AC 40 f. 44.

¹⁹ *S(obre) la pintura del altar de N(uest)ra S(eñor)a de la Conçeççion.*

El s(eño)r can(onig)o d(on) Manuel de la Rumbide obrero mayor de esta s(an)ta Ygl(esi)a dio quenta en este cab(ild)o en conformidad de lo q(ue) se le tiene ordenado açerca del altar de n(uest)ra S(eñor)a de la Conçeççion, de q(ue) su merçed havia estado con d(ic)ho Fran(cis)co Garçia q(ue) es la persona q(ue) tiene conçeççion d(ic)ho retablo y q(ue) el susod(ic)ho tenia conçeççion su adorno con Ger(oni)mo de Coca pintor q(ue) es el mejor dorador q(ue) (h)ay y le tenía dado algun dinero a q(ue)nta y le habia ofreççido començar enpezando la pasqua y d(ic)ho Ger(oni)mo de Coca le obligaria con su mujer y por fiador a un cuñado suyo, Diego, o Dom(ing)o de Ledesma, sin embargo de quedar en la obligacion el d(ic)ho Franco Garcia y q(ue) mediante ello el cab(ild)o determinase lo q(ue) fuese servido. El qual acordo de remitirlo como lo remitió a la dispoççion de d(ic)ho s(eño)r canonigo. Cabildo ordinario de 16 de marzo de 1668. ACSA AC 40 f. 47v.

²⁰ *S(obre) lo del altar de N(uest)ra S(eñor)a de la Conçeççion.*

último asunto, que se resolvió al añadirse también como fiadores en el pertinente contrato a Francisco García de Ardero y Andrés García de Castro junto a Domingo de Ledesma, lo cierto es que Jerónimo de Coca se hizo con el encargo de dorar y policromar el retablo,²¹ pero no debió de

El s(eño)r d(on) Man(ue)l de la Rumbide can(onig)o de d(ic)ha s(an)ta Ygl(esi)a di(o) q(uen)ta en este cab(ild)o q(ue) el fiador q(ue) ofreçe para seguridad de dorar el retablo de N(uest)ra S(eño)ra de la Conçeççion es Dom(ing)o de Ledesma (e)ss(criba)no q(ue) tiene not(ici)a es bastante y así vea el cab(ild)o lo q(ue) le dispone. El cab(ild)o acordo q(ue) d(ic)ho s(eño)r can(onig)o haga haçer sin embargo q(ue) Franco Garcia de la seguridad pues es por su q(uen)ta y tiene dadas fianças mediante diçe q(ue) se va y esto y lo demas neçess(ari)o para su disposiçion lo cometio el cab(ild)o a su m(erce)d. Cabildo ordinario de 21 de marzo de 1668. ACSA AC 40 f. 49.

²¹ *Sébase por esta publica escriptura de obligación de obra como nos Gerónimo de Coca pintor v estufador como principal obligado y nosotros Domingo de ladesma escribano del numero de esta ciudad y Francisco García ensamblador y Andrés García de Castro todos vecinos de esta ciudad de Salamanca como sus fiadores principales cumplidores y pagadores y todos juntos y de mancomún Insolidum rrenunciando como renunciamos las leyes fideyusoribus y el rremedio y beneficio déla excursiõn cession y división de bienes deposito de espensas epístola del Divo Adriano y todas las demás leyes de la mancomunidad como en ellos se contiene y aciendo como nosotros los dichos fiadores acemos en este caso de deuda y echo ajenos nuestro propio nos obligamos con nuestras personas y bienes muebles y rraíces presentes y futuros a que el dicho Jerónimo Coca dorara y estofara el retablo del altar que yo el dicho Fco García tengo echo en la Santa Iglesia Cathedral de esta ciudad para Nuestra Señora de la Concepción el qual avernos de dorar de oro limpio dándole las manos de aparejo que fueren necesarias muy delgadas yque no enforque los golpes o arpaduras que deja lo obrado en la tabla ni las molduras ni que finja mas golpes que estubieren dados en la madera Y con condiçion que las colunas an de ser los campos dorados de oro limpio y lo que fuere de talla dorado y encima rrajado y colorido lo que tocara a los panpanos u bastigas dándoles a las frutas su color mas perfecto.*

Y con condiçion que los capiteles de las columnas y todo lo que tocara a talla mayor a de ser dorado de oro limpio y encima colorido y después rrajado y se entiende talla mayor capiteles frisos carteles festones de frutas tarjetas quadros de ojas arpeadas todo aparejado como va adbertido.

Y es condiçion que al San Bernabé y las dos birtudes sean de dorar de oro limpio y sobre el oro se a de colorir y estofar con las manos y rrostros escamados y también se an de encarnar todos los angeles y serafines que circundan el quadro de Nuestra Señora.

Y el pabellón que an de tener los angeles sea de dorar y colorir encima sea de finjir un brocado, la qual dicha obra abemos de acer según y en la forma que yo el dicho Francisco García estava obligado acería por esta escriptura ante el escribano juntamente con la obra de talla de dicho retablo la qual havemos de empezar luego continuando en ella yncesantemente asta acabarla en toda perfeçion ha vista de maestros y oficiales del arte y a satisfacion de los señores Dean y Cavildo de la dicha Santa Iglesia a que consentimos ser eiecutados y compelidos por prisiõn y los demás apremios de derecho y por rracon de la dicha obra y oro y coste que en ella havemos de poner se nos a de pagar Por los dichos señores Dan y Cavildo tres mili quinientos rreales de vellón que se me an de pagar y entregar a mí el dicho Jerónimo de Coca como se fuere trabajando en dicha obra. Y porque en la escriptura que yo el dicho Francisco García ossado de mili y seiscientos y sesenta y cinco me obligue acer toda la dicha obra del dicho rretablo talla y dorado y demás a el tocante en quinze mili y quinientos Reales de bellon confieso que con los tresmill y quinientos Reales que se dan por dicha obra de dorado y estofado del dicho Jerónimo de Coca, estoy satisfecho enteramente de los quinze mili y quinientos rreales del concierto de toda dicha obra por quanto en el dicha obra de dorado y estofado entra y se encarga el susodicho por la ausencia que yo ago de esta ciudad y

ser muy diligente en el cumplimiento de la obligación adquirida, puesto que no procedió a desempeñar el nuevo encargo sino tras la determinación de la autoridad catedralicia de poner el caso en manos de la justicia.²² El resultado de semejantes actividades vio su fruto en mayo de 1669, cuando se da por terminada la obra y se ofrece como reconocimiento del buen trabajo de Jerónimo de Coca una satisfacción de 400 reales pagados por la mesa capitular, a pesar de reconocer que no le corresponde a ella sino a Francisco García el darla, el cabildo motivado por la piedad -por tanto cual limosna- se la otorga.²³

Sin embargo, aún teniendo en cuenta la rotundidad de la noticia anterior, que nos obliga a pensar en la culminación óptima del retablo, un dato aparecido recientemente en los expedientes de fábrica y el silencio de los libros de cuentas, fábrica y actas capitulares a este respecto, nos obliga a plantear una posible intervención posterior a la de Jerónimo de Coca que terminara por dar el aspecto final al altar de la Virgen del Agra-

*de la dicha cantidad recibida en la forma rreferida me doy por entregada y satisfecho a mi boluntad sobre cuya razón rrenuncio la excepción del dolo y engaño leyes de entrega, Prueba della y las de mas del casso como en ellas se contiene y otorga a favor de los dichos señores deán y Cavildo carta de Pago en forma con declaración que por quanto e dado deferentes recibos se entiende estar yncluido en esta carta de pago y para el cumplimiento Pago de todo esto lo que dicho es por esta carta todos los principales y fiadores damos todo nuestro poder cumplido a los justicias y jueces competentes para que a ello nos conpelan por todo apremio y bía ejecutiva como so fuera sentencia definitiva de juez competente passada en autoridad de cossa juzgada sobre cuya rrazon renunciarnos todas las leyes y derechos de nuestro l'avor con la de proyve que la general rrenunciacion de leves no balga en cuyo testimonio y firmeza lo otorgamos ante Mathías de Zamora escrivano Real y del numero de la ciudad de Salamanca en ella a beinte y seis de Marco de mili v seiscientos y sesenta y ocho testigos francisco de la Huerta y Antonio Carreras y Juan Jacinto vecinos de Salamanca y los otorgantes a quien yo el escrivano doy fe que coyozco lo firmaron. / Domingo de Ledesma Jerónimo de Coca / Andrés García / Francisco García de Castro/ Ante mi Mathias de Zamora. AHPSA Protocolo 4426 en Igartúa Mendía, M^a Teresa, *Desarrollo del barroco en Salamanca*, Revista Estudios (Madrid 1972), pp. 132-133.*

²² *Contra el pintor del altar de S(an) Bern(ab)e*

El d(ic)ho s(eñ)or d(on) Man(ue)l de la Rumbide dio q(ue)nta de que Ger(oni)mo de Coca que tiene hecha oblig(aci)on de dorar, y pintar el retablo nuevo del altar p(ar)a N(uestr)a S(eñor)a y S(an) Ber(na)ve no la cumple, y lo dilata y trampea, y que es neçess(ari)o obligarle a el y a sus fiadores y el cab(ild)o mando que sus ministros y agentes, hagan luego todas las dilig(enci)as y apremios neçess(ari)os judiçiales contra ellos. Cabildo ordinario de 16 de noviembre de 1668. ACSA AC 40 f. 124v.

²³ *Ger(oni)mo de Coca, pintor q(ue) doró el retablo de N(uestr)a S(eñor)a del altar de S(an) Bernave, pidió que por haver perdido todo su caudal en d(ic)ha obra, le conçediese el cabildo alguna ayuda de costa, o limosna, el cab(ild)o reconoçiendo la perdida, y que no le tocaba dar satisf(aci)on por que el d(ic)ho Coca hiço el conçierto con Fran(cis)co Gar(cí)a de Ardero ensamblador, q(ue) la tomo toda por su c(ue)nta sin embargo movido de piedad, le propuso, votó, conçedio quatroçientos r(eale)s por una vez por q(ue)nta de la fabrica. Cabildo espiritual de 15 de mayo de 1669. ACSA AC 40 f. 166.*

vio, y que nosotros situamos no tanto en el retablo propiamente dicho, cuanto en la ornamentación del arcosolio, pilastras, pináculos, arco y conopio, la cual, efectivamente va a desarrollar visualmente una prolongación del citado retablo. Dicho dorado se concierta en mil quinientos cincuenta reales de vellón, y lo lleva a cabo Gabriel Martínez, finalizando su cobro en diciembre de 1669.²⁴ Probablemente la inscripción de la imposta también haya que ponerla en la nómina del precitado dorador.

Como hemos señalado más arriba, el altar del desagravio ocupa actualmente el arcosolio de la capilla inmediata al crucero del lado de la epístola. Ya M. Falcón en su guía publicada en 1867 habla del mismo emplazamiento para el conjunto,²⁵ lo que nos hace plantear su traslado del lugar original en una fecha desconocida de la que no ha quedado referencia alguna en la documentación.

Probablemente los múltiples cambios que el “ilustrado” siglo XIX trajo consigo alteraron la geografía templaria. Recuérdese que la seo custodió entre sus muros toda una caterva de imágenes, cuadros y enseres procedentes de otras iglesias y conventos de la ciudad que, desde los destrozos de la invasión francesa y los efectos destructivos de las desamortizaciones, se fueron acumulando en depósito en su interior.

A lo anterior hay que añadir el desarrollo de un tipo de religiosidad y piedad muy determinado en el que surgen nuevos acentos y modos de devoción, todo lo cual provocó una reorganización de los espacios, altares y capillas de la seo, llegándose a solapar antiguas advocaciones en favor de otras nuevas.²⁶

El cambio efectuado con el retablo probablemente hayamos de atribuírselo a la intención capitular de dotar de capilla propia a la Inmaculada, y así lo que en principio fue meramente un altar termina adquiriendo la totalidad de un recinto. La capilla, por tanto, seguramente haya que

²⁴ *Por esta dara V(uestra) M(erced) don Josehp de Pa(rr)ales a Garabiel (Gabriel) Martinez dorador dosçientos R(eale)s de bellon en los quales esta pagado y satisfecho de los mil i quatrocientos y cinquenta R(eale)s en (que) se conceto dorar el Retablo de nuestra señora del Agrabio y conste su recibo... Salamanca diciembre 19 de 1669.* ACSA Expedientes de Fábrica de 1669.

²⁵ Falcón, M., *Salamanca artística y monumental o descripción de sus principales monumentos*, Imprenta de Telesforo Oliva (Salamanca 1867), p. 134.

²⁶ La capilla de N^o S^a de la Cabeza por el Sagrado Corazón, la de San Tirso por N^a S^a de Lourdes, la del Cristo de las Batallas por la Virgen del Carmen, o la más cercana en el tiempo a nosotros (ya en el siglo XX) de N^a S^a de la Luz por N^a S^a de la Soledad.



Emplazamiento original del retablo de N^a S^a del Agravio.
Hoy día ocupado por el retablo de san Bartolomé. Obsérvese el frontal, pináculos y demás elementos policromados del arcosolio.

anotarla en la nómina de los festejos y regocijos celebrados por la diócesis ante la definición dogmática llevada a cabo por Pío IX con la bula *Ineffabilis Deus* de 8 de diciembre de 1854. En este sentido creemos que deben de entenderse los cambios que también se producen en otros templos de la ciudad y que cambian la fisonomía de retablos y capillas dedicadas a Santa María con intervenciones que celebran la proclamación del dogma de la Inmaculada. Véase, por ejemplo, lo sucedido en la capilla correspondiente de la Iglesia del Espíritu Santo en donde se lleva a cabo toda una reforma que altera el aspecto original. No extraña que se otorgue tanta importancia a la resolución final de un asunto que ocupó y preocupó a la sociedad salmantina desde su núcleo más íntimo, más aún conociéndose las luchas dialécticas y la virulencia que en ciertos momentos se observó entre las dos facciones ideológicas.²⁷

El primitivo altar del desagravio se planteó directamente, y tal como señalan las fuentes capitulares en el dedicado a san Bernabé,²⁸ razón por la cual su imagen se incluye en el ático del retablo. El arcosolio oriental de la capilla sirvió de marco que acogió el retablo, para ello fue convenientemente decorado con tonos azules y dorado.²⁹ En la línea de imposta inmediata, tal como a día de hoy se puede observar, se escribió con letras doradas sobre fondo azul la dedicatoria: *Altar de Nuestra S^a del Agravio*. Un argumento más a tener en consideración respecto de la primitiva ubi-

²⁷ Cf. Casas Hernández, Mariano, "Las diatribas doctrinales en torno a la Inmaculada Concepción, reflejadas en las manifestaciones artísticas de la ciudad de Salamanca" en VV.AA., *I Seminario de Becarios de Investigación*, Dpto. de H^a del Arte/BB.AA - Universidad de Salamanca (Salamanca 2008), pp. 51-64.

²⁸ *Se coloque a N(uestr)a S(eñor)a de la Conçepzon en S(an) Bern(a)ve Este día acordo el cab(ild)o por la mayor p(ar)te de sus votos in voçe que la s(an)ta Ymagen de N(uestr)a S(eñor)a de la Conçepçion, que se trajo de la Parrochia de S(an) Martin y esta al pres(en)te en el Altar mayor de esta s(an)ta Ygl(esi)a se ponga, y coloque para siempre en el Altar de S(an) Bernave y p(ar)a d(ic)ho efecto se conponga (sic) y adorne con toda brevedad que el s(eñ)or thess(or)er)o q(ue) ofreçio p(ar)a ello mil ducados lo pide y lo desea.* Cabildo ordinario de 5 de septiembre de 1664. ACSA AC39 f. 206.

²⁹ *E luego se trato de si seria bien dar de açul y oro al arco de piedra de labores que r(eci)ve dentro al d(ic)ho retablo para que acom(p)añe y hermosee mas de lo q(ue) esta y por mayor p(ar)te salio acordado se hiçiese d(ic)ha obra por cuenta de la fabrica desta s(an)ta Ygl(esi)a. Y el s(eñ)or d(on) Bern(ar)do Ordoñez de Lara, Thess(or)er)o de ella por cuya q(ue)nta corrio la paga de todo lo obrado en d(ic)ho altar y retablo ofreçio tambien pagar la costa del adorno de d(ic)ho arco y el cab(ild)o le dio repetidas graçias y por tan continuadas liberalidad y limosnas, y cometio a su m(er)ced y al s(eñ)or obrero mayor disponer se haga con brevedad para que se trate de collocar la imagen de N(uestr)a S(eñor)a a d(ic)ho altar.* Cabildo espiritual de 15 de mayo de 1669. ACSA AC 40 f. 166.

cación es la constatación de la permanencia en la mesa del altar del frontal con las armas de la catedral en el centro flanqueadas por las de la casa y apellidos de Bernardo Ordóñez, tal y como le fue concedido colocarlas en atención a su cuidado y empeño.³⁰ A título de mera curiosidad, puesto que con las razones anteriores se demuestra el primitivo emplazamiento, resultan significativas las peticiones al cabildo ante un problema planteado por la corriente de aire producida en el acceso a la catedral vieja, puesto que en ciertas ocasiones la ventolera producida era de tal potencia que un mero soplo violento de aire hacía que la hostia usada en la celebración de la misa en dicho altar, saliera volando por los aires,³¹ razón que llevó a colocar en la puerta un cierro para terminar con el problema.

El cuadro de la Inmaculada fue trasladado a su retablo en medio de una fiesta especialmente preparada a tal efecto en octubre de 1669.³² Terminaba así de darse forma final a unos hechos iniciados en junio de 1664 en los cuales se hicieron visibles las fuerzas que se enfrentaban en la consecución del futuro dogma mariano y en las que Salamanca jugó un papel de primer orden.

³⁰ *Gra(cia) al s(eñ)or Thes(orero) p(ar)a poner armas en el altar.*

El s(eñ)or D(on) Ber(nar)do Ordoñez Thess(orero) de esta s(an)ta Ygl(esi)a dijo que en conform(ida)d de lo ofreçido en el cab(ild)o antecendente, havia tratado con el s(eñ)or obrero mayor, que para mas adorno y luçim(ien)to del Altar de N(uestr)a S(eñor)a y S(an) Ber(na)ve se pusiese en el frontal un escudo de las armas de esta s(an)ta Ygl(esi)a y a los lados las de su casa y apellidos, pero havia entendido q(ue) en esto de poner sus propias armas algunos s(eño)res prebendados, havian hecho rep(udi)o y escrupulo, por lo qual lo manifestaba al Cabildo para que ordenase y dispusiese c(uan)to fuese servido porq(ue) su inte(n)çion era conformarse con su gasto, sin mas interes q(ue) el desear el adorno de d(ic)ho altar por serv(ici)o de N(uestr)a S(eñor)a como desde sus prinçipios lo tenia manifestado. Y oydo lo susod(ic)ho por el cab(ild)o lo confirio y voto in voçe y por mayor parte salio acordado se diese como se dio liçençia al d(ic)ho s(eñ)or Thess(orero) para poner en el d(ic)ho frontal sus armas en la forma q(ue) tiene intentado y ba Referido. Cabildo ordinario de 17 de mayo de 1669. ACSA AC 40 f.167.

³¹ *Que se haga una tarima p(ar)a la peana del altar de N(uest)ra S(eñor)a*

A instançia de algunos s(eño)res q(ue) dijeron q(ue) por tener devoçion dezir missa en el altar de N(uest)ra S(eñor)a de los Agravios y este estar demas de frias las losas por cui a raçon era neçess(ari)o prevenir una tarima s(obr)e ella tambien a causa de estar aquella puerta q(ue) sale a la antigua Igl(esi)a sin cançel muy airosa y q(ue) havia suçedido llevar la hostia del altar. Acordo el cab(ild)o q(ue) le haga luego la tarima y el s(eño)r obrero mayor y q(ue) por no haver din(er)o en la fab(ric)a para el coste de los cançeles q(ue) sean otras veçes tanteado assi para dicha puerta como para las demas q(ue) pueden servir de abrigo disponga algun modo q(ue) a poca costa según algunos s(eño)res discurrieron se puedan abrigar. Cabildo ordinario de 24 de noviembre de 1679. ACSA AC 41 f. 624.

³² Cf. Cabildo ordinario de 2 de septiembre de 1669. ACSA AC 40 f. 202v. Cabildo ordinario de 9 de septiembre de 1669. ACSA AC 40 f. 205v. Cabildo espiritual de 2 de octubre de 1669. ACSA AC 40 f. 216.



Retablo de N^{ra} S^{ra} del Agravio.

Pocos años después, en 1675 el altar habrá de ser defendido por una reja para *escusar las indeçençias y desacatos que se han reconocido en las dos veçes que a su Magestad le han cortado uno de sus velos*.³³

El retablo se compone de un solo piso tetrástilo, con predela y ático, en cuya única calle central se disponen los elementos iconográficos principales. El dibujo y trazado de los elementos estructurales es correcto y sobresale respecto a un desarrollo menos afortunado de la escultura. Así parece oportuno resaltar la labor de Francisco García de Ardero como tra-cista y ensamblador sobre la de Juan Rodríguez como tallista.

En el grupo principal del pabellón las faces de los querubines y ángeles no se han cuidado con esmero, tampoco el trono de nubes ni las suficientes aunque poco significativas imágenes de las virtudes del ático, resultando todas ellas imágenes estereotipadas carentes de invención y genio propio, meras repetidoras de modelos cuya sola singularidad se encuentra en adoptar la postura opuesta a la de la pareja respectiva a fin de hacer la oportuna correspondencia entre los flancos.

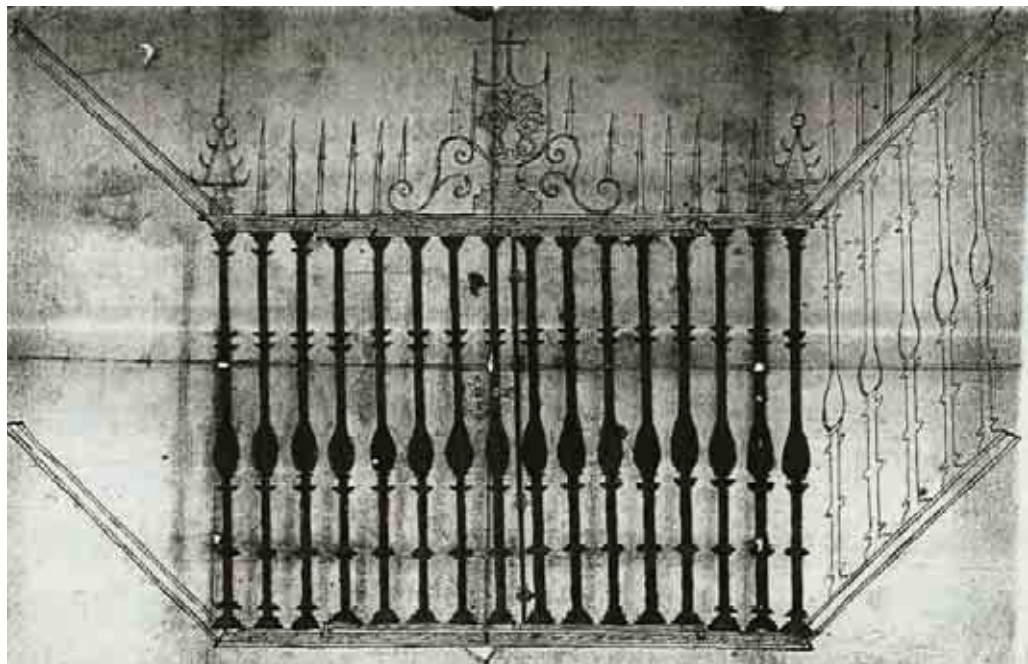
³³ *L(icenci)a para poner una rexa al altar de N(uest)ra S(eñor)a del Agravio*
El s(eño)r thesorero d(on) Ber(nar)do Ordon(e)z manifesto al cabildo q(u)e se (h)aga haçer una reja al altar de N(uest)ra S(eñor)a de la Conçeçion por otro nombre del Agravio para escusar las indeçençias y desacatos q(ue) se (h)an reconoçido en las dos veçes q(ue) a su Mag(esta)d le (h)an cortado uno de sus velos por hallarse la Yglessia sola a algunas horas. Y assi suplicaba al cab(ild)o le diese su liçençia para haçerla q(ue) desde luego lo ofreçia a sus expensas y juntam(en)te el haçer otras cosas para mas defension y honrra de su altar q(ue) prevenia y de ello daria q(uen)ta. Y haviendose salido fuera el cab(ild)o lo voto y confirio in voçe y por mayor p(ar)te de sus votos acordo de q(ue) a d(ic)ho s(eño)r thesorero se le den muchas gra(cia)s por la devoçion y se le conçeçda la d(ic)ha liçençia no tan solam(en)te para d(ic)ha reja q(ue) de su atençion se promete se hara con todo dezençia y de manera q(ue) a nada sea embaraçosa en su sitio sino es para todo aquello q(ue) gusstare haçer y disponer en raçon de la compos-tura y mejor adorno de su altar. Cabildo ordinario de 29 de abril de 1675. ACSA AC 40 f. 920v.

Finalmente el cabildo da el permiso al proyecto concreto el 15 de mayo de dicho año. *Gracias al s(eño)r tesorero por la reja de la capilla del Agravio. Se dice se haga conforme al obrero mayor para no agraviar a los que poseen sepulturas en ella.* Cabildo ordinario de 15 de mayo de 1675. ACSA AC 40 f. 924.

Alonso Pérez Presbítero como testamentario y Administrador de los vienes que dexó el S(eñor) D(on) Ber(nar)do Ordonez de Lara thesorero que fue de esta santa Iglesia doy quenta a V(uestra) s(eñorí)a como d(ic)ho señor començó en su vida una rexa de yerro p(ar)a poner y fixar delante del Altar de nuestra Señora del Agravio y oy la tengo acabada. Pido y sup(li)co a V(uestra) s(eñorí)a se sirva de darme su licencia y permiso para fixar d(ich)a rexa que ha de circundar toda la peana de d(ich)o altar y por quanto alli arrima alguna pizarra de sepultura o sepolturas sera preciso el retirarlas alguna cosa v(uestra) s(eñorí)a se ha de servir de nombrar a un s(eño)r por comisario p(ar)a que se assiente con todo acierto y reconozca se haçe mui poco perjuicio en el retiro de d(ich)has piçarras, pues es de just(ici)a que pido y a n(uestro) s(eño)r... Firmado Alonso Pérez. Carta dirigida al cabildo de la catedral (1681). ACSA Documentos de expedientes de cuentas de memorias. Memoria de Bernardo Ordóñez de Lara (1681).



Gloria central con el cuadro de la Inmaculada.



Dibujo de la reja que sufraga Bernardo Ordóñez de Lara. ACSA.

La escultura de San Bernabé es de discreta calidad, aunque suficiente para el lugar alto que ocupa, e incluso un tanto confusa para la claridad iconográfica, puesto que el único atributo que porta (el libro del evangelio) es común a cualquier apóstol. San Bernabé es representado en actitud declamatoria, con el brazo derecho elevado, enseñando la palma en un gesto retórico, la cabeza elevada sobre un largo cuello, muestra un rostro delineado por los mechones de la barba, bigote y la peinada cabellera, donde el apóstol adopta una expresión muy afectada al fruncir de una manera ascendente el entrecejo. Los pliegues de la hopalanda y el manto, recogido en torno a la cintura y sostenido por el brazo izquierdo con el que sujeta también el libro, mantienen los ecos de la tradición estética de la estela de Gregorio Fernández.³⁴ Sin duda, lo más llamativo de la imagen es el tratamiento de la anatomía de los antebrazos y manos, donde parece visibilizarse una mayor pericia técnica por parte del tallista.

Conviene señalar que el retablo que tratamos no es el primer ejemplo de la ciudad en el que aparecen las columnas salomónicas, pero sí constituye el segundo ejemplar más antiguo que conservamos en la ciudad de este tipología³⁵ -puesto que el primero y modélico estuvo en el altar mayor de la iglesia del Convento de San Andrés,³⁶ tristemente desaparecida por obra y gracia de las autoridades que firmaron su demolición para trazar una carretera sobre su solar, siguiéndole en antigüedad el mayor de la iglesia de San Julián y Santa Basilisa, dedicado a la Virgen de los Remedios (1651-1654)- a lo que hay que añadir su valor como ejemplar único donde se utilizan las columnas salomónicas en la catedral.³⁷

Las fuentes tratadísticas en las que "beben" los retablos de N^a S^a de los Remedios y el de N^a S^a del Agravio son diferentes, tal y como agudamente ha referido R. G. de Ceballos observando la diferencia de espiras en los fustes de las columnas, indicando al segundo como seguidor de las teorías del benedictino fr. Juan Ricci.³⁸ Menos afortunada nos parece la

³⁴ Podemos encontrar referencias directas de las vestiduras en la imagen de San Pedro integrante del relieve de la entrada de Jesús en Jerusalén de la *Porta Coeli*, en la misma catedral.

³⁵ Cf. Rodríguez G. de Ceballos, Alfonso, "El retablo barroco en Salamanca: Materiales, formas, tipologías" en *Imafronte*, vol. 3-4-5, Universidad de Murcia (Murcia 1987-1989), p.238.

³⁶ El retablo de San Andrés se toma como ejemplo del orden salomónico en el contrato del retablo objeto de nuestro estudio.

³⁷ Cf. Casaseca Casaseca, A., *Las catedrales de Salamanca*, o.c., p. 114.

³⁸ Cf. Rodríguez Gutierrez de Ceballos, Alfonso, "El retablo barroco en Salamanca: Ma-

opinión de F. Marcos en lo relativo al juicio de valor que vierte sobre el retablo, puesto que la grandiosidad parece ser un concepto que solo se mide en términos de magnitud física, y en nuestro parecer la obra que tratamos no lo tiene en dimensión pero sí en significación, si bien perspicazmente, por otro lado, señala la semejanza que comparte con respecto a los de la Clerecía.³⁹

Son tres los elementos que componen los estratos fundamentales de interpretación y lectura del retablo. El primero es el del banco, donde resalta sobre toda la decoración a base de festones, frutas y hojas la calle central, en la que se ha dispuesto una pequeña escena pictórica con la representación de Cristo muerto en la cruz.⁴⁰ Con semejante inclusión, se facilitaba la adecuación del lugar para la oficiar la misa, ya que hacía innecesaria la presencia de cualquier cruz de altar, preceptiva como bien es sabido,⁴¹ particularmente significativa para la unidad de significación en el golpe visual del momento de la transustanciación, en el que tras los gestos y palabras del sacerdote, la fórmula de la consagración y por acción del Santo Espíritu, se hace presente el mismo Cristo en los dones del pan y del vino, actualizando por dicho *admirable intercambio* lo que aconteció extramuros de Jerusalén una vez y para siempre, vinculando sensiblemente de este modo *lo que ocurrió* en el Gólgota (representado

teriales, formas, tipologías", o.c., p. 238. Véase Marías, Fernando, Pereda, Felipe (Eds.), *La pintura Sabia. Fray Juan Andrés Ricci*, Antonio Pareja Editor (Toledo 2002), especialmente pp. 97-119.

³⁹ *Como puede apreciarse, el retablo no tiene un mérito artístico extraordinario; aunque dentro de su estilo es una obra discreta pero que pasa desapercibido por la forma en que está colocado en la capilla. No tiene la grandiosidad de los de la Clerecía, pero no deja de tener con ellos cierto parecido. Uno y otros fueron ejecutados por los mismos años, si bien es algo anterior el de la catedral.* Marcos Rodríguez, Florencio, *Historias y leyendas salmantinas*, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Salamanca (Salamanca 1987³), p. 55. G. R. Ceballos señala la relevancia del uso de la columna salomónica gigante que enlaza la totalidad del primer cuerpo de los dos retablos. Cf. Rodríguez Gutierrez de Ceballos, Alfonso, "El retablo barroco en Salamanca: Materiales, formas, tipologías", o.c., p. 238. En nuestra opinión podemos considerar sin duda alguna como orden gigante las que Juan Fernández usa en el del Colegio Real, pero no así las de Francisco García de Ardero en el de la catedral. Independientemente de semejante objeción no podemos dejar de indicar el acierto de la observación en cuanto a la configuración del primer cuerpo con los soportes indicados.

⁴⁰ Es habitual la inclusión de un grabado de Cristo en la cruz, o bien solo, o bien con santa María y san Juan, principiando la impresión del Canon de la misa, en las ediciones del misal romano.

⁴¹ *Super Altare collocetur Crux in medio, et Candelabra saltem duo cum candelis accensis hinc et inde in utroque eius latere.* Rubricae generales Missalis XX (De praeparatione Altaris, et Ornamentorum eius). Misal Romano.

como *memento* constante en la tabla) con lo que ocurre *en el momento* sobre el altar.

De la misma manera, la presencia del crucificado en la base tectónica del retablo invita a la consideración de la razón que sostiene la doctrina de la Inmaculada Concepción, la cual va a ser exaltada en el cuerpo principal, señalando que -conforme expresó Duns Scoto- son los méritos alcanzados por Cristo los que anticipadamente han fructificado en María, preservándola del pecado de origen, siendo de esta manera María, como hija de Adán, perfectamente redimida por el más perfecto Redentor (Cristo), siendo superadas las tesis derivadas de los planteamientos de la teología tomista. La razón cristológica se coloca como único sustrato fundamental y necesario en la entonces opinión pía mariana.

El cuerpo principal ha sido pensado exclusivamente para cobijar el cuadro agredido. Su esquema arquitectónico básico se reduce al desarrollo de una única calle, jalonada por pares de columnas salomónicas. La imagen de la Inmaculada se coloca sobre una gloria formada por nubes y querubines, bajo un pabellón que recrea ilusorios cortinajes textiles sostenidos por ángeles niños de cuerpo entero.

El aspecto general conforma un marco glorificador del misterio que el lienzo ubicado en su interior representa. Señalamos el hecho de haber sido conservado tanto el lienzo como el marco original, dada la importancia de la inscripción que lo exorna, la cual traduce en letra lo que el cuadro adopta en pintura: *Tota pulchra est Maria et macula originalis non est in te.*

Las columnas salomónicas se han introducido en este retablo por primera vez en la catedral. Creemos que la elección del modelo de las mismas, tal y como aparece reflejado en el documento del contrato, frente a las columnas lisas que se habían rasgado en las trazas, responde a la adopción de una semántica añadida que hay que situar en un triple trasfondo:

1- El prestigio mítico de la vinculación del modelo con aquellas que se creyeron pertenecían al templo de Jerusalén realizado por Salomón (primer templo) y del que toman su nombre. Las columnas son el elemento arquitectónico que con mayor reiteración y eficacia han representado el constructo arquetí-



Crucificado de la predela.

pico del edificio sagrado jerosolimitano,⁴² al haber sido objeto de la atención particular del desarrollo bíblico los ejemplares tectónicos denominados Jakin y Boaz⁴³ que jalonaban la entrada. La difícil conciliación con los órdenes clásicos de los singulares soportes descritos en la Sagrada Escritura provoca que hayan sido numerosos los intentos de representarlas en los distintos periodos históricos, produciendo en cada caso ejemplares de la más rica diversidad. A todo ello hemos de vincular además, una venerable tradición romana muy viva en la antigua basílica vaticana (razón por la que se reaprovechan en la nueva edificación), que identificaba unas columnas torsas conservadas en su interior como pertenecientes al templo de Jerusalén. De la misma manera también debemos tener en cuenta el grabado que hiciera de la *Columna Santa* Francisco de Holanda entre 1538 y 1541, donde deja constancia de la creencia de que dicho soporte había formado parte del templo de Salomón, y era aquella en la que Cristo se apoyaba para predicar al pueblo,⁴⁴ razón por la cual adquiere virtudes milagrosas (nótese la comprensión de la santidad por contacto) a la hora de expulsar demonios.

⁴² Cf. Ramírez, Juan Antonio "Evocar, reconstruir, tal vez soñar (el templo de Jerusalén en la historia de la arquitectura)" en VV.AA., *Dios Arquitecto*, Siruela (Madrid 1995²), pp.17-24.

⁴³ Cf. 1 Re 7, 15- 21 y 2Cro 3, 15-17. Paradójicamente, frente a la significación representativa templaria que las dos columnas exentas manifiestan, la falta de seguridad sobre su función, modelo y sentido se eleva con multitud de opiniones y conjeturas. Así, tal como recuerda J. Mechén, su origen puede situarse como referente remoto en los obeliscos egipcios, en las estelas cananeas, o en las columnas de entrada a los templos orientales. Su significación pudiera descansar en las dos columnas de nube y fuego que guiaron y guardaron a Israel por el desierto (Cf. Ex 40, 36-38). Los mismos nombres que portan también suponen un misterio, aludiendo en sus significados elementales: Jakin a la firmeza y Boaz a la fuerza. Cf. Menchén Carrasco, Joaquín, "Libros de los Reyes" en VV.AA., *Comentario al Antiguo Testamento*, vol. I, La Casa de la Biblia (Madrid 1997), p.450. Id., "Libros de las Crónicas", en Id. p.552. La autoridad de L. A. Schökel declara que *se trata de dos columnas exentas erigidas ante el santuario. Su función era simbólica, pero no sabemos exactamente lo que simbolizan, si las columnas de fuego y nube del desierto, o la presencia de Dios y del rey, o bien las columnas cósmicas del cielo y de la tierra. Tampoco conocemos el sentido de sus nombres, lo cual ha dado origen a múltiples interpretaciones. La traducción ofrecida (Firme para Jakin y Fuerte para Boaz) respeta las raíces de los dos nombres, sin más pretensiones.* Nota a 1Re 7, 15-22 en Alonso Schökel, Luis, *Biblia del peregrino, Antiguo Testamento. Prosa. Edición de Estudio*, EGA- Mensajero- Verbo Divino (Estella 1996), p.657.

⁴⁴ Francisco de Holanda dibuja a Cristo apoyado en la columna en el acto de predicar a dos oyentes también representados a sus pies. Dicho autor inserta una inscripción a los

2- La conexión con la sede petrina, especialmente desde la incorporación de este tipo de columnas en el baldaquino de San Pedro (1624). Rafael ya había utilizado la imagen para conformar el escenario de la curación del paralítico en una de sus creaciones destinada para un tapiz de la Capilla Sixtina en 1514-1516.⁴⁵ La autoridad emanada de los tres volúmenes de *In ezechielem explanationes* de Jerónimo Prado y Juan Bautista-Villalpando -en los cuales desarrollan una reconstrucción de la apariencia del lugar santo construido por Salomón, a través de un erudito comentario del texto bíblico acompañado de lujosos grabados- se prolonga durante siglos. El grabado correspondiente a la fachada del santuario representa a Jakin y Boaz con el fuste liso, pero independientemente de su apariencia adquirirán carta de naturaleza las actuaciones que más adelante se

pies del grabado en la que se hace eco de la tradición y de la causa de los prodigios atribuidos a la columna: *Haec est illa columna in qua Dominus Noster Iesus Xristos, ap-podiatus dum populo predicabat et Deo Patri preces in templo Salomonis effundebat ad basilicae Beati Petri locata fuit, Demones exdellit (sic), et ab immundis spiritibus vexatos liberos recedit.* Cf. D´Ollanda, Francisco, *Os desenhos das antigualhas que vio Francisco d´Ollanda, pintor português*, Ed. facsímil realizada por E. Tormo, Ministerio de Asuntos Exteriores (Madrid 1940), p. 5. Comentada por E. Tormo en las pp. 47-49. *La crítica moderna, con total certeza, la considera, con las once columnas compañeras, y ya lo indicó D´Ollanda, formando la pérgola del altar mayor de la veneranda, tan lamentablemente destruída, basílica vieja de San Pedro, del Vaticano. Bernini, ya en el siglo XVII, aprovechó ocho de las doce para las cuatro logias de los cuatro machos de la gran cúpula de la nueva basílica: los balcones de las reliquias insignes (pañó de la Verónica, Cruz de Cristo, lanza de su costado y cabeza de San Andrés). Otras dos de las columnas se incorporaron en altar colateral de la Capilla del Sacramento. Tales columnas "vitíneas" (con vides en las partes estriadas) y de eje helicoidal se tuvieron por asiáticas; cosa extremadamente verosímil; es decir, que fueran de arte clásico greco-oriental, de tiempo de los sucesores de Alejandro Magno, la época helenística: fueran o no remitidas por Constantino Magno para la obra del Vaticano (el Arco de Constantino demuestra robos de relieves de otros arcos imperiales, y la falta de escrúpulo y aún el cinismo en su aprovechamiento). De tenerlas por orientales, a hacerlas procedentes del templo de Jerusalén, había un paso, que dio la tradición en el siglo XII, sin fundamento histórico. Y claro que no pensando ni en el templo de Jerusalén reconstruído y arandado por Herodes, ni aun el anterior de Zorobabel, sino (ahora vemos cuán absurdamente) en el primer templo, el verdaderamente de Salomón; así se llamaron "salomónicas" y bastaron los milagros para el tema de arrimarse a una de ellas el Redentor.* Id., p. 48. Cf. también a este respecto la obra Alfarano, Tiberio, *De Basilica Vaticana antiquissima et nova structura*, (Roma 1914). Pablo de Céspedes se hace eco también de la tradición referida: *Lo confirma una de ellas que está en la iglesia de S. Pedro en Roma, cercada de una bien cerrada reja de hierro, que tiene virtud milagrosa de expeler los malos espíritus de los hombres, Ilegándose a ella, la qual virtud se le quedó desde que nuestro Señor Jesucristo se arrimó a ella predicando al pueblo.* Citado en Ramírez, Juan Antonio, *Edificios y sueños (Ensayos sobre Arquitectura y Utopía)*, Universidad de Málaga y Universidad de Salamanca (Málaga 1983), p. 155.

⁴⁵ El cartón se guarda en la colección del Victoria and Albert Museum de Londres.



Detalles de las Virtudes interiores del ático del retablo.



desarrollarán en el especial tratamiento exterior de las mismas, al recubrirlas con capas de material noble pero sobre todo adquirirán relevancia las referencias que explican su trasfondo significativo.⁴⁶ La herencia de la cultura clásica, de la tradición bíblica y de la cristiana se conjugan en su obra. Por tanto uniendo la tradición vaticana con la erudición que intenta recuperar la obra divina por antonomasia -el templo jerosolimitano- obtendremos el aspecto final de la columna salomónica. Tras la edificación del baldaquino de Bernini, el uso del soporte que nos ocupa, enriquece su semántica visibilizando los sentidos anteriores en la cátedra de San Pedro y vinculándose fuertemente a ella.⁴⁷ La Iglesia es el nuevo templo de Dios y está

⁴⁶ Cf. Jerónimo Prado y Juan Bautista Villalpando, *In Ezechielem explanationes et apparatus urbis ac templi hierosolymitani, comment et imaginibus illustratus*, III vols., (Roma 1596-1605). *Istae autem erant columnae duae, de quibus et in Apocalypsi dicitur: (Ap 3,12) Qui vicerit, siciameum columnam in templo Dei mei, et foras non egreditur. Et Petrus, ac Ioannes columnae appellantis Ecclesiae, per quos ingredimur ad Sancta Sanctorum, et quorum doctrina ad Christum noster introitus est. Haec Sanctus Doctor. Cuius sententiam venerabilis Beda (Beda de templo cap 8), et Glossa, Eucherius, et Angelomus (Eucherius et Angelomus in libros Regum) totidem plane verbis alter ab altero mutuatis persecuti sunt. Eae sunt columnae, inquit, de quibus Paulus ait: (Gal 2,9) Iacobus, et Ioannes, et Cephas, qui videbantur columnae esse, dexteras dederunt mihi, et Barnabae societatis, ut nos in Gentes, ipsi autem in circumcisionem. Quibus verbis quasi exponere videtur mysterium columnarum materialium, et quid videlicet figurauerint, et quare duae sint factae. Apostolos namque, et Doctores Sanctos spirituales significant, fortes nimirum fide et opere et comtemplatione ad superna erectos. Duae sunt autem ut et Gentes, et circumcisionem praedicando un Ecclesiam introducant. Stabant in porticu ante fores templi, et ingressum illius suo decore, ac pulchritudine ex utraque parte mirabiliter ornabant. Ostium autem templi Dominus est, quia nemo venit ad Patrem nisi per ipsum (Ioan 14, 9). Et sicut alibi dicit: (Ioan 10,9) Ego sum ostium, Per me si quis introierit, salvabitur. Quod videlicet ostium columnae ab utroque later coram positae circumstant, cum minister sermonis utrique populo introitum regni caelestis ostendit; ut si a luce scientiae legalis quisque, seu ex rigore gentilitatis ad fidem Evangelii venerit, haeat paratos eos, qui sibi iter salutis et verbo demonstrat, et exemplo. Vel certe, quia de eis columnis in libro Palalipomenon ita scriptum est: (Paral. 3, 17) Ipsasque columnas posuit in vestibulo templi, unam a dextris, et alteram a sinistris. Ideo factae sunt duae columnae, atque ita dispositae, ut nobis et in prosperis, et in adversis ingressum patriae caelestis ante oculos mentis habendum esse doceant. Id. vol. 2, Lib. III, Cap. XLVIII, p. 250. Véase también *Maxime decebat ecclesiam christi, templi salomonici aedificio Ezechieli repraesentari*, Id. vol. 2, Lib. I, Cap. X, pp. 25-29.*

⁴⁷ Cf. Corboz, André, "La ciudad como templo" en VV.AA., *Dios Arquitecto*, o.c., pp. 38-40. *De lo que no cabe duda es de una cosa: el "salomonismo" se convirtió durante los últimos años del siglo XVI y en toda la centuria siguiente, en un elemento desintegrador del sistema de los cinco órdenes tal como lo habían definido los tratadistas italianos desde Serlio a Scamozzi. ¿Quién podría, después de Trento, negar, incluso en materia arquitectónica, la autoridad de la Biblia? ¿Y cómo rechazar en el mundo católico las piadosas tradiciones que hacían de la Basílica Vaticana depositaria y heredera del Templo del Antiguo Testamento? La utilización de la columna torsa con intencionalidad ideológica clara (Vaticano igual a Nuevo Templo de Salomón) alcanzó su apoteosis con*

regida por el sucesor de Pedro, cuya autoridad ha de encontrarse fuera de toda duda al dimanar directamente de la voluntad y encomienda jesuana. En 1659 Fr. Juan Andrés Ricci propone un orden salomónico completo, ondulando la totalidad de los elementos.⁴⁸

3- El sobreañadido de una significación doble: cristológica⁴⁹ y eucarística que se les otorga al incorporar sobre ellas vides y racimos.⁵⁰ La adhesión a la figura de Cristo mostrada a través de la imagen de la vid y los sarmientos hace visible, cual metáfora visual, la íntima vinculación del creyente con Jesús. Lo mismo ocurre con la consiguiente e inmediata referencia directa al fruto de la vid, de donde se extrae el vino que sirve como especie en la celebración eucarística, y que se convierte en la misma, tras la transustanciación, en la Sangre de Cristo.

En el ático la imagen de san Bernabé ocupa la única hornacina dispuesta en la calle central. La razón de su presencia, como ya hemos apuntado más arriba, estriba en la dedicación primera del altar⁵¹ en el que va a ser colocada la Inmaculada. Con el mantenimiento de su recuerdo, no solo perdura su memoria en el lugar sagrado anteriormente dedicado en exclusiva, sino que además señala que pese a haber recibido un misterio mariano que va a solapar el culto al apóstol, no se renuncia a él, sino que se

el Baldaquino bronceo, ejecutado y parcialmente concebido por Bernini (1624-33). A partir de entonces las imitaciones proliferan por doquier y así se llegará, especialmente en los retablos del mundo hispánico, a una disolución casi total del código vitruviano-renacentista. Ramírez, Juan Antonio, *Edificios y sueños (Ensayos sobre Arquitectura y Utopía)*, Universidad de Málaga y Universidad de Salamanca (Málaga 1983), p. 158.

⁴⁸Cf. Ricci de Guevara, Fr. Juan Andrés, *La Pintura Sabia*, (1659) Ed. Facsímil del manuscrito conservado en la Biblioteca de la Fundación Lázaro Galdiano de Madrid, Ed. Antonio Pareja (Madrid 2002), pp. 36v.-40.

⁴⁹ Cf. Jn 15,5.

⁵⁰ *A esta orden podemos agregar la columna (sic) Salomónica, que también es especie de la composita (sic), en la variedad, revestida siempre, o la más de las veces, de sarmientos, o vástagos de diferentes frutas.* Palomino Velasco, Antonio, *El museo pictórico y escala óptica*, Imprenta de la Viuda de Juan García Infanzón (Madrid 1724), p.71.

⁵¹ El origen del primitivo altar de san Bernabé, sito en la Catedral Vieja, se debe al testamento, fechado el 16 de diciembre de 1462, de Juan González del Horno, escribano de la universidad y de su mujer María González, por el que se funda una capellanía bajo la advocación del santo apóstol. Cf. ACSA Cj. 45 Lg. 1 n^o 48.



Detalles de las Virtudes exteriores del ático del retablo.



apuesta por la coexistencia de ambos, si bien se quiere acentuar sobre todo la defensa capitular de la Inmaculada.

Las alegorías de las virtudes que se ubican a peso sobre las columnas han perdido los atributos que en algún momento portaron, haciendo imposible su identificación particular. Las cuatro repiten el mismo prototipo femenino, en actitud de avance y con un brazo al aire. Teniendo en cuenta que en las trazas solo se contemplaron dos de las cuatro y que añadir las otras dos fue decisión posterior del comitente del retablo, una vez finalizada la ejecución de la traza primera, es probable que no se contemplara la creación de un grupo "cerrado" y específico de virtudes, como podría ser las cardinales, sino de un conjunto que a manera de metonimia visual englobase la totalidad de las mismas, a modo de lección gráfica en la que se ensalza la vivencia en grado sumo de todas ellas por parte de la titular principal del retablo: santa María.

Recapitulando. Nos encontramos de nuevo en este modesto retablo con la unidad de defensa de dos de los grandes "amores" de la Iglesia y sociedad española del seiscientos: la unidad institucional en el "flanco de defensa" de la Eucaristía y de la Inmaculada Concepción.



Detalle del lienzo ultrajado de la Inmaculada.



La materialización de la devoción de la Capilla de Música

La actual capilla de San Antonio se sitúa en la que anteriormente era conocida bajo el título de la Magdalena, consagrada a la advocación de la citada santa en el siglo XVI. A partir de 1733, con la erección del nuevo retablo y la inclusión en él de la imagen del santo franciscano, se inicia el cambio.

Ciertamente, de la misma forma que se obra en el resto de las capillas de la catedral, tal y como venimos observando, la titular original no desaparece completamente, al respetarse la inclusión de su efigie en el nuevo retablo, pero sí que se va solapando en el tiempo a los ojos de los fieles, quienes desviarán sus ejercicios de piedad hacia la imagen del Doctor Evangélico, olvidando paulatinamente a la santa penitente. De este modo, con el tiempo, la capilla de la Magdalena pasará a denominarse, incluso, capilla de san Antonio de Padua.

La introducción del santo portugués se debe a una iniciativa privada de la capilla de música de la misma catedral, que ve como una oportunidad formidable la situación de necesidad en el adorno de los nuevos espacios para ubicar a su patrón en uno de los altares. Para ello, una vez tomada la decisión por parte de los músicos, se presenta una

petición firmada que se procede a leer en el cabildo de 6 de febrero de 1733.¹

En ella se suplica la concesión de la autorización correspondiente para poder adecentar la capilla de la Magdalena, construyendo un retablo lo más decente que le permitiera su maltrecha economía, en el que colocar una escultura de bulto redondo del santo muerto en Padua. Pero, como se hacía reserva de los derechos oportunos sobre la imagen del santo, sus adornos y alhajas,² el cabildo negó el permiso. Sin embargo, lo que pudiera

¹*La Capilla de Musica pide una de las capillas de la S(an)ta Yglesia para colocar la ymagen de s(a)n Antonio de Padua, y adornarla.*

Leyose una peticion de la Capilla de Musica desta S(an)ta Yglesia que su thenor decia asi:

Petición. Señor(i)as la Capilla desta S(an)ta Yglesia con el mayor respeto y veneracion parece, ante V(stede)s y diçe, que reconociendo los grandes caudales que son necesarios para el adorno desta s(an)ta magnifica Yglesia, y sus capillas, y los muchos atrasos de su fabrica, se alienta a adornar la capilla, que se llamaba de la Magdalena con la mayor decencia possible a sus cortos medios, y colocar en ella una imagen del glorioso y milagroso S(a)n Antonio de Padua, su Patron, y Abogado, sin que por esto sea visto quedar d(ic)ha Capilla, ni sus yndividuos, ni ahora ni en tiempo alguno obligada a otros gastos mas que los que su debocion les dictare, ni a mas funciones; ni actos que los que gustaren, y no pretende d(ic)ha Capilla algun derecho, pues si en algun tiempo, v(uestra) m(erced) la quisiere enagenar, en este Caso, suplica con la misma Veneracion, se servira v(uestra) m(erced) dar la providencia de que se le de otro sitio decente para colocar d(ic)ho Santo, y adornos; y si v(uestra) m(erced) se dignare dar esta liçençia, y permiso, se servira tambien mandar al secretario, que de un testimonio de todo el acto capitular y determinacion de v(uestra) m(erced) para que en su vista pase la capilla con vrev(eda)d a poner por obra lo q(ue) lleba ofrecido: Asi lo suplica y espera de v(uestra) m(erced) a quien guarde Dios muchos a(ño)s en su mayor grandeza.

Y asi leyda entendida d(ic)ha peticion el Cav(il)do nego la pretension de d(ic)ha Capilla, diciendo no haver lug(a)r a ella, respecto a la reserva que hace de ymagen adornos y alhajas. Cabildo ordinario 6 de febrero de 1733. ACSA AC52 ff. 291v.-292.

² En una nota al margen de la petición, se lee: + Solo tendra d(ic)ha Capilla y sus individuos el d(e)r(ech)o sobre la ymagen del s(an)to y sus adornos, y alhaxas q(ue) tuvier en ella. ACSA AC 52 f. 249.

³ *Seg(un)da petizion de la Capilla de Musica pidiendo la Capilla de la Madalena p(ar)a colocar la ymag(e)n de S(a)n Antonio de Padua*

Leyose una peticion de la Capilla de Musica desta s(an)ta yglesia cuiio thenor decia asi: Petizion. Seño(re)s. La Capilla desta S(an)ta Yglesia con el mayor respeto y veneracion parece ante U(stede)s y diçe: Que reconociendo los grandes caudales que son necesarios para el adorno desta S(an)ta Magnifica Yglesia, y sus Capillas, y los muchos atrasos de su fabrica, se alienta a adornar la capilla que se llamaba de la Madalena con la mayor decencia posible a sus cortos medios, y colocar en ella una ymagen de el glorioso y milagroso san Antonio de Padua su patron y abogado sin que por esto sea visto quedar d(ic)ha Capilla, ni sus yndividuos, ni ahora ni en tiempo alguno obligada a otros gastos mas, que los que su devocion les dictare, ni a mas funciones ni actos, que los que gustaren, y no pretende d(ic)ha Capilla algun d(e)r(ech)o, pues si en algun tiempo quisiere u(stede)s enagenarla, o conzeder su patronato en este caso suplica con la misma veneracion se sirva dar la providencia de que se le coloque con sus adornos en el lugar, que pareciere a u(stede)s mas commodo, y dezente: Y si mereciere la Capilla esta lizençia y permiso, se servira tambien mandar al secretario de un testimonio del acto



Retablo de san Antonio.

parecer un revés fatal para la determinación de llevar a cabo el proyecto, la capilla de música comparece de nuevo ante el cabildo pocos días después, concretamente el once de febrero. Allí es leída otra petición³ que reproduce prácticamente en su totalidad la fórmula que había sido utilizada el seis del mismo mes, mas, en este caso, poniendo especial cuidado en señalar que la capilla no guarda para si derecho alguno sobre la imagen ni sobre sus adornos; información que se desprende de la expresión *se sirva dar la providencia de que se le coloque con sus adornos en el lugar que pareciere a vuestras mercedes más commodo y dezente*,⁴ bien diferente de la anterior afirmación: *se servirá vuestra merced dar la providencia de que se le otro sitio decente para colocar dicho santo, y adornos*,⁵ en la cual pareciera que la capilla hubiera adquirido un derecho sobre la hechura y así lo reclamara al cabildo que hubiera de proporcionarle otro lugar en el que poder seguir ostentando tal derecho. En este caso, el cabildo dio su aquiescencia para que se llevara a cabo lo que se solicitaba.⁶

En las guías decimonónicas se puede observar cierta estimación de la escultura del santo, pero de manera muy escueta y poco ponderada. En ellas la atención recae sobre todo en los cuadros y tablas que adornan los arcosolios del muro norte y en la inscripción del sepulcro del obispo Salvador Sanz, sepultado en 1851 frente al altar de san Antonio.⁷ Gracias a la devoción y piedad popular que la figura del franciscano portugués atesoraba, y al especial desarrollo de la obra pía intitulada “Pan de San Antonio”, que alcanzó en los primeros años del siglo XX notables dimensiones en su vertiente caritativa,⁸ el conjunto del altar ha conseguido llegar hasta nuestros días bien conservado y en su total integridad.

capitular, y determinacion de u(ste)d(es) para que en su vista pase la Capilla con vrevidad a poner por obra lo que lleba ofrecido: Asi lo suplica y espera de u(stede)s a quien g(uar)de Dios muchos a(ño)s en su mayor grandeza. Cabildo ordinario de once de febrero de 1733. ACSA AC 52 ff. 294-294v.

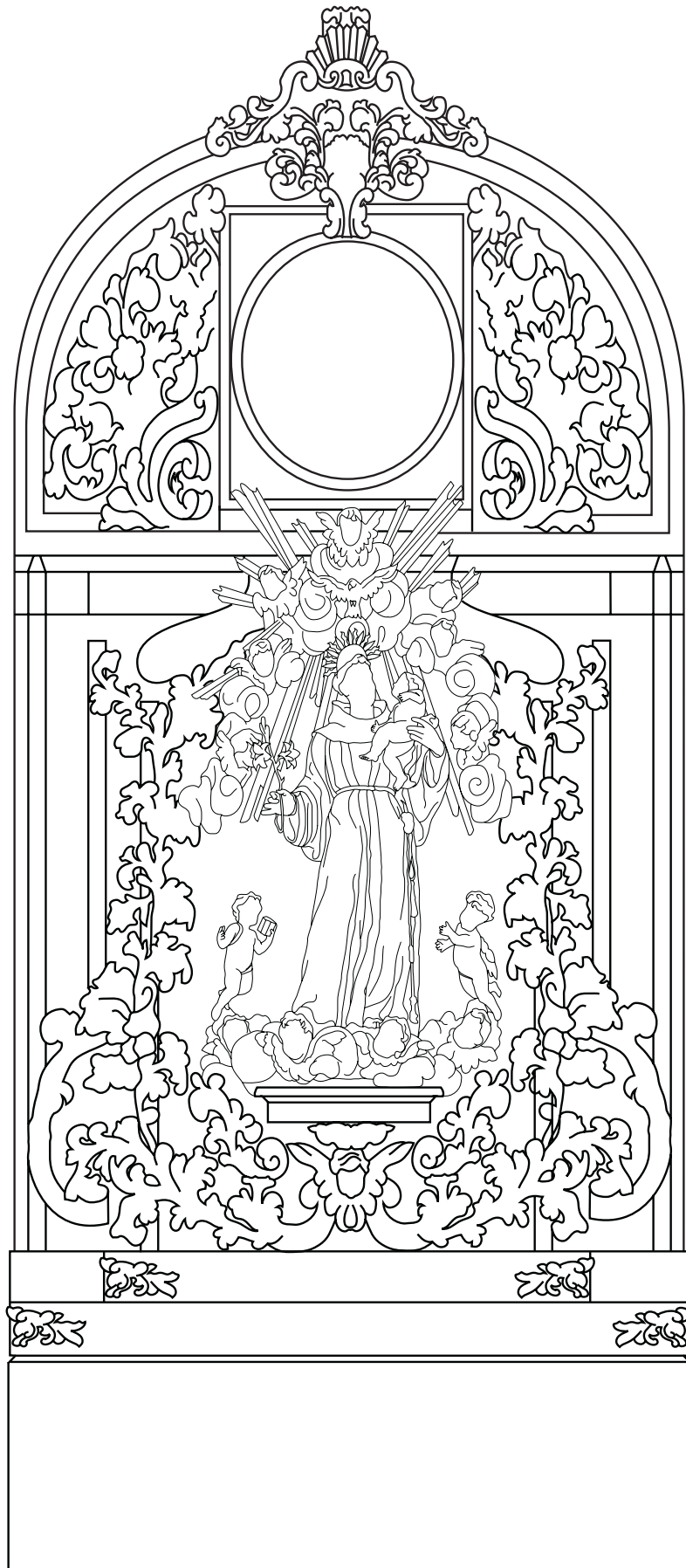
⁴ ACSA AC 52 f. 294v.

⁵ ACSA AC 52 f. 291.

⁶ *Y asi leida, y entendida, en su vista el Cavildo por todos sus votos in voce nemine discrepante conzedio a la referida Capilla de Musica la que piden para colocar la ymagen que refiere en la conformidad que en d(ic)ha peticion expresa y mando que para resguardo de d(ic)ha Capilla de Musica yo el secretario se lo diese por testimonio con insercion de d(ic)has dos peticiones. Cabildo ordinario de once de febrero de 1733. ACSA AC 52 f. 294v.*

⁷ Cf. Vicente Bajo, Juan Antonio, o.c., p. 88.

⁸ Cf. Id., p.89.



Esquema del retablo de san Antonio.

Hemos de recordar que el retablo ha sido costeado con unos recursos que no eran muy abundantes, lo que en primer lugar permite que afirmemos que la tipología que utiliza, como en otros casos, es aquella que permite cubrir la mayor parte de la superficie con el menor coste posible, lo que da como resultado un retablo prácticamente plano, reducido al hueco del arcosolio, y animado pelíceamente por adornos fitomorfos, costillas, angelotes y otros relieves de carácter mixtilíneo convenientemente dorados y policromados.

Semejante economía de medios posibilita que también sean aprovechados los relieves y exhornación pétreo que configura los límites del arcosolio, incorporándolos por medio de la policromía a la obra total. De este modo el marmoleado de base del fondo en tonos azulados constituye también la opción más económica frente a lo que supondría el dorado total de la pieza, dejando esta última técnica para las abultadas tallas de los relieves que son las que realmente animan la superficie del retablo.

El mueble se compone de un gradaje a modo de predela, un único cuerpo en el que se sitúa la imagen de bulto redondo del santo y un remate en el que se va a encastrar un óleo con la imagen de santa María Magdalena penitente, la antigua titular de la capilla, como hemos apuntado más arriba.

Las gradas se adornan en los netos con pequeñas cartelas jalonadas de abundante hojarasca, organizadas a intervalos regulares equidistantes. Como es habitual en este tipo de construcciones, las gradas se superponen la una a la otra y la superior se retrotrae en el plano respecto de la inferior, dejando así una superficie practicable para colocar en ella aquellos ornamentos y utensilios del ajuar litúrgico con los que se exhornan los altares para el culto y celebraciones.

El primer cuerpo se va a configurar alrededor de la escultura del santo patrón de la capilla de música. Así dos grandes costillares principados en la base por dos voluminosas volutas, acogen en su interior levemente deprimido el dibujo en talla de una hornacina conformada por gajos en cuyo centro lucen menudos relieves fitomorfos, recurso que pretende dar profundidad a un espacio que no la tiene, en un intento de otorgar un mayor señoreamiento y autonomía sobre el área a la imagen de bulto redondo dispuesta inmediatamente delante de ella. La base está constituida por una

ménsula que sobresale sobre el plano, la cual sirve de sustento a la hechura del franciscano. Una gloria de nubes en donde se ven despuntar cuatro mo-fletudos querubines sobre los meteoros acuosos, se extiende a los pies del santo, situándolo de esta manera en el interior de un entorno celeste. Dos ángeles niños en los extremos de las nubes presentan a san Antonio un tin-tero (alusión directa a su condición de erudito escritor eclesiástico) y otro atributo hoy día perdido. La cadena de nubes se interrumpe en los flancos de la hornacina, y aparece de nuevo en el coronamiento, donde campea una gloria con la paloma del Espíritu Santo (el inspirador de la obra de san An-tonio) en medio de una ráfaga radiante de luz, acompañada por siete que-rubines. En derredor de la “virtual” hornacina se ordena una pródiga floresta a base de jugosas hojas y hermosas rosas que nacen desde la base de la peana y se elevan hacia la gloria del remate.

En semejante contexto ha sido ubicada la imagen del santo fran-ciscano. Una imagen de tamaño natural y de gran calidad técnica. Lo que por un lado fue ahorrado en la elaboración del retablo -el cual a pesar de haber sido financiado con cortos medios su riqueza hornamental atenúa significativamente la posible sensación pareja a una obra llevada a cabo con escasez económica- parece haber sido invertido por otro en la elabo-ración de una excelente imagen del santo.

El piso superior se configura a partir del lienzo, una copia de la Magdalena de Alessandro Allori,⁹ que se aloja en su centro y del que sigue sin conocerse el nombre de su autor. Parece que repite en menor escala las dos costillas casi ocultas en su extensión por la abundancia del follaje que la cubre y que se multiplica a través de ramas por toda la superficie libre de los laterales, llegando a poblar prácticamente todos los espacios. Sobremonta el remate una cartela en la parte superior debidamente acom-pañada por los elementos fitomorfos al uso en el resto del retablo y una pequeña corona radiada en su cumbre.

La única noticia que conservamos es la de la petición al cabildo que hemos señalado arriba y que se fecha en el mes de enero de 1733. Desgra-ciadamente no se ha podido localizar ningún documento que nos informe del encargo en cuestión o del contrato con el escultor y entallador opor-

⁹ Cf. Casaseca Casaseca, Antonio, *Las catedrales de Salamanca*, o.c., p. 122.

tuno. Sin embargo, sus características formales parecen conducirnos a una personalidad que no es ajena a la catedral, sino que se ha encontrado trabajando en las obras que se han llevado a cabo en la dotación final del templo de sus espacios y muebles necesarios. Es conocida la circunstancia que precisamente señala la culminación del interior en sus dotaciones fundamentales (coro, tabernáculo...) en el mismo año en el que se abre al culto la totalidad del edificio.

En enero de 1733 aún se está trabajando en el interior del templo, mas el grueso de las tallas del tabernáculo, coro y del interior del cimborrio están terminadas. Es cierto que aún resta mucho trabajo por llevar a cabo, principalmente en el adorno exterior del cimborrio y en la culminación del magno tabernáculo, mas el ritmo de trabajo para los escultores ya no es, ni mucho menos, el que habían llevado en el tiempo inmediatamente anterior, cuando hubieron de afrontar los proyectos a toda prisa, con jornadas maratonianas y a destajo. Ahora, podemos presumir, que ante la progresiva disminución de sus servicios en el proyecto de la catedral, comenzaron a acrecentar la aceptación de otros encargos que pudieran provenir por parte de diferentes comunidades, entidades e individuos. Así las cosas, aprovechando que José de Lara Churriguera se encontraba trabajando como principal autor en las obras de la seo, no resultaría descabellada la posibilidad de que la capilla de música se dirigiera a él para que elaborara la imagen del santo.

San Antonio ha sido representado de pie, adornado por la plena belleza de la flor de la edad, en contraposto, sosteniendo al Niño Jesús en su brazo izquierdo, motivo por el que gira la cabeza hacia él. La iconografía representada tiene su origen en una visión en la que Cristo Infante se aparecía encima de un libro en la intimidad del aposento del fraile, y en cómo, en la misma visión, Antonio le cogía en brazos.¹⁰

¹⁰ *Predicando el glorioso san Antonio unos días en una ciudad de Francia recibiólo en su casa un devoto hombre Ciudadano de aquella Ciudad, y dióle un aposento apartado, porque con mas quietud se dicesse el Santo al estudio, y contemplacion. Estando San Antonio una noche solo en oracion en su aposento, su huesped antes que se acostasse, dio una buelta por su casa, y mirando solicita y devotamente azia el aposento en que tenia aposentaod al Santo, vio por entre la puerta claridad, y mirando mas en ello, vio un Niño hermossisimo, y muy gracioso encima del libro, y despues en los braços de san Antonio, y que el Santo le abraçava y besava muy familiarmente, contemplando sin cessar en su rostro glorioso. Quedo aquel hombre espantado, y todo alterado espiritualmente de la vista, y hermosura de aquel Niño, y pensava consigo de donde avría venido tan gracioso, y glorioso Niño. Y nuestro Señor Iesu Christo que assi familiar-*



Imagen de san Antonio de Padua.



Grabado de la obra de Miguel Pacheco, *Epitome de la vida, acciones y milagros de San Antonio*, Madrid 1647.

Probablemente la difusión de la imagen que se hiciera para el madrileño Hospital de los Portugueses y de la que adjuntamos un grabado, pudiera encontrarse en el origen de la imagen salmantina, si bien en lugar de que el Niño aparezca sentado sobre un libro, hace lo propio sostenido por los pañales directamente sobre el brazo del santo. Sin embargo, bien puede exponerse la imagen madrileña como uno de los prototipos más difundidos en el tiempo, y que expoleado por la unión de las coronas peninsulares en la cabeza de Felipe II y la promoción realizada por la familia de san Francisco, mayor arraigo obtuvo en el pueblo fiel. Sirva, pues, como ejemplo iconográfico del que partir.

En la imagen salmantina, tras los pliegues del hábito se puede percibir perfectamente la anatomía del franciscano, las flexiones de las rodillas, la posición de las piernas, la zona de las caderas y vientre y la extensión del pecho. Los pliegues de la vestimenta únicamente han sido dispuestos por parte del escultor en aquellos lugares que no estorban a la sugerencia de la anatomía.

Parece el estilo de Jose de Lara [del que después quedan constancia en algunos de los rasgos y que se pueden rastrear incluso en la obra de su discípulo Alejandro Carnicero (véase, por caso, el san Antonio de Alaejos)] principalmente en el modelado del cuerpo a través del hábito y de la delicadeza de la cabeza y manos de la imagen.

Veámoslo más detenidamente. La imagen del santo presenta un canon estilizado, lo que le confiere una percepción más alargada. Semejante apreciación se ve potenciada por los pliegues, todos ellos verticales, recorriendo desde la parte superior toda la altura del cuerpo de la hechura. Quizás el ejemplo más cercano que nos permita establecer una relación más directa lo podamos encontrar en el relieve de *Cristo perdonando a la pecadora* con el que se ilustra el respaldo del confesionario del Sr. Penitenciario. Salvando las diferencias y libertades compositivas que un relieve ofrece al

mente se comunicava a su siervo, y se quiso dexar ver de aquel hombre, reveló al Santo como su huesped avio visto aquella visitacion divina y el Santo llamó otro día en secreto a su huesped, y rogóle que no descubriese aquella visión a persona alguna en quanto el viviesse. Y despues de la muerte del santo Padre, el dicho Ciudadano contó esta revelación con muchas y devotas lagrimas, y lo juró sobre los santos Evangelios. Y deste milagro segun que parece, nació y tuvo principio pintar la imagen de san Antonio con el Niño Iesu en los braços sobre el libro. Navarro, Diego, Primera parte de las chronicas de la orden de los Frailes menores. Traduzida de lengua portuguesa en castellana, Pedro Lacavalleria (Barcelona 1634), p. 143.

escultor sobre la escultura en bulto redondo, podemos encontrar en la figura de Jesús del citado confesionario tanto el canon estilizado como el trazado de los pliegues en la túnica de Cristo. Más aún, ambos comparten del mismo modo, la insinuación a través de los vestidos del contorno de la anatomía, pudiéndose observar en el caso de Jesús la total extensión de la pierna e incluso los pliegues naturales de su conexión con el vientre. Obsérvense el mismo proceder en los relieves de los estalos corales referentes a los santos Simón y Felipe. En ellos la insinuación de los miembros del cuerpo a través de las vestes, con un tratamiento escultórico de perfiles suaves y redondeados, se hace particularmente evidente al cubrir la túnica la anatomía por entero y ser a su través el modo en el que se aprecia magistralmente la insinuación de los perfiles de músculos, torsos, caderas y extremidades.

Si ahora desplazamos la atención sobre los elementos del rostro, aún tratándose de diferentes tipos, encontraremos una semejante forma de proceder en el dibujo de los pómulos, trazado de la nariz, párpados y arco supraciliar que acercan mucho, a nuestro entender, la autoría del relieve y de la imagen al mismo autor.

Lo mismo puede decirse de la comparación con la Virgen de la Asunción que hoy día se encuentra presidiendo el retablo del altar mayor de la colegiata de Toro. Recordemos que se hizo para que formara parte del grupo principal del segundo cuerpo del tabernáculo el cual se instaló a modo de altar mayor en la cabecera de la catedral salmantina y que, tras su desmonte, se vendió al cabildo colegial. En ella, a pesar de haber sido realizada con menos detalle, porque el lugar desde el que había de verse estaba a una altura considerable, se puede observar el mismo tratamiento del rostro que mencionamos en el párrafo anterior, a lo que hay que sumar también las formas del mentón, una más de las constancias plásticas de la mano de José de Lara.

Conviene tomar en consideración la particular forma de configurar las cabezas y rostros infantiles. En la imagen de san Antonio nos tropezamos con dos tipos de facturas muy diferenciadas: las imágenes de los querubines y ángeles niños de la base y la figura del Niño Jesús. Evidentemente, la de mayor calidad y trabajo más cuidado y fino es, sin duda, la de Jesús infante, al constituir una parte primordial del grupo (junto con la cabeza y manos del santo).



Relieve del confesionario del Sr. Penitenciario.



Detalle del Niño Jesús de san Antonio.

Así, el desnudo infantil está realizado con absoluta fidelidad al natural, pronunciándose la morbidez propia de la niñez en un anatomía verosímil a semejante etapa. La carnación a pulimento otorga a la imagen aquella condición de fulgor propia de los cuerpos glorificados, señalizador irradiante del derramamiento de la Gracia divina. Esta es, precisamente, una de las características más relevantes que diferencian la hechura de Jesús Niño respecto de las de los ángeles, que tienen una carnación mate. Para dar mayor expresividad a la escultura, se hace uso de ojos de cristal, único postizo que se incorpora en la pieza, junto con los correspondientes de la cabeza del santo y los de los ángeles que jalonan al mismo.

Y es a partir del análisis de la cabeza del Niño desde donde podemos establecer a su vez referencias a otras obras que apuntan en la dirección de la autoría señalada. Veamos su configuración. Si circunscribimos la cabeza en un rectángulo, nos daremos cuenta de que se trata de la figura geométrica que mejor se adapta a la forma concreta dada por el escultor a las testas de los infantes. Los extremos de pómulos y de las sienes marcan los vértices del rectángulo, del que apenas sobresale el mentón. Las generosas carnes de los infantes, al evitar que aparezcan lugares angulosos, coadyuvan a mantener la apariencia rectangular del rostro. La zona de los ojos y de la nariz ha sido tallada en una depresión del rostro, que se hace muy evidente en los perfiles, estableciéndose de este modo un valle que sobresale por su hundimiento entre la abultada frente y los prominentes pómulos. En este sentido conviene traer al discurso los querubines que pueblan las nubes de los pies del relieve de Cristo Salvador en el estalo



Detalle querubin del retablo de San José



Esquema compositivo de la cabeza



Querubin de la gloria de San Antonio



Esquema compositivo de la cabeza



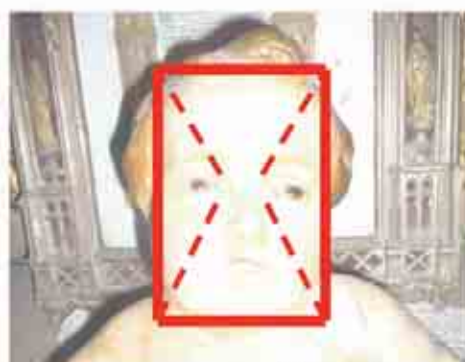
Querubines de la gloria de la Virgen de la Asunción (Toro)



Esquema compositivo de la cabeza



Detalle del Niño Jesús de San Antonio



Esquema compositivo de la cabeza



Detalle de un ángel infante de San Antonio



Esquema compositivo de la cabeza



Detalle de un ángel del remate del coro



Esquema compositivo de la cabeza



Detalle de un ángel del remate del coro



Esquema compositivo de la cabeza



Detalle de un ángel Capilla de la Virgen de los Dolores



Esquema compositivo de la cabeza



Detalle querubines del relieve del estalo episcopal del coro



Esquema compositivo de las cabezas

episcopal donde también podremos encontrar las características que venimos señalando.

¿Ello significa que esta manera de configurar los rostros infantiles indique indefectiblemente el proceder del maestro José de Lara? De modo evidente, la única confluencia de la semejanza estilística de las cabezas angélicas no nos conduciría a una afirmación rotunda respecto de la autoría. Únicamente nos portan a la consideración de una característica común en la obra que bien pudo ser característica adquirida por los discípulos en un intento de seguir de cerca las directrices magisteriales del cabeza de taller. Mas si junto a dicho parentesco se apuntan otros más, como se ha dicho, que detectan el hacer del escultor citado, entonces la atribución a su gubia adquiere una carga de mayor verosimilitud.

Probablemente la imagen de san Antonio haya salido del taller de José de Lara. Ello no quiere decir que el propio maestro haya trabajado de principio a fin en la obra, sino que bajo la dirección del mismo, su factura manual puede deberse a la labor del taller y sea precisamente en la finalización y en las partes más importantes (como cabeza, manos y Niño Jesús), donde José de Lara haya prestado mayor atención, tiempo y labor de su propia mano.

En este sentido, la mayor fuerza de atracción del grupo se focaliza precisamente en la comunicación que se logra establecer entre la mirada del santo y la figura del Niño Jesús.¹¹ La expresión de inmensa ternura y devoción que alcanza transmitir el santo franciscano, por la presencia de la imagen del Dios humanado, es transmitida por una leve elevación del mentón que inclina hacia atrás la cabeza, y se acompasa a través de los párpados ligeramente cerrados y la apertura discreta de los labios.

Las facciones agradables de un hombre joven, en plenitud de sus facultades, desde la que ha sido tratada la imagen del santo, coadyuvan a su vez a la exteriorización de la potencia de la santidad en la unidad del ser y del hacer. La cabeza de san Antonio denota la fuerza de la juventud, con el brío de su intelecto que constantemente se ve plasmado en escritos

¹¹ Desgraciadamente hoy no se puede observar el efecto comentado, puesto que el enganche metálico que une las esculturas del santo y del Niño ha sufrido un golpe en época indeterminada que ha provocado que la imagen del Niño no adopte la posición originaria.



Detalle del rostro de san Antonio.

y en predicaciones, arrobado en una profunda contemplación de la sacra compañía de la que goza.

Las sienes están ceñidas por una melena cortada al estilo frailer, en cuyo cénit puede observarse la clerical tonsura. El cabello ha sido tallado en mechones que rítmicamente se van ordenando sobre la cabeza. El modo de configurar los mechones en pequeños bultos donde se ha insinuado principalmente solo la dirección del cabello a grandes rasgos, mediante gruesos surcos y abultados resaltos, cede el protagonismo a la policromía que recubre la escultura para que sea esta la que consiga el efecto de verosimilitud pertinente.

Es precisamente el proceso de policromado el que se encarga también de insinuar la “sombra” de la barba, conocido atributo varonil que no podía faltar en una imagen que muestra al hombre joven, mas no en adolescencia sino en madurez.

Llama la atención el gran trabajo realizado en las manos de la imagen, haciendo visible un buen conocimiento anatómico, en la que se puede, incluso, seguir el rastro de las venas que riegan el reverso de las manos.

Como se ha señalado anteriormente, las carnaciones del grupo principal de san Antonio y del Niño son a pulimento, frente a las de los ángeles y serafines del retablo, que serán mate. Todo en pro de expresar convenientemente la idea de la presencia gloriosa y radiante de la Gracia de la bienaventuranza eterna y de la Gloria de Dios.

Por su parte, el hábito recibe un buen trabajo de policromía a punta de pincel, que con el trazado de pequeñas líneas discontinuas y serpenteantes sobre un fondo pardo tratan de imitar el rudo tejido franciscano. La esclavina se enriquece con labores a punta de pincel que trazan guirnaldas de eses y contraeses. Y con la misma técnica se distribuyen en la superficie del hábito pequeños ángeles cabalgando elementos fitomorfos o sobremontando diminutas volutas. En la orla inferior de la veste se repiten los motivos dibujados en la esclavina.

Una pequeña inscripción recogida en caracteres dorados sobre una tabla policromada en color verde, que se expone en el mismo retablo, nos ofrece una información privilegiada al constituirse en el, por el momento,



Detalle de la mano de la imagen.



Inscripción del retablo.

único testigo documental sobre el acto que ha llegado hasta nosotros. La reproducimos íntegramente:

El Il(ustrísim S(eñor) D(on) Joseph Sancho Grana/do ovispo de S(alaman)ca vendijo esta venerable ima/jen de san Antonio de Padua martes 22 de diz(iemb)re de / 1733 en la cap(illa) de su pal(aci)o en d(o)nde su S(eñorí)a Il(ustrísi)ma conze/dio 40 días de ynduljencia (sic) a todas las / personas que devotamente rezaren / un Padrenuestro i una Ave María ante / d(ic)ha beneravle imajen pidiendo por la / exaltazion de la S(an)ta Fe Catholica paz i con/cordia entre los P(rínci)p(e)s christianos / Concludidos estos actos, salio d(ic)ha imagen del / p(alaci)o ep(isco)p(al), con la posib(l)e decenz(i)a en proz(esio)n la q(u)e se / compuso de los S(eñor)es P(rebenda)dos en indiv(idu)os deste Il(us)tre Cabildo / i sus Prim(er)as i otras muchas pers(on)as, particula-res debotas / con cuiio noble acomp(añamien)to llego a esta cap(ill)a i se colo/co en su altar d(ic)ho dia 22 de diz(iembr)e d(e) 1733 sea lo(a)do / a onrra i g(lori)a de D(io)s admirable en sus Ss(an)tos Amen.

De las líneas precedentes podemos extraer una valiosa información. En primer lugar la fecha de bendición y colocación de la imagen en su altar: el 22 de diciembre de 1733. Si en las actas capitulares habíamos encontrado la petición de la Capilla de Música de la catedral para la erección del retablo e imagen, el seis y once de febrero del mismo año,¹² y en la cartela se señala la fecha de la colocación el 22 de diciembre, nos indica un periodo de ejecución material de la obra de once meses, suficiente en cuanto al alcance de la obra del retablo y a la elaboración formal de la hechura del santo.

La bendición de la imagen por el propio obispo Sancho Granada, en la capilla del palacio episcopal, y la posterior procesión hacia la capilla de la seo, formada por los prebendados y notables del cabildo, junto a una

¹² Cf. ACSA AC 52 ff. 291v.-292.294-294v.

muchedumbre de devotos, nos habla del alcance de la devoción al santo portugués desde la misma inauguración de su culto en la catedral. Ello trasciende con mucho a la Capilla de Música¹³ y sus individuos, y pese a que aquélla fuera la promotora y quien aportó los recursos necesarios para realizar el encargo, no supone sino “la punta del iceberg” de las multitudes que profesaban gran devoción al popular santo. Sea suficiente para ilustrar la consideración taumatúrgica del santo el popular libro intitulado *Vida y milagros del glorioso S. Antonio de Padua, Sol brillante de la Iglesia, lustre de la Religión Seráfica, Gloria de Portugal, Honor de España, Tesoro de Italia, terror del Infierno, martillo perpetuo de la heregia, entre los Santos por excelencia el Milagrero*.¹⁴ También en los sermones se enardecía a la multitud exaltando la grandeza del santo de Lisboa frente a los demás bienaventurados:

*¿Qué tan grande será la mano de Antonio
pues en ella tiene al mismo Dios? No será mano infinita, claro
está; pero lo parece; porque si Dios tiene en su mano las
almas de los justos todos, para tener Antonio en su mano a
Dios, y a todo lo que Dios tiene en su mano, grande mano ha*

¹³ A pesar de la dificultad que plantea poder conocer con exactitud los componentes de la capilla de música en la década de los años treinta del siglo XVIII, podemos señalar a los siguientes: maestro de capilla, organista primero, organista segundo, ocho racioneros para las cuatro voces (soprano, alto, tenor, bajo) más dos sopranos y tres altos que fueron contratados y no estaban en plantilla, tres salmistas, un arpista, dos violines, un violón, un bajón, una chirimía y un oboe. Cf. Montero García, Josefa, *La figura de Manuel José Doyagüe (1755-1842) en la música española*, Tesis doctoral dirigida por Álvaro Torrente Sánchez-Guisande en el Departamento de Musicología de la Universidad Complutense de Madrid y defendida el 15 de junio de 2011, pp. 102-111 (especialmente la tabla de la p. 104); Pérez Prieto, Mariano, “La capilla de música de la catedral de Salamanca durante la primera mitad del siglo XVIII: organización social y económica, función desempeñada y práctica musical” en *Salamanca, Revista de Estudios*, nº42 (Salamanca 1999), pp. 191-221; Id., “La capilla de música de la catedral de Salamanca durante el período 1700-1750: historia y estructura (empleos, voces, instrumentos, plantillas, provisión de plazas y nómina)” en *Revista de Musicología*, vol. XVIII, nº 1-2 (Madrid 1995), pp. 145-174. En 1733 ocupaba la plaza de maestro de capilla Antonio de Yanguas, cuyo magisterio se extiende de 1718 (tras el fallecimiento de Tomás de Micieces) a 1753. Cabe destacar también que el primer organista hasta octubre de 1733 fue Juan Francés de Iribarren (quien pasó a ocupar un puesto en la catedral de Málaga) y le sucedió su discípulo Juan Martín, hasta que éste ganó la oposición de maestro de capilla en la sede salmanticense.

¹⁴ Mestre, Miguel, *Vida y milagros del glorioso S. Antonio de Padua, Sol brillante de la Iglesia, lustre de la Religión Seráfica, Gloria de Portugal, Honor de España, Tesoro de Italia, terror del Infierno, martillo perpetuo de la heregia, entre los Santos por excelencia el Milagrero*, Imprenta de Ángel Pasqual Rubio (Madrid 1724), reedición de la misma obra publicada en la casa de Martín Gelabert en 1688.

*menester: no mayor que la de Dios; pero mayor que la de todos los Santos.*¹⁵

Constancia de ello, amén de la concurrencia de público devoto a la colocación de la imagen, encontramos en las indulgencias concedidas por el obispo a quien rezare ante la hechura. Con semejante medida el prelado apoyaba el acrecentamiento del culto a la imagen de la catedral frente a las que pudieran existir en otros templos de la ciudad. La medida, por tanto, además de su primer fin espiritual, tenía una clara intención apologética, de apoyo personal y defensa, de la iglesia madre de la diócesis.

Según la inscripción, podían ganar los cuarenta días de indulgencia aquellos fieles que rezaran ante la imagen las dos oraciones fundamentales de todo cristiano: el Padrenuestro y el Ave María. Pero con la intención de aplicarlas no para ninguna necesidad propia, sino para un fin común: la exaltación de la Fe y la paz entre los príncipes cristianos. Recuérdese que en aquel momento se había desatado la Guerra de sucesión en Polonia y aún estaba presente en la memoria la propia que alcanzó el trono español a Felipe V, quien a partir de noviembre de 1733 inició una serie de acciones bélicas ordenadas a recuperar los territorios italianos perdidos en Utrech, conocida como la Guerra de la cuádruple alianza, y los llamados “pactos de familia”. La oración por la paz premiada con indulgencia por el obispo salmantino se orienta a alentar a la población a impetrar a lo alto la gracia oportuna para minimizar los daños de las contiendas y encauzar los desvios y agresiones entre los ocupantes de los tronos europeos enzarzados en contiendas por los territorios y coronas en liza.

Tras la bendición de la imagen y el acto de concesión de las indulgencias vinculadas a la oración ante ella, se inició una procesión que, principiando en el palacio episcopal, terminó en la capilla de la catedral, donde se entronizó en el nuevo retablo la hechura de san Antonio. La inscripción nos informa de las personas más relevantes que formaban la comitiva, se-

¹⁵ De Mora, Juan, *Enigma numerico predicable explicado en cinco tratados de numeros doctrinales con veinte y una Oraciones Panegyricas de diferentes assumptos: ilustrado con diversas Sentencias Morales, y Politicas: adornado con muchas humanidades, y noticias raras: hermoseoado con ideas innumerables para diversos Sermones*, Juan García Infançon (Madrid 1678), p.481. Véase especialmente la “Oración panegyrica veinte” pp.459-483; Bermudez, Gabriel, *Timbres de los gloriosissimos Patriarchas Fundadores de las Sagradas Religiones y de algunos de sus mas esclarecidos hijos*, Viuda de Joseph de Rueda (Valladolid 1725); Alemán, Mateo, *San Antonio de Padua*, Imprenta de Geronymo Gil (Tortosa 1622).

ñalando solo las más sobresalientes, esto es, los prebendados e individuos del cabildo y sus dignidades primeras (los arcedianos), reduciendo a una mera mención cuantitativa del resto de la multitud acompañante. Así, al hacer hincapié en la presencia de la más ilustre de las comunidades ciudadanas prácticamente al completo, se afirma a la vez la importancia del acto que está sucediendo. El prestigio de la colectividad capitular coadyuva, comulga con y contagia de sí mismo al prestigio y entidad del evento al que asiste la comunidad y en el que participa.

La aparición del adjetivo calificativo “devotas” referido a *otras muchas pers(on)as, particulares* que acompañaron el simulacro del docto franciscano, insiste en el particular carácter que vincula al santo con sus fieles, cuya hagiografía y las propias virtudes taumatúrgicas que ilustraban la intercesión que él mismo realizaba ante Dios para el alcance de las peticiones hechas por los creyentes, lo hicieron muy popular. No en vano, tanto los grabados¹⁶ como los grandes predicado-

¹⁶ En la obra Pacheco, Miguel, *Epitome de la vida, acciones y milagros de S. Antonio natural de la ciudad de Lisboa, que vulgarmente se llama de la de Padua ilustrada con breves ponderaciones añadidos los elogios con que celebraron este Santo, Sumos Pontífices, Cardenales, Padres antiguos y otros Autores graves*, Julian de Paredes (Madrid 1647), junto al grabado del santo realizado por Juan de Noort (que mantiene ciertas similitudes formales con la escultura de la catedral salmantina), se recoge el responsorio atribuido a Fray Giuliano da Spira en uso incluso a día de hoy. Tal pieza literaria forma parte del *Officium rhythmicum S. Antonii* de 1233:

*Si quaeris miracula,
Mors, error, calamitas,
Daemon, lepra fugiunt,
Aegri surgunt sani.*

*Cedunt mare, vincula:
Membra resque, perditas
Petunt et accipiunt
Iuvenes et caní.*

*Pereunt pericula,
Cessat et necessitas:
Narrent hi, qui sentiunt,
Dicant Paduani.*

*Cedunt mare, vincula:
Membra resque, perditas
Petunt et accipiunt
Iuvenes et caní.*

Gloria Patri et Filio et Spiritu Sancto

*Cedunt mare, vincula:
Membra resque, perditas
Petunt et accipiunt
Iuvenes et caní.*



Documento de la Pía unión.

res¹⁷ habían empujado hacia la devoción al santo, insistiendo en la eficacia de su intercesión por los asuntos cotidianos.

El culto a san Antonio se ha mantenido en la catedral de la ciudad hasta alcanzar su culmen en las décadas finales del siglo XIX y en las pri-

*Ora Pro nobis Beate Antoni
Ut digni efficiamur promissionibus Christi*

*Oremus
Interveniatur pro nobis quaesumus Domine Sanctus tuus Confessor Antonius quem virtutibus miraculorum prodigiis et signis decorasti.
Per Christum Dominum nostrum. Amen.*

(Nótese la insistencia en los bienes conseguidos a través de la intercesión del santo mediante la repetición de la segunda estrofa.)

¹⁷ Por ejemplo, a este respecto, téngase en cuenta la siguiente *Oración a San Antonio de Padua, para pedir algún especial beneficio*.

Padre mio San Antonio de Padua, yo siempre he tenido fe, que me haveis de ayudar en esto que os pido por el Señor a quien servisteis, y a la Virgen nuestra Señora, a quien mucho amasteis; y por el Niño Jesus, que en vuestro libro, y celda hallasteis; y por los treinta y tres años que mi Redemptor Jesu Christo vivió y porque murió en una Cruz, os suplico me otorgueis esto que os pido, Padre mio San Antonio de Padua: pues todas las cosas perdidas, por vos son halladas. Suplicoos, Santo Bienaventurado, por tantos milagros, como en vida, y en muerte hicisteis: assi como resuscitasteis aquel muerto, ya vuestro Padre librasteis de poder de justicia, me otorgueis esto que os pido, si ha de ser en servicio de nuestro Señor Jesu Christo. Amen. De Granada, Luis, Obras de el V. P. Maestro Fray Luis de Granada del orden de Santo Domingo. Tomo VIII Memorial de la Vida Christiana, Parte II. De la Sagrada Comuni3n, Imprenta REal (Madrid 1711), pp. 263-264.

desechamos de pleno), o pintarse *ex novo* las letras de las impostas que forman la siguiente inscripción:

Ave Antoni Sanctissime / clientes tuos heic supplices / volens propitius exaudito.

Ciertamente los primeros años del siglo XX traerán los últimos esplendores del culto al santo franciscano al conseguir para la capilla de la Seo en 1902 una preciada reliquia de san Antonio,¹⁹ y en 1904 la Pía Unión del espacio sagrado salmantino a la iglesia de San Antonio de Roma con todas las potencias, concomitancias y efectos ligados a semejante vínculo.²⁰

¹⁹ En un marco expuesto en la misma capilla se encuentra la auténtica que reza de la siguiente manera:

Guillelmus Pifferi ordinis eremitarum Sancti Augustini Dei et Apostolicae Sedis gratia Episcopus Porphyreonensis Sacrarum Apostolici Praefectus SS. D. . Praelatus Domesticus ac Pontificio Solio Assistens

Has litteras perlegentibus testamur, Nos ad maiorem omnipotentis Dei gloriam, et Sanctorum Eius cultum dono dedisse particulas sacras ex Ossibus S. Antoni Patav. Conf. ex authenticis monumentis avulsas, quas in exhibita theca ex aurichalio formae ovalis crystallo munita, funiculo serico rubri coloris interius obstricta, et nostro sigillo impresso super cera minio tinctorum signata reverenter collocavimus; facta Domino potestate illas apud se retinendi, aliis donandi, et in quolibet Templo, Oratorio seu Sacello publicae christifidelium venerationi exponendi. Quapropter testimonium hoc manu nostra subscriptum, et signo firmatum ei remisimus.

Datum Romae hac die 25 mensis Octobris anni 1902 +Fr. G. Epus. Porphy.

Gratis quovis titulo.

²⁰ En el interior de otro marco, con notables faltas de integridad por el efecto de la acción de insectos, se exhibe el documento siguiente:

Pia Unioa Sancto Antonio Patavino cuius Sedes Principalis existit in ecclesia S. Antonii, Romae, Via Merulana, 124.

Testimonium Erectionis centri secundari

Fr. Dyonisius Schuler Minister Generalis Totius Ordinis Minorum et humilis in Christo servus.

Auctoritate Apostolica facultatem facimus R. Friderico Liñan pro tempore existenti ecclesiae Cathedralis Salmantinae canonica et Capella S. Antonii praeposita diocesis Salmanticae.

Quatenus possit ac valeat, per se vel per alium, utriusque sexus christifideles adscribere Piae Unioni a Sancto Antonio nuncupatae, cuius sedes principalis in ecclesia et capella, ea tamen lege ut semel saltem in anno relationem mittat Directori Generali, (Romae, Via Merulana 124) de fructibus spiritualibus huius Piae Unionis et adscriptorum nomina enmulative sive summatim, non vero singulorum, transmittat. Si per duos annos talis negligatur relatio, ipso facto praesentes facultates suspensae remanent, donec praefata conditio adimplentur.

Datum Romae, ad S. Antonium, via Merulana, 124, die 23 Aprilis 1904

Fr. Dionysius Schuler

Min(orum) G(enera)lis

Manuscrito en el margen inferior: Vt facultatem consensum praebenius. Salmantica die decima Maii anno 1904.

Dr. Raymundus Barbera.



Detalle de la parte posterior del Niño Jesús.



Detalle del rostro del santo.



Otras razones sobre su uso: la apoteosis de la Inmaculada

Desconocemos la ornamentación inicial que desde los tiempos de la primera consagración de la catedral (1560) pudiera haber tenido la capilla de San Clemente. No cabe duda de que fue una de las primeras en terminarse¹ y en su interior ya debió de haber culto a partir del instante en el que la mitad de la nueva iglesia comenzó a usarse mientras se proseguía con la obra en el resto del edificio desde el nivel del crucero. Sin embargo no tenemos noticia de que se haya vendido nunca a un particular ni que en su interior se haya construido o transportado desde otro lugar mueble litúrgico alguno. Este vacío de noticias nos hace pensar que la capilla no recibió dotación significativa ni tuvo más patrono que el propio cabildo.

Y así se mantuvo a lo largo del tiempo hasta que en 1734 encontramos una noticia que nos informa de la existencia de un fiel anónimo -llamado genéricamente *devoto* por sobreentenderse que es la devoción el motor que le mueve a efectuar la obra que pide- que pretende adornar la capilla de San Clemente erigiendo en ella *su* retablo. Para poder cumplir

¹ Cf. Castro Santamaría, Ana, *Juan de Álava, arquitecto del renacimiento*, Caja Duero (Salamanca 2002), pp. 241-268.

lo que intenta es necesario que previamente sea aprobado por la autoridad competente en la iglesia madre: el cabildo. La noticia es dada por boca de un canónigo a la reunión capitular, quien finalmente otorga su permiso y da las gracias por semejante oferta.²

El retablo se lleva a cabo atendiendo a una modalidad que evita gastos excesivos en este tipo de máquinas, o en otras palabras, economiza mucho en materiales y medios recurriendo a la expansión de los elementos en un plano sin movimiento hasta cubrir el hueco del arcosolio que queda libre entre los cuadros encastrados, en el que se insertan los distintos motivos ornamentales en relieve, como si fuera el resultado de ampliar hasta los límites el marco de los lienzos.

El retablo está compuesto de tres gradas que van decreciendo en altura desde la mesa del altar, un piso y un ático que se adapta a la forma semicircular con la que culmina el arcosolio. Los netos del gradaje se animan por secciones rectangulares alargadas en cuyo centro se insertan flores y hojas que crean la ilusión visual de haber configurado el total como una suma de unidades individuales.

La articulación del primer piso pivota en torno al lienzo que está encastrado en él y que ocupa el lugar de principal relevancia del retablo. Los grandes costillares que lo jalonan, jaspeados en color verde y dorados en sus contornos y remates, logran conectar el motivo del centro a los límites del espacio armonizando el conjunto en una efectista solución sobre superficie marmoleada en azul. En los lugares inferior y superior del cuadro encontramos dos cartelas, la de arriba mayor que la de abajo, corladas y exornadas con un abundante adorno de elementos vegetales, eses y contra eses. Mas si atendemos a la configuración general del mueble litúrgico, las dos cartelas funcionan visualmente como si se trataran de ménsulas que sostuvieran las bases de apoyo de los cuadros. Incluso las finas pilas-tras que enmarcan el piso exhiben también un pequeño adorno a base de

² *Sobre querer un devoto adornar la Capilla de S(a)n Clemente*

Este d(ic)ho dia el s(eñ)or can(onig)o d(o)n Pedro Laurencia de Herrera puso en noticia del Cav(il)do (h)avia un devoto que queria adornar la Capilla de S(a)n Clemente, poniendo su retablo, sin mas interes que el de su devocion, y hacer este obsequio al Cav(il)do quien dio las gracias a d(ic)ho s(eño)r can(ónig)o Herr(err)a y encargó las diese asimismo en su nombre al devoto, y que estoviese con los s(eño)res comisarios de fabrica para la disposicion. Cabildo ordinario de 16 de junio de 1734. ACSA AC52 f. 510.



Retablo de san Clemente.

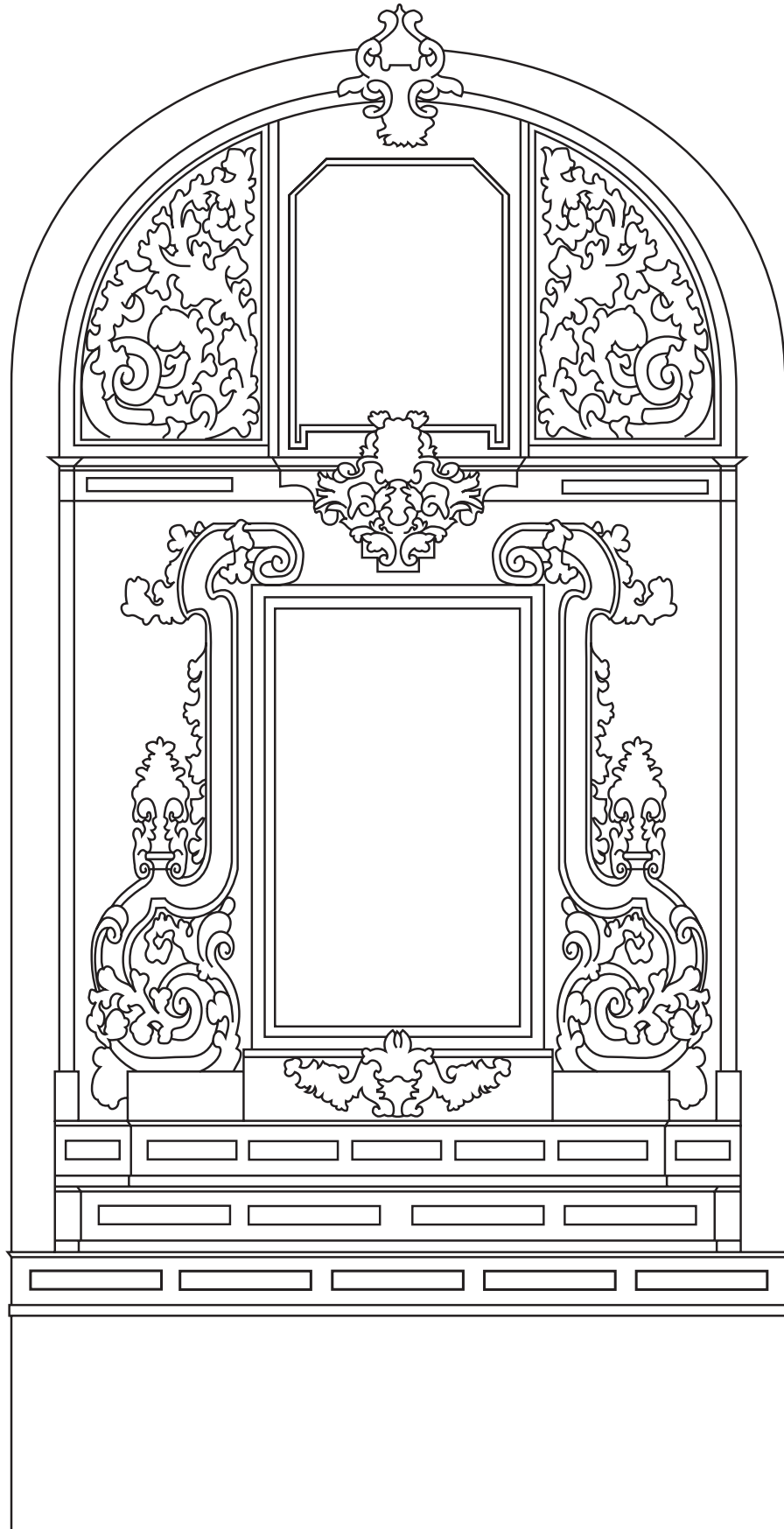
guirnaldas vegetales con flores y cordones que se extienden sobre casi tres cuartos de la altura total, sirviéndose de un friso -a modo de sugerencia de entablamento- interrumpido por la ingerencia del espejo central, engalanado con victoriosas hojas de palmas verdes y que a su vez sirve de transición en el eje axial hacia el otro cuadro, en este caso con el papa mártir titular del altar. El lienzo al igual que ocurría en el estrato inferior, organiza el remate centrando su configuración. Así el cuadro ocupa el lugar del medio y los lugares enmarcados que deja libres en sus lados, son aprovechados para colocar en ellos una serie de ramajes (inspirados en las volutas de cardina que rematan el exterior del arcosolio) que se van abriendo y dibujan una tupida floresta dorada hasta ocupar la totalidad del espacio disponible sobre fondo verde oscuro. Se funden motivos decorativos elementos ornamentales del siglo XVI esculpidos en los perfiles del arcosolio en los trabajos de talla llevados a cabo en la década de 1730 en perfecta combinación, adelantándose con semejante ejemplo a lo que en la década de 1760 llevará a cabo Sagarvinaga en la nueva sacristía de prebendados donde se funden los estilemas del gótico y del rococó en un maridaje perfecto.

Curiosamente, las guías decimonónicas que en otros lugares “true-
nan” contra los “excesos del barroco”, señalan al retablo estudiado como uno de los mejores y más antiguos del templo:

El retablo es de los que hemos dicho que consisten en un fondo azul con adornos dorados, que deben proceder de la misma época y son los mejores del templo, porque contienen hermosas pinturas y son muy sencillos.³

Evidentemente lo que mueve a realizar semejante consideración es fundamentalmente la calidad de las pinturas que integran el retablo y la particular sencillez que lo configura, en contraste con otros más ampulosos existentes en la misma catedral. Sin embargo, llama la atención que los comentaristas no atienden ni a correspondencias estilísticas ni mucho menos a cronologías, puesto que lo más impactante es que muchos de los

³ Falcón, Modesto, *Salamanca artística y monumental*, o.c., p. 128.



Esquema del retablo de san Clemente.

que alaba son prácticamente coetáneos de los que critica. El padre Vicente Bajo bebiendo de la anterior fuente muestra semejante juicio, pero adelanta la hipótesis de su factura a la primera fase constructiva de la catedral, cosa que carece de fundamento y rigor histórico:

*El retablo es sencillo, pero de buen gusto artístico.
Debe ser de la primera época de la construcción de la Catedral.⁴*

Dediquemos unas líneas a considerar la particularidad de los cuadros encastrados en el retablo de la capilla en un intento de comprender las ponderaciones anteriormente señaladas.

El lienzo principal reproduce el que ideara Carlo Maratta para la capilla Silva en la iglesia de San Isidoro de Roma,⁵ con la novedad de incorporar en los ángulos libres -resultantes de insertar la forma original ovalada en la rectangular de la obra salmantina- unos ramos de flores de variados especímenes. Emilia Montaner se ocupó de señalarlo junto al que se conserva en la Universidad de la mano de Simón Blasco y Sande como una copia *que parece tardía*, del original de Maratta.⁶

El santo titular es colocado en el ático del retablo, culminando con su presencia el sencillo programa iconográfico. No resulta desconocida la práctica de ubicar en el lugar principal la advocación que la devoción -del donante en este caso- considera de primer orden, relegando a un segundo estadio la figuración en el ático de aquel a quien corresponde la titularidad de la capilla. Encontramos un ejemplo anterior de la misma catedral que hubo de resolverse de manera semejante: el altar de la Virgen del Agravio, donde el cuerpo principal fue reservado para exponer el lienzo de la Purísima agraviado y se trasladó al ático a san Bernabé, el anterior titular del

⁴ Vicente Bajo, Juan Antonio, *Guía histórico descriptiva*, o.c., p. 84.

⁵ Recuérdese que dicha capilla fue fundada por Rodrigo López de Silva y su mujer en torno a 1663 en el templo de los franciscanos descalzos de Roma, que la decoración fue proyectada y dirigida por Bernini y efectuada por Giulio Cartari. La pintura se encomendó a Maratta. El lienzo que tratamos fue ampliamente difundido gracias a los grabados que St. Picart y J. Frey hicieron de la misma en la segunda mitad de la década de 1660. Cf. Urrea, Jesús, "20. Inmaculada Concepción" en VV.AA., *Memorias y esplendores*, Las Edades del Hombre (Palencia 1999), pp. 354-355.

⁶ Cf. Montaner López, Emilia, *La pintura barroca en Salamanca*, o.c., p. 260.

altar. De este modo no desaparecen las primitivas advocaciones, sino que son desplazadas por las nuevas, y en algunos casos a pesar de mantener su presencia son olvidadas a los ojos de la piedad popular.

En el altar único de la capilla de San Clemente se venera así a una representación diferente a la acostumbrada en el lugar del misterio de la Inmaculada Concepción, en el que no aparece únicamente representada la imagen de santa María a la manera tradicional de la Corona hispana, sino que retomando la iconografía occidental de la mujer apocalíptica,⁷ la Virgen esta representada con la luna a los pies, coronada de estrellas, vestida con túnica roja y manto azul.

Como Madre de Dios, en su regazo sostiene a Jesús infante, verdadero protagonista del asunto al enarbolar la cruz y atravesar con ella la cabeza de la serpiente que de este modo es vencida. A ello, cual nueva Eva,⁸ santa María coadyuva pisándola, colaborando a su modo y media en la redención del género humano.

Precisamente el acontecimiento redentor llevado a cabo por Cristo es el fundamento cuyo efecto salvífico es causa anticipada en su madre de la exención del pecado original, siendo de este modo preservada del pecado de origen por los méritos del más perfecto redentor (puesto que no únicamente redime sino también previene del pecado a quien es preparada como receptáculo para acoger en su seno al Verbo y darle carne).

Así, encontramos la teoría del franciscano Duns Scoto perfectamente expresada de modo visual en una solución que muestra con mayor evidencia la explicación y fundamento cristológico de la entonces aún opinión pía de la Inmaculada Concepción. En esta lectura creemos que radica la razón que explica la fenomenal difusión del tema a lo largo de la geografía, más allá de la invocación a la extraordinaria fama del artista.

La presencia de las copias de aquella solución iconográfica plasmadas en lienzos, que oportunamente adolecerán de mayor o menor calidad dependiendo del pincel que los reproduzca, y ocupando lugares relevantes

⁷ Al señalar “iconografía occidental de la mujer apocalíptica” nos referimos a aquella representación de la Virgen en las que con Niño en brazos o sin él, se encuentra más extendida por la iglesia occidental y precede a la que después el corazón español prodigará por todo el mundo conforme a las visiones de la fundadora de las Concepcionistas, santa Beatriz de Silva.

⁸ Cf. Gn 3.

en iglesias, corporaciones y comunidades, nos vuelve a introducir en el fascinante universo de la defensa del privilegio mariano en el contexto de las diatribas teológicas en torno a este particular.

Los dos ejemplares conocidos en la ciudad vendrían así a subrayar la conocida adhesión de las comunidades del cabildo de la catedral y del claustro de la universidad a la defensa de la Inmaculada, enraizada en ambas desde el comienzo y expresada bajo la forma de los célebres votos correspondientes.



Lienzo de la Virgen. Carlo Maratta.



Capilla de N^a S^a de la Luz

El retablo de la Virgen de la Luz, un eco del trascoro

La devoción y culto hacia la imagen de Nuestra Señora de la Luz se prolonga en el tiempo, habiendo ya noticias de un altar dedicado a tal advocación desde, al menos, el siglo XVI. La ubicación del mismo no nos es conocida, puesto que la documentación únicamente habla de la iglesia vieja como conjunto,¹ pero la importancia de su cofradía sí que es puesta de manifiesto al integrar en su cuerpo a la totalidad de los beneficiados y prebendados de la catedral.²

¹ Cf. ACSA AC 33, f. 311.

² Cf. ACSA AC 33, f. 237. La singularidad de la composición de la cofradía es puesta de manifiesto en las fiestas en las que participaba junto al resto de hermandades. Así Calamón de la Mata nos relata la procesión general organizada el diez de agosto de 1733 con el motivo de la colocación del Santísimo en el tabernáculo de la recién terminada catedral, donde dicha cofradía precede a las andas con el Sacramento: *Continúan la lucida serie los Señores Capellanes de el Ilustrissimo Cabildo, y entre sus ordenados coros esparciendo fúlgidos resplandores el Pendón, y Cofrades de nuestra Señora de la Luz, que llenando misteriosamente con plenitud de rayos tanto nombre, se dexaba venerar en unas preciosas andas, vestida de Manto Imperial de el mas costoso tisú fondo blanco, que era la gala no solo de el simulachro de la Virgen, pero aun de toda la Procession.* De la Mata, Calamón, *Aplausos festivos...*, o.c., p. 55. En este sentido véanse también los expedientes de cuentas de la Mesa Capitular, en donde se reflejan los sucesivos gastos que el cabildo destina al culto e imagen de N^a S^a de la Luz. Como ejemplo sirvan los ya tardíos, pero ilustrativos, expedientes de cuentas de la Mesa Capitular correspondientes al año de 1780-1781, concretamente a los epígrafes: *Gastos de N^a S^a de la Luz del día del Corpus* y *Gastos del alumbrado de N^a S^a de la Luz en la procesión del Corpus*. ACSA Cj. 3188 n^o1.

El 16 de agosto de 1604, durante el transcurso del cabildo ordinario, constituye el momento elegido para exponer la necesidad de construir un nuevo altar y retablo para la imagen de la Virgen. El retablo se había concertado con Martín de Espinosa en cuarenta ducados a los que habría que añadir, por la pintura y resto de la obra (altar y azulejería que cubría la mesa), cien ducados más. El retablo sería sencillo, con un único cuerpo. La imagen se ubica en la calle central, y en su laterales dos ángeles.³ Véase, que semejante iconografía es la que más adelante va a ser utilizada y repetida, pero con el lenguaje artístico del momento, en el retablo de la capilla del templo nuevo. El cabildo determina que se realice el proyecto y para ello toma gran parte de la carga económica del mismo a su cargo y al de la fábrica, exactamente dos tercios del total, dejando el tercio restante a expensas de la cofradía.⁴

³ Acuerdo y limosna p(ar)a el altar de N(uest)ra S(eño)ra de la Luz q(ue) se hace de nuevo en esta S(an)ta Igles(i)a.

Este dia y cab(ild)o en el dio r(e)l(aci)on el s(eño)r can(ónig)o Fer(nan)do Hur(ta)do de quam conveniente era adornar el altar de la cofradia de N(uest)ra S(eño)ra de la Luz sita en esta S(an)ta Igles(i)a de la que todos los ss(eño)res ben(eficia)dos y prebendados della son cofrades. Haz(ien)do un altar de azulejos y retablo de nuevo con sus encasamientos en q(ue) este la Imagen y dos angeles dorado y grabado y bistosso el qual retablo lo avia concertado juntam(en)te co(n)migo Ju(an) Tellez ss(ecretari)o del d(ic)ho cab(ild)o y may(or)do de la d(ic)ha cofradia lo hiciese de talla M(a)r(ti)n de Espinossa v(e)z(in)o de d(ic)ha ciudad por quarenta duc(ados) y de pintura y altar costaria cien duc(ados) antes mas q(ue) menos y q(ue) esta costa le parecia se hiciese tres p(ar)tes q(ue) una pagase el cab(ild)o pues todos eran cofrades de la d(ic)ha cofradia y la otra otra (sic) la fabrica desta s(an)ta Iggles(i)a. Pues se quedaba en ella la obra y era con su adorno y la otra la pagasen los cofrades. Cabildo ordinario de 16 de agosto de 1604. ACSA AC 33, f. 237.

⁴ Legos de la d(ic)ha cofradia y oida entendida la rel(aci)on dada por el d(ic)ho s(eño)r can(ónig)o Hur(ta)do en el d(ic)ho cab(ild)o y trazado en el el neg(oci)o y abiendose botado el cab(ild)o dio lic(enci)a se hiciese la d(ic)ha obra en el d(ic)ho altar poniendo en el el d(ic)ho retablo de nuevo y dorado p(ar)a q(ue) este la Imagen de la d(ic)ha cofradia con la decencia debida y para el gasto dello concedio el cab(ild)o por via de limosna dos partes de tres del d(ic)ho gasto q(ue) la una tercera q(ue) sea a q(uen)ta del cab(ild)o y la otra a q(uen)ta de la fabrica desta s(an)ta Iggles(i)a con q(ue) no excedan las d(ic)has dos y ter de cien duc(ad)os por q(ue) la tercera p(ar)te dellos y el exceso o demassia q(ue) costare toda la d(ic)ha obra lo (h)an de pagar los cofrades de la d(ic)ha cofradia y con esta limita(cion) y decla(raci)on el cab(ild)o acuerdo se hiciese la d(ic)ha obra y gastos della e yo el ss(ecretari)o en n(ombr)e de la d(ic)ha cofradia y como m(a)y(or)do della acepte la m(e)r(ce)d y limosna q(ue) los d(ic)hos ss(eño)res hicieron p(ar)a la d(ic)ha obra y q(ue) los cofrades de sus casas pagariamos la tercera p(ar)te de los d(ic)hos cien duc(ado)s y toda la demas costa si excediesse dellos o yo por ellos lo pagaria todo por conseguir la d(ic)ha limosna y m(e)r(ce)d q(ue) el cab(ild)o hiço de q(ue) a sus m(e)r(ce)d(es) di las debidas gra(cia)s y ansi se acordo y proveyo por el cab(ild)o por el qual lo rubrico el s(eño)r ar(cedia)no de (i)l(ustrisi)ma vic(aria) según costumbre y estilo. Ante mi. Joan Tellez no(ta)r(i)o y secre(tari)o. Cabildo ordinario de 16 de agosto de 1604. ACSA AC 33, f.237v.

La materialización del retablo parece que se hizo sin mayores problemas, sin embargo, encontramos que las dificultades aparecen cuando se afronta el dorado del mismo, lo que provoca la necesidad de una nueva petición ante el cabildo, para que determine lo que más conviniere al caso. El cabildo cuando revisa el estado de cuentas de la cofradía, toma conciencia del excesivo gasto de la colación ofrecida el día de la fiesta, razón por la que los mayordomos aceptaban *de mala gana la mayordomía* al tener obligación de afrontar semejante dispendio, y dispone que se elimine dicha costumbre, determina un salario justo para los ministriles y músicos y dona un cuarto del total del coste del dorado a expensas a partes iguales de la fábrica y de la mesa capitular.⁵

Imagen titular

La imagen de la Virgen de la Luz es una escultura del siglo XVI que sigue los modelos tradicionales de Santa María en pie con el Niño en Brazos. Cuando en 1934 la capilla de su titularidad fue cedida por el cabildo para que en ella la cofradía de N^a S^a de la Soledad diese culto a la imagen de Santa María en el misterio de su soledad, la imagen titular fue desplazada a otro lugar de la catedral, perdiéndose la identidad de la misma en el recuerdo de los señores capitulares que conocieron el estado de la capilla antes del cambio.

⁵ *Acuerdo en favor de la cofradía de la luz.*

En este cab(ild)o se leyo una pet(ici)on q(ue) dieron Ju(an) Gomaz y Ju(an) Sanchez m(a)yor(do)mos de la cofradia de N(uest)ra S(eño)ra de la Luz sita en esta s(an)ta Igles(i)a suplicando se les hiciese m(e)r(ce)d de faborecer la cofradia p(ar)a ayuda a dorar el retablo del altar della por no tener haz(ien)da y ser los cofrades pobres y aver echo sus m(an)das p(ar)a ello de neces(ari)o use y q(ue) el dorado y adorno costaria mas de ochoc(ien)tos r(eale)s y q(ue) el dia de la fiesta se acostumbraba a dar a cap(ellan)es y moços de coro menestriles y los demas musicos una colacion y q(ue) a su color se llegaba nueva gente en q(ue) gastaba el m(ayordomo) firmo mas de qui(niento)s v(ello)n no teniendo mas de qu(a)tro m(araved)is de r(en)ta la cofradia por lo que los may(or)dos ace(p)taban de mala gana la may(or)domia por la gran ocupac(i)o)n q(ue) tienen y el d(ic)ho gasto suplicaron se mandase remediar q(ue) estaban prestos de dar en din(er)o a los musicos y cap(ella)nes lo q(ue) el cab(ild)o mandase y (h)abiendose tratado por el cab(ild)o se ordeno y m(an)do se quite la d(ic)ha cola(cion) y en lugar de ella se den doze m(araved)is a los cap(ella)nes, menestriles y musicos por la asistencia de la proces(i)on y se diesen duciento(s) de limosna p(ar)a dorar el d(ic)ho retablo la mitad de la fabrica y la mitad del Cab(ild)o y esto salvo abiendose votado por (h)aba y altramuç. Cabildo ordinario de 20 de julio de 1605. ACSA AC 33 f.561.



Imagen de la Virgen de la Luz en su retablo original. Arxiu MAS.



Imagen de la Virgen de la Luz. Estado actual.

Documentalmente podemos identificarla hoy día gracias a una fotografía del Archivo MAS de Barcelona,⁶ que en 1927 plasma la antigua imagen en el interior de la hornacina de su altar. Teniendo semejante referente visual, hemos podido localizar el lugar en el que se conserva, resultando ser el antiguo retablo en el que fue colocada la Virgen de la Soledad en 1922, año en el que fijó su sede canónica en la capilla de N^a S^a de la Cabeza, en el interior de la catedral nueva, procedente de la iglesia de San Benito.⁷ Por tanto, las imágenes fueron intercambiadas en pro de una necesidad pastoral, al no tener entidad alguna la antigua cofradía de N^a S^a de la Luz, y sin embargo ser creciente la de N^a S^a de la Soledad. Feliz solución que permitió la llegada a nuestros días de la interesante hechura de N^a S^a de la Luz.

Conviene señalar ciertas peculiaridades de la imagen original por la relevancia que a nuestro entender adquieren en la composición iconográfica del retablo que más adelante comentaremos: el rostro inexpresivo de la madre, que parece estar imbuido de una religiosa majestad y que la hace *aparecer* literalmente ante el fiel abstraída en la actividad de presentar al niño; el hecho de sostener al infante con la mano derecha en una posición elevada, que hace encontrarse a los rostros de la madre y del hijo en la misma altura. La Virgen muestra a Jesús infante, lo sostiene ostentándolo para que sea contemplado, siendo así consecuente con la iconografía del episodio de la presentación del pequeño en el templo,⁸ momento

⁶ N^o de referencia digital: 04263010. Fundació Institut Amatller d' Art Hispànic. Arxiu Mas. Barcelona. En la correspondiente ficha la imagen aparece datada en el siglo XVII, mas nosotros pensamos que sus características físicas son más acordes con una fecha anterior, si bien la policromía de la imagen es producto de un hermoseamiento que la adecentó y acercó a los gustos del XVIII, tal y como es habitual en una imagen de culto. En este sentido, recogemos la noticia del cabildo ordinario de 9 de octubre de 1699 en el que se da permiso para adecentar la imagen renovando la pintura, dorado e incorporándole una peana nueva:

El s(eño)r can(onig)o d(on) Adrian de Conique, dijo habia unos devotos que querian por su quenta renovar la pintura y dorado de la ymagen de N(uest)ra S(eño)ra de la luz y ponerla nueba peana dorada y que para ello pedian al cavildo su liçençia. Y el cav(il)do se la conçedió y q(ue) daba las graçias por su devoçion a los devotos. ACSA AC45 f. 611v.

⁷ Muy probablemente el retablo que cobija a la imagen en la catedral fuera realizado entonces, de una manera tosca y no bien rematada, con elementos depositados en los almacenes de la seo, que bien pueden proceder por sus características de aquellos que formaron parte del tabernáculo de Churriguera de 1733.

⁸ Cf. Lc 2, 22-38.

en el que al ser sostenido por Simeón este pronunciará su cántico del *Nunc dimittis*⁹ donde le llamará *luz para alumbrar a las naciones*.¹⁰ Aquí está la razón de la advocación mariana que tratamos, en el marco del cumplimiento de los preceptos mosaicos de Lev 12, 28 y Ex 13, 2.12-13, se muestra la superación de la ley antigua y se hace presente la universalización de la fe donde ya no existe un único pueblo electo. Litúrgicamente tal festividad se celebra el dos de febrero, tras los cuarenta días posteriores al nacimiento.

La piedad mariana llegó a un instante en el que subrayó tanto la purificación de María, que dejó en un segundo plano la presentación del niño. Popularmente era conocida como la candelaria, por el cirio encendido que portaba en la mano, imagen simbólica visible de lo que la advocación de nuestra imagen claramente dice: Cristo es la luz del mundo.¹¹

⁹ Lc 2, 29-32.

¹⁰ Lc 2, 32.

¹¹ Cf. Jn 8,12; 9, 5; 2Cor 4,4. En esta misma dirección confluyen los mariales. Sirva como ejemplo el publicado por fray Juan de Mata, predicador del Real Convento de San Andrés de la Villa de Medina del Campo (hasta la creación de la diócesis de Valladolid en 1595 formó parte de la diócesis de Salamanca): De Mata, Juan, *Parayso virginal de discursos predicables en las fiestas de la siempre Virgen Maria Madre de Dios y Señora nuestra*, Imprenta de Carlos de Labayen (Pamplona 1631). Fray Juan de Mata decía al respecto que *el Verbo en carne, es como la luz en la cera*. De Mata, Juan, o.c., p. 137v. *Oy ofrece la purissima Virgen al Emperador supremo al Padre Eterno, en el Templo Santo de Jerusalén un brinquiño un infante, de solos quarenta dias más precioso que el orode la Angélica naturaleza, como criador suyo, imposible el quebrarse, por que esta en el toda la inmipotencia, fortaleza y ser de Dios. Don tan alto, oferta tan rica, presente tan bien recebido, que si en otras pedimos a Dios perdone el plato, por ser nuestras humanas manos, inmundas: oy no ay que pedirsele, ofreciéndose por las purissimas de María, gratas, dignas, como dixo Bernardo*. De Mata, Juan, o.c., pp. 119-119v. Una aproximación al porqué de la festividad en De Jesús María, José, *Historia de la Vida, y excelencias de la Sacratissima Virgen María Nuestra Señora*, Imprenta de Joseph Texidó (Barcelona 1698), pp. 360ss. Reproducimos también las palabras de fray Juan Baustista de Murcia: *El otro mysterio de celebrarse esta Fiesta con candelas encendidas, es, porque en la candela encendida (dice el citado Vorágine) está significado Christo Señor nuestro, que se ofreció en este día en el Templo... Para cuya inteligencia supongo, que la candela encendida se compone de tres cosas, que son, cera, pávilo y luz. En las quales tres distintas cosas están dibuxadas las tres substancias de Christo, que a Dios Padre presentó la Virgen Madre en el Templo. En la cera, la substancia del cuerpo, que como sera labró la virgínea Abeja de María en la colmena más pura de su vientre. En el pávilo escondido en lo interior de la cera se divisa la substancia de la alma, escondida en el cuerpo de Dios Hombre. En la luz y fuego ardiente, se denota la substancia de la naturaleza Divina, de quien afirmó Moyses, que era fuego abrasador... Y en llevar la candela encendida en nuestra mano, se nos enseña, que hemos de llevar en nosotros mismos a Christo, en quien devemos poner todo nuestro afecto; en correspondencia de lo que nos dixeron en el Bautismo, poniéndonos una candela en la mano: Accipe lampadem ardentem*. De Murcia, fray Juan Bautista, *Clarín evangélico panegyrico*, Carlos Saperia y Jayme Osset (Barcelona 1753), p. 92.

Capilla y retablo actual

La capilla ocupa el espacio de la cabecera de la catedral siendo la que sirve de frente a la nave del evangelio, y por tanto, la más relevante del lugar tras la del Cristo de las batallas, que se ubica en el lugar central y recibe un tratamiento arquitectónico más desarrollado y grandilocuente.

Nada sabemos de la autoría exacta del retablo que adorna el altar, siendo habitual su adjudicación a la órbita de los Churriguera. Para ello se recurre al recitado de la profusión de elementos y ornatos del mueble, que de este modo muestra su débito al genio de la mentada saga familiar. Podemos situarlo cronológicamente en el periodo que transcurre desde 1733 a 1751. En 1733 se terminan las labores de mayor calado en la catedral y es el año en el que se inaugura la totalidad del templo. Pero ello no significa que las capillas estuvieran acabadas ni dotadas. Así, por ejemplo, la más importante de todas, la del Cristo de las batallas aún no disponía de retablo, siendo este realizado en 1734. Por eso debemos tomar la fecha de 1733 como data desde la cual hay que disponer la construcción del asunto que nos ocupa. Como fecha límite indicamos al de 1751 por la noticia que conservamos en las actas capitulares donde se hace petición por parte de un devoto de dorar el retablo de Nuestra Señora de la Luz, a fin de contribuir al culto de la soberana señora.¹²

Si analizamos los elementos que lo forman (hornacina, sobremon-tada por una peineta en la que se dispone una gloria y un Padre Eterno) nos viene a la memoria la familiar solución que se siguió en el trascoro, bajo el diseño de Alberto Churriguera, artífice que bien puede encontrarse también tras la autoría del retablo de la Virgen de la Luz, advocación cuya cofradía, como hemos visto, estaba compuesta por el mismísimo cabildo. No resultaría extraño, por tanto, que este encargara a su maestro de obras

¹² Cabildo ordinario de 19 de julio de 1751.

Liz(enci)a para que se dore el retablo de N(uestra) S(eñora) de la Luz.

D(ic)ho s(eñ)or Dean expresó que un devoto le havia manifestado el deseo de contribuir al culto, y dezenia de la capilla que en esta S(an)ta Yg(lesi)a tiene N(uestra) S(eñora) de la Luz, dorando su retablo, y que nezesitando para ello del beneplazito y lizenzia del cav(il)do se le pedia y suplicaba; y en su consecuencia alabando el buen deseo prestó su consentimiento y liz(enci)a para ello, y que se le diese la madera y tablones para el andamio q(ue) al mismo tiempo significo d(ic)ho s(eñ)or Dean havia pedido también. ACSA AC 55 f. 120.



Retablo de N^a S^a de la Luz, actualmente ocupado por N^a S^a de la Soledad.



Detalle de ángel mancebo.



Detalle de ángel mancebo.

el proyecto del citado mueble, el cual al tener que servir a una iconografía mariana reinterpretaba lo proyectado en el altar del trascoro en términos generales y se apartaba así del otro retablo, encargo episcopal, que diseñó para acoger la particular e importante imagen del Cristo de las Batallas en la capilla aneja.

El retablo tiene una estructura más compleja de lo que pudiera parecer en un primer momento dado que, en su angosto emplazamiento, logra simular un pequeño camarín (¿representación esquemática del Templo jerosolimitano?) al adelantar la hornacina de la Virgen y comunicarla mediante vanos abiertos con los laterales, donde se han colocado, a fin de respetar la libertad espacial, sendas volutas con ángeles mancebos. Es cierto que no innova respecto del lugar que ocupa, el hueco reservado en el arcosolio tal y como lo hacen la mayoría de los retablos de las otras capillas de la catedral, mas consigue con su traza un mayor efecto de ampulosidad y profundidad que el resto.

Efectivamente, el elemento fundamental a partir del cual se erigen el resto de elementos es la hornacina central que se eleva sobre tres gradas; elemento que por otra parte, al seguir el esquema “hornacina jalónada por volutas en su base”, es común al de la mayor parte de los retablos que se construyen en la seo a partir de la década de los cuarenta del siglo XVIII. Dicha hornacina es profunda y está formada por dos arcos practicados en sus lados exteriores y a base de paneles a modo de pilastras en el fondo, sobre los que discurre un entablamento quebrado, cubierto todo por un cuarto de esfera repleto de rocalla, lugar en el que se ubica la imagen titular.

Once grupos de querubines y nubes se reparten en derredor del espacio reservado a la Virgen y sirven de partículas conectoras con la gloria en la que irrumpe la paloma del Espíritu Santo en la peineta que se desarrolla inmediatamente sobre el edículo, solución que trae a la memoria la configuración que Alberto de Churriguera llevó a cabo en el trascoro para la escultura de la Asunción de Esteban de Rueda.

Inmediatamente, el Padre eterno, con orbe y bendiciendo, despunta encima del conjunto rodeado de una explosión de nubes y ráfagas de rayos, sobremontado por una filacteria que abarca la longitud del cascarón, y deja oculto lo que hay detrás, solidarizándose así con la argucia



Detalle de la Gloria con el Espíritu Santo.



Detalle del Padre Eterno.

que ayuda a dotar de mayor profundidad al mueble. El fondo que resta, recrea un retablo poligonal que quiere seguir en una escala mayor la curvatura del camarín, sirviendo de fondo, dosel y cubierta al mismo. En las calles laterales óvalos con astros radiantes rodeados de profusos adornos en relieve decoran los paneles. Advuértase que semejante iconografía incide en la semántica de lo luminoso, de lo refulgente, de lo rutilante y lucífero, en definitiva, remite a la titular del retablo: Nuestra Señora de la Luz, y a la visibilización de esa Luz increada en el Verbo encarnado en sus entrañas y mostrada a los pueblos por medio de la estrella.¹³

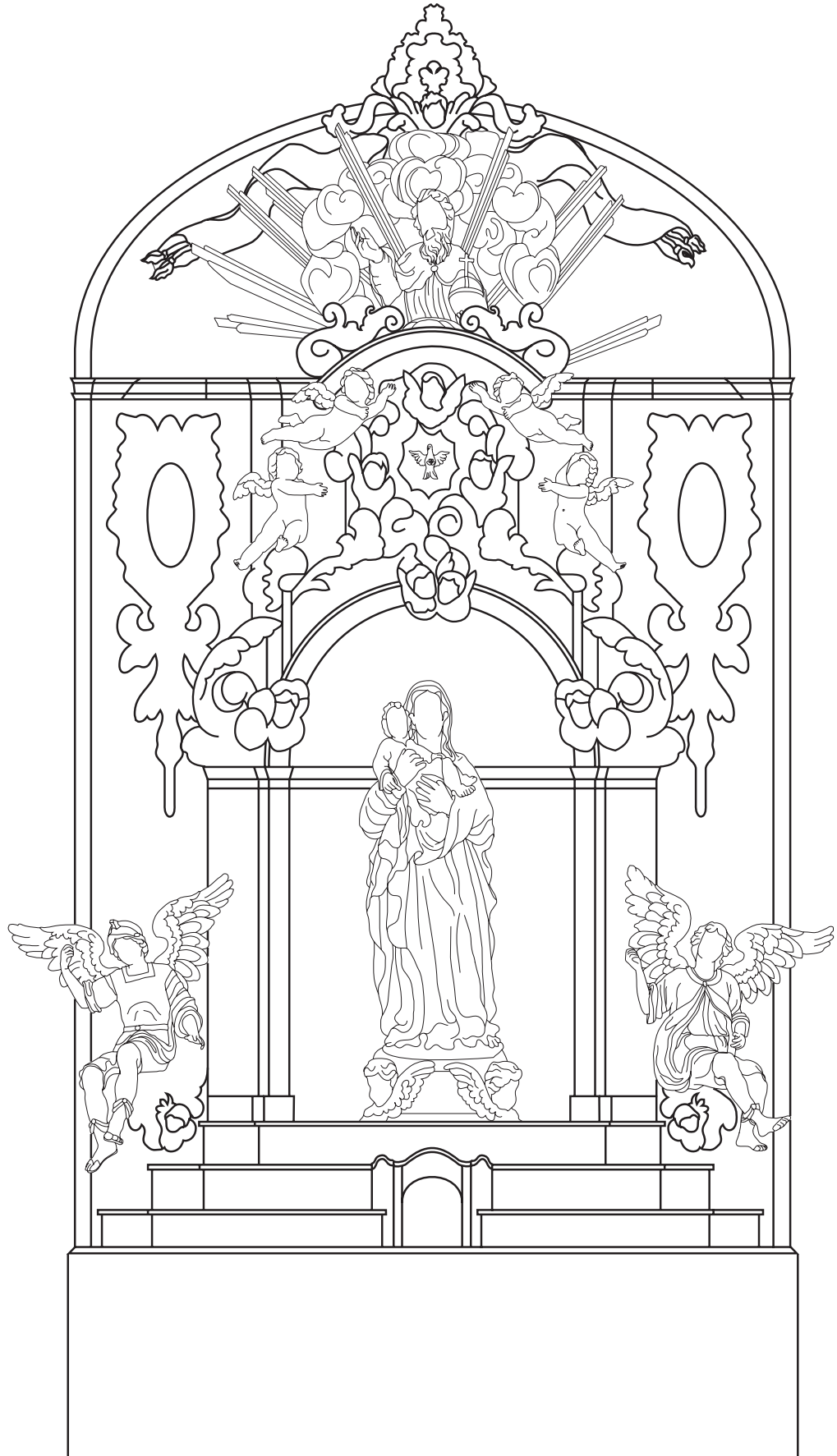
El eje que atraviesa la calle central de abajo hacia arriba aglutina el movimiento ascendente que desde la celebración eclesial conduce hacia el misterio de Dios consecuente con la kénosis del Verbo. Precisamente la Trinidad entera se encuentra representada en sus diferentes hipóstasis y relaciones: el Padre, en el rompimiento de gloria superior hace relación al Hijo como engendrador; el Espíritu Santo, en la gloria central hace relación al Padre y al Hijo; y el Hijo hace relación al Padre en los brazos de la que le dio la carne, constituyendo así el rostro revelado de Dios uno y trino.¹⁴ Santa María de este modo es mostrada indisolublemente vinculada con el particular papel que hubo de desempeñar en la historia de la salvación (recuérdense aquí las peculiaridades iconográficas que anteriormente mencionábamos), razón por la cual alcanza un singular estatus sobre el resto de creaturas, constituyendo a la par la imagen de lo que al final de los tiempos está llamada a ser la iglesia entera.

Sobre las ménsulas que coronan los elementos que jalonan el arcosolio se han situado dos imágenes de madera policromada, reaprovechadas de otro lugar, pero convenientes al discurso iconográfico general de la capilla. Así ambas, de madera policromada y de tamaño menor del natural, han sido colocadas acompañando el retablo, siguiendo en este sentido lo que había sido realizado en la capilla contigua del Cristo de las Batallas.

El ejemplar del lado de la epístola representa al evangelista san Lucas. Se trata de una escultura de madera policromada, en la que se ha presentado al santo como evangelista, abrazando el libro del evangelio

¹³ Cf. Mt 2, 9-11.

¹⁴ Cf. Jn 1,18.



Esquema del retablo con la imagen original en su lugar.



Imagen de san Lucas.



Imagen de una alegoría.

contra el pecho, y elevando en gesto retórico la diestra con la que sosten-
dría una pluma hoy desaparecida.

La pregunta que surge a continuación es la de la idoneidad de la
elección del santo para ocupar el lugar donde está colocado, en aras de
complementar el discurso general de la capilla. Encontramos la respuesta
en la singularidad del evangelio de Lucas, siendo éste el único que relata
tanto la presentación en el templo como las profecías de Simeón y Ana.¹⁵
La adecuación, por tanto, del relato evangélico que la imagen de Lucas so-
porta, como exclusivo transmisor del acontecimiento del cual deriva el tí-
tulo de la advocación mariana a la cual pertenece la capilla y que
desarrolla el retablo, constituye un argumento que no admite controversia
alguna.

En cuanto a la escultura femenina que hace pareja *de facto* con san
Lucas, de más avanzada datación que este último, creemos que no se trata
de la representación de santa alguna cuanto de la alegorización personi-
ficada de una virtud. Así, los ropajes femeninos ricamente policromados
-tanto usando del recurso del esgrafiado (camisa) como de labores a punta
de pincel (falda y manto)- unidos a la dorada tiara del cabello nos hacen
pensar en la imagen estereotipada de una virtud. Como han desaparecido
los atributos, es complicado realizar la identificación precisa, pero nos
vamos a arriesgar a inclinarnos por dos posibilidades tras comprobar la
posición de los brazos y manos. El brazo derecho lo mantiene elevado y
ligeramente flexionado, cerrando la mano sobre el objeto que estaría mos-
trando. El otro brazo lo mantiene más alejado del cuerpo y a la altura de
la cintura. Con esta mano, girada lateralmente, sostiene el otro atributo
desaparecido. Teniendo también en cuenta el dedo meñique retirado en
gentil ademán de la empuñadura que aprisiona, podemos lanzar la hipó-
tesis de que el objeto ostentado fuera o un cáliz o una balanza.

En el caso de la mano izquierda, pudiera haber sostenido una cruz
o una espada (elevando el filo hacia arriba). De este modo, dependiendo
el complemento trataríamos de la virtud teologal de la Fe, o de la virtud
cardinal de la Justicia. En este sentido es un poco más complicado vincu-
lar dicha virtud al programa iconográfico general de la capilla, puesto que

¹⁵ Cf. Lc 2, 21-38.

todos los mariales y sermones predicán el grado excelso del ejercicio de la virtud por parte de Santa María, mas no de una en concreto únicamente sino de la totalidad del conjunto de ellas.¹⁶

Creemos que sería más idónea la justicia puesto que hablaría en favor del obrar recto de santa María cuando cumple la antigua ley al presentar al Niño en el Templo.¹⁷ Téngase además en cuenta, en este sentido, que se llegó a unir la presentación de Jesús infante con la purificación de la madre, de tal manera que lo que fue en origen un motivo cristológico fue tornado en otro mariano, cubriendo la Madre la razón principal del Hijo. Así se llegó a festejar la Virgen de las Candelas, o Nuestra Señora de la Luz, como protagonista de una festividad cuyo epicentro no era ella, sino Cristo. Semejante desajuste será remediado por el Concilio Vaticano II.



Sagrario del retablo. Estado actual.

¹⁶ Los tratados ensalzan y comentan largamente estos aspectos. Pongamos por caso los tres discursos del marial de fray Juan de Mata: *Discurso II. Mucho agradan a Dios almas humildes que encubren sus virtudes y aunque la pureza de María la exceptava (sic) de la ley: quiere vaya a cumplirla al Templo, siendo ella la humildad, adorno y muro de todas las soberanías suyas.* De Mata, Juan, o.c., pp. 223ss. *Discurso III. Que el más sancto no lo es en comparación de Dios, y siendo su divina Madre la Sancta de los Sanctos, al lado del espejo tan claro como el hijo, sin eclypzarse eclypsa, enseñándonos a no presumir de obra buena: viviendo siempre entre temor y esperança.* De Mata, Juan, o.c., pp. 130ss.

¹⁷ Cf. por ejemplo *Discurso V. Sugetarse Christo a la ley que puso antiguamente por Moyses: enseando a los Perlados (sic) sean los primeros en el cumplimiento de lo que mandan, cuyo exemplo es eficacísimo.* De Mata, Juan, o.c., pp. 133v.ss. También véase especialmente De Ágreda, M^a de Jesús, *Mystica Ciudad de Dios*, Cornelio y viuda de Henrico Verdussen (Amberes 1727), nn. 479-595.



Detalle del retablo.



Membra disjecta.
Una iconografía perdida y recuperada:
N^a S^a de la Luz.
El retablo del arcediano de Salamanca:
iconografía de una devoción

Actualmente la capilla conserva dos retablos en los arcosolios de los lados cortos. El principal, donde se halla la imagen pétreo de la titular, y otro en los pies. En los arcosolios del lado largo no se tiene noticia de existencia alguna de retablo, mas, por el contrario, existe información de haber sido cobijadas en ellos las imágenes de san Joaquín y de san Buenaventura.¹

La imagen de san Joaquín se conserva hoy día en la capilla de Santa Catalina. De tamaño natural, la escultura muestra al santo varón de pie, con un ligero contraposto, portando en el brazo izquierdo a la Virgen niña. Sus vestiduras están ricamente policromadas y la abundancia de los tipos de telámenes unida al uso de las tres prendas son muestra de la situación económica desahogada del efigiado, siguiendo la opinión que el texto atribuido a Santiago el Menor, llegado a nosotros bajo la denominación de

¹ Conocemos que permanecen en la capilla en 1900 por lo que escribe el padre Juan Antonio: *También es excelente escultura, de tamaño natural, un San Buenaventura que está en el arco contiguo a San Joaquín.* Vicente Bajo, Juan Antonio, o.c., p.90. Creemos que las imágenes ya figuraban en el mismo lugar en 1867, al comentar Modesto Falcón *en los arcos de frente estan colocadas dos regulares estatuas de talla natural.* Falcón, Modesto, o.c., p. 131 .

Protoevangelio de Santiago (cuya redacción última no es posterior al siglo IV), se había encargado de extender en su mismo inicio.²

La túnica luce un estofado a base de elementos fitomorfos sobre fondo carmesí, terminando en los bordes con una banda decorativa donde los anteriores motivos menudean con menor escala y abundan hasta ocupar prácticamente la totalidad del espacio. Una sobreveste abotonada a la altura del pecho, que se extiende desde el cuello hasta las rodillas y cubre también la mitad de los brazos, muestra una primavera suntuosamente elaborada con la técnica del esgrafiado sobre fondo azulado. Los extremos aparecen cortados formando una especie de almenado que huye de las líneas rectas curvándose en el interior de los huecos. Sin duda semejante tratamiento es de un vistoso efecto estético. El manto arropa el hombro izquierdo del santo y se precipita por su espalda dejando al descubierto el brazo derecho, con el que sostiene con gracioso ademán el resto de la prenda, que cae en ampulosos plegados hasta cerca de la altura de los tobillos. En este podemos observar además de la presencia del esgrafiado sobre fondo carmesí, unos trabajos a punta de pincel en la orla donde sobre fondo dorado aparece la conocida serie de elementos vegetales, en esta ocasión con tonalidades verdes y rojas. La mano derecha sujeta firmemente un bastón.

La cabeza de la imagen se inclina ligeramente hacia su derecha gira el rostro en dirección a la hija que sostiene en su izquierda. El tratamiento del cabello, en el que se constata una incipiente calvicie, al pronunciarse mucho la frente, y la repetición casi mimética de las consabidas ondulaciones de los mechones, así como en la división pentapartita de las crenchas de la barba, que la configuran en simetría casi perfecta, denotan una actividad por parte del escultor muy consuetudinaria y nada expresiva de la propia personalidad y maestría. Como únicos elementos que en el rostro aluden a la edad avanzada del egregio varón, tanto el escultor como el policromador han acentuado las arrugas en la frente y las patas de gallo en los extremos de los ojos. La mirada de la imagen, potenciada por el uso de ojos

² Según cuentan las memorias de las doce tribus de Israel, había un hombre muy rico por nombre Joaquín, quien hacía sus ofrendas en cantidad doble diciendo: "El sobrante lo ofrezco por todo el pueblo, y lo debido en expiación de mis pecados será para el Señor a fin de volverle propicio". *Protoevangelio de Santiago* 1 en Santos Otero, Aurelio, *Los evangelios apócrifos*, o.c., p. 130.



Imagen de san Joaquín.



Virgen Niña vistiendo hábito de carmelita.

de cristal, no descansa sobre la Hija, sino que va más allá, como si estuviera atento al papel que habría de desempeñar aquella que porta en sus brazos en la historia de la salvación, y con esta actitud se dispusiera a ejercer un papel de intercesor entre ella y el fiel que se sitúa frente a la hechura.

En cuanto a la imagen de la Virgen niña, el escultor la ha dispuesto sentada sobre el brazo de su padre, vestida de carmelita, con los brazos abiertos y la media melena muy pegada a la cabeza, hasta el punto que a través de ella se puede dibujar prácticamente el contorno de aquella. Su rostro es de lo más expresivo de la imagen, con la boca abierta, a través de la que se pueden observar la infantil dentadura, y los vivos ojos de cristal que miran intensamente hacia su progenitor. La carnación es a pulimento, como la de san Joaquín. El hábito de la Señora presenta las mismas labores de esgrafiado, si bien con los colores correspondientes de la orden carmelitana como fondo.

Precisamente que la Virgen se halle figurada bajo el hábito del Carmelo, unido al hecho de que en la catedral no quede noticia alguna de haber existido altar consagrado al santo patriarca Joaquín, y teniendo asimismo en consideración la alta estima y devoción que al padre de la Virgen se expandía desde el carmelo,³ nos induce a considerar que su origen no haya que buscarlo en la catedral, sino en una comunidad desaparecida. Concretamente creemos que la imagen procede del convento de San Andrés, de carmelitas calzados.

Hasta este momento no tenemos noticia documental alguna que disipe las dudas a este respecto, mas consideramos muy probable que la imagen fuera trasladada a la catedral cuando se tomó la desafortunada decisión de destruir la casa religiosa. Recordemos que otra imagen con la misma entidad escultórica que la que tratamos fue trasladada de ese lugar hasta la capilla del Cristo de las batallas, donde era tal la potencia de su devoción, que allí fue ubicada en un sencillo altar, y la advocación de la capilla cambió a la denominación del Carmen, pasando la imagen del

³ Cf. De la Madre de Dios, José, *Historia de la vida y virtudes del venerable hermano Juan de Jesus San Joaquín, carmelita descalzo, hijo de la Casa de la gloriosa Santa Ana, de la Ciudad de Pamplona. Y devoción por él introducida del glorioso Patriarca San Joaquín, Padre de la Reyna de los Angeles, Madre de Dios y Señora nuestra, y Abuelo inmediato de Jesu Christo nuestro Redemptor*, Imprenta de Bernardo de Villadiego (Madrid 1683). El santo era especial remedio para quienes deseaban tener descendencia.

Cristo al altar mayor de la catedral vieja. La imagen trasladada es la Virgen del Carmen que presidía el retablo mayor de la magnífica iglesia de San Andrés,⁴ cuyo retablo de columnas salomónicas fue de los primeros en incorporarlas y así se pone de manifiesto para ser tomado como ejemplo en algunos contratos.⁵ Proponemos, por tanto, como lugar de procedencia de la imagen de san Joaquín el citado convento. Una vez trasladada a la catedral, fue situada en un arcosolio de la capilla de N^a S^a de la Cabeza, donde permaneció hasta su traslado a las dependencias del museo, probablemente en la segunda mitad del siglo XX, donde se le despojó del valor cultural que hasta entonces había ostentado.

La imagen de san Buenaventura se encuentra a día de hoy en la capilla de San Tirso, nos ocupamos de ella cuando tratamos la capilla mayor. Sea suficiente recordar aquí que proviene del cuerpo de doctores del monumental tabernáculo que se llevó a cabo bajo la dirección de Alberto de Churriguera, terminado en 1733.

El retablo de los pies se construyó para albergar en su interior una imagen del Sagrado Corazón de Jesús, haciendo uso de los materiales que habían sobrado de los restos del tabernáculo de la capilla mayor. En la descripción del lugar que hace Modesto Falcon solamente habla de las dos estatuas *en los arcos de frente*,⁶ y del retablo principal, *churrigueresco*.⁷ Omite cualquier referencia al que ahora centra nuestra atención porque en 1867, año en el que publica su obra, simplemente no existe. Es más, la capilla entonces no se encuentra siquiera abierta al culto por ser el lugar en el que se guardan *bancos y muebles de la basílica*.⁸ Semejante situación altera la utilización normalizada del recinto y nos habla claramente de la pérdida de relevancia del culto a la Virgen de la Cabeza en la vida espiritual de la comunidad capitular.

⁴ Cf. En 1867 habla así Falcon, Modesto, o.c., p.132. En 1900 es más explícito Vicente Bajo: *Al lado del Evangelio está la memorable Virgen del Carmen que se veneraba en el templo de Carmelitas calzados*. Vicente Bajo, Juan Antonio, o.c., p. 95.

⁵ Véase el contrato del retablo de la Virgen del Agravio. Noticia proporcionada por Rodríguez Ceballos en G. Rodríguez de Ceballos, Alfonso, *Estudios del barroco salmantino. El real colegio de la compañía de Jesús 1617-1779*, Centro de estudios salmantinos (Salamanca 1969), p. 91.

⁶ Falcón, Modesto, o.c., p. 131.

⁷ Id.

⁸ Id.



Imagen de san Buenaventura.

Aún se hubo de esperar varios años hasta que se volviese a celebrar en la dicha capilla. Así en 1888 por la devoción del canónigo José Campoamor se erigió en el arcosolio de los pies un retablo en el que se entronizó una imagen del Sagrado Corazón de Jesús. En este lugar se le rendía culto y ordinariamente se decía la misa.⁹

La voluntad de erigir lo más suntuoso posible que se pudiera al Sagrado Corazón es el origen del retablo que ahora mismo podemos contemplar. El mueble conforma una única y amplia hornacina guarecida en su intradós por casetones con cogollos y hojarasca en relieve sobredorados. El fondo está cubierto por una tela que oculta la pintura de fondo azul con estrellas doradas dispuesta directamente sobre la pared. Delante de retropilastras, dos columnas de orden compuesto jalonan la hornacina, repletas de decoración, con su correspondiente tramo de entablamento y a peso sobre ellas sendos jarrones con frutas y hojas.

Evidentemente no se talló de nuevo en su totalidad, sino que fueron utilizados elementos preexistentes a los que se dotó posteriormente de unidad formal en el conjunto. Así lo denuncian ciertas insolidaridades que se pueden observar: la curvatura del remate que sobremonta la hornacina evidencia la reutilización de dos piezas que en un principio constituían partes de otra estructura con diversa forma dando como resultado una falta de conexión efectiva; los cortes de las guirnaldas y hojarascas utilizadas en los perfiles laterales del retablo donde la tosquedad y escasa pericia técnica en el montaje hacen distinguir perfectamente el reaprovechamiento de los materiales; la policromía en un color plano de las superficies y el dorado de la talla responde al gusto particular de finales del siglo XIX y comienzo del siglo XX que en la seo salmantina se puede ilustrar con más ejemplos.¹⁰ El color elegido quiere integrar el retablo al arcosolio, reproduciendo un tono semejante al de su piedra. Para coadyuvar al efecto, el mismo arcosolio ha sido pintado de color dorado (insistimos, se utiliza pintura dorada) en su zona superior, en el filete exterior y algunas hojas de las volutas fitomorfas del remate conopial.

⁹ *Esta capilla, desde el año de 1888, en que por iniciativa del Canónigo D. José Campoamor, se colocó un altar y una imagen del Corazón de Jesús con la anuencia del Cabildo, ha perdido el nombre primitivo, y se la denomina con el título del Sagrado Corazón de Jesús. Es el altar que predomina en ella por los adornos, luz continua, y en el que ordinariamente se celebra el Santo Sacrificio.* Vicente Bajo, Juan Antonio, o.c., p. 90.



Retablo del paño de occidente. Imagen de la Virgen de la Luz. Estado actual.

La tipología de las columnas, de orden compuesto, éntasis desarrollado, y cubiertas de cartelas, elementos vegetales y cabezas de ángeles, nos remite irremediabilmente al tipo de columna que según nuestras consideraciones, fue desarrollada únicamente en los elementos de lo que hemos denominado *eje axial de lugares significantes* que configura la catedral por completo. Recordemos que el tipo de soporte lo encontramos en el trascoro, en el tabernáculo y en el retablo del Cristo de las batallas.

Creemos que los materiales utilizados en el altar del Sagrado Corazón proceden de los restos del tabernáculo de Churriguera, que como ya mostramos en su momento, sirvió de abundante fuente de material para varios retablos en diferentes iglesias de la geografía de la diócesis, llegando incluso a presidir la imagen titular de la Asunción la colegiata de Toro hasta nuestros días, donde se encuentra en el altar mayor.

El retablo cumplió la finalidad de alojar la imagen del Sagrado Corazón hasta que la imagen fue cambiada por la de la Virgen de la Soledad en 1922. En 1934 servirá para alojar la escultura de Nuestra Señora de la Luz merced al intercambio que en dicho año se lleva a cabo con las hechuras de la Soledad y la Virgen de la Luz, que dará como resultado que la imagen dolorosa sea venerada en el retablo y capilla que perteneció y fue pensado para la advocación de la Luz.

Este último dato nos da una preciosa información para volver a identificar sin duda alguna la que fuera imagen preciosa para el Cabildo, titular de una poderosa cofradía a la que pertenecían los miembros capitulares y que había tenido siempre un lugar muy destacado en el culto público, tanto en festividades propias, como en el Corpus.

Desgraciadamente, no ha quedado constancia escrita en documento alguno conservado en el archivo catedral del intercambio. Ha sido definitiva una fotografía realizada en 1927 que pertenece al Archivo Mas de la Fundación Amatller de Barcelona para realizar la identificación.¹¹ Así, en la imagen fotográfica se puede ver la escultura de la Virgen de la Luz en su hornacina original, reconocible por la particular configuración de la misma.¹² Del mismo modo, otra fotografía de la década de 1920, en

¹⁰ Véase, por caso, el “hermoseamiento” que se hace del retablo de Santiago y Santa Teresa.

¹¹ Se corresponde con el número de cliché C-50473.

¹² Erróneamente Casaseca Casaseca considera que la imagen que presidió el retablo de la capilla de N^a S^a de la Luz era la imagen de la Virgen de la Cabeza: *Sólo destacar la*



Retablo con la imagen antigua de la Virgen de la Soledad. Archivo Gombau.
Filmoteca de Castilla y León.



Imagen de la Virgen de la Luz en su capilla original. Archivo MAS.



Imagen de la Virgen de la Luz en su emplazamiento actual.

este caso perteneciente al Archivo Gombau de la Filmoteca de Castilla y León de Salamanca,¹³ nos muestra el lugar ocupado por la Virgen de la Soledad antes de que la cofradía tomara posesión de la capilla del testero.

El retablo, realizado entre los meses de enero y junio de 1735,¹⁴ ocupa el interior del arcosolio de la cabecera de la capilla. Es el único ejemplo de la catedral que ha quedado en blanco sin dorar ni policromar, hecho que permite que nos fijemos en la fineza del trabajo de talla que presenta y la manera en la que está ensamblado. El estado de conservación no es muy bueno, siendo el retablo más dañado que hemos encontrado, con partes desprendidas en el remate, en las gradas y en la hornacina. El peso de la escultura de la Virgen de la Cabeza, de piedra policromada, está dañando e inclinando peligrosamente la base. Sin duda, el conjunto reclama una urgente intervención.

Las actas capitulares conservan una noticia significativa en el año de 1735. Las capillas de la catedral, apenas inaugurada dos años antes, necesitaban amueblarse y enriquecer su contenido con la erección de altares, retablos y la incorporación de imágenes. Como ya hemos visto en otros ejemplos, muchas de las imágenes y advocaciones que contaban con altar propio en la claustra y en el edificio antiguo son trasladadas a los espacios de las capillas de la nueva seo. En otras ocasiones, como en la que nos ocupa, las devociones propias de personajes singulares o entidades particulares constituyen el origen de la introducción de un retablo con su correspondiente titular. En esta ocasión, el arcediano de Salamanca, Antonio Gilberto Jiménez de Robles, empujado por una ardiente devoción, acude al cabildo para que le permita erigir un retablo en el que colocar una imagen de San Francisco de Paula.¹⁵ El arcedianato de Salamanca era una de

imagen pétreo de la Virgen con Niño, obra sedente sobre sitial gótico, representando al Niño de pie sobre la pierna izquierda de su Madre, con bola o manzana en la mano izquierda. Esta imagen recibió culto en la capilla de la Soledad. Casaseca Casaseca, Antonio, Las catedrales de Salamanca, o.c., p. 120

¹³ Filmoteca de Castilla y León, VG-1408.

¹⁴ Cf. ACSA AC 52 ff. 591-591v. y 625.

¹⁵ *Liz(enci)a al s(eñ)or Arz(edia)no de Salam(an)ca para adornar una de las cap(ill)as de la s(an)ta Yglesia.*

Este dia el s(eñ)or d(o)n Antonio Gilverto Ximenez de Robles arzediano de Salam(an)ca Dignidad y Can(ónig)o de d(ic)ha S(an)ta Yglesia manifesto al Cav(il)do tener suma devocion con el Glorioso S(a)n Fran(cis)co de Paula, y suplico al Cav(il)do le concediese su lizencia, para adornar a sus expensas la capilla del lado del evangelio corresp(ondien)te a la que en el de la epistola cuidaba el s(eño)r Can(ónig)o d(o)n Joseph de Co-



Retablo de la Virgen de la Cabeza y de san Francisco de Paula.

las dignidades con las que contaba el cabildo, y que encabezaba tras el deán el orden jerárquico capitular. Por ello el producto que del cumplimiento de su voluntad saliera no podía ser sino un resultado cuya calidad hiciera continua referencia a la dignidad del arcediano. Es decir, que el encargo había de resultar de la mayor calidad y entidad posible para que no desdijese del estatus social de don Antonio.

Así las cosas decide ubicarlo en la capilla del lado del evangelio correspondiente a la que en el lado de la epístola cuidaba don José de Conique, canónigo. En la cabecera, a partir del crucero, se sitúan las capillas en el lado de la epístola de la Virgen del Pilar -procedente de su altar en el claustro-, la de San Tirso –enfrentada al acceso a las sacristías-, y la de la Virgen de la Cabeza –imagen que también proviene del edificio antiguo-. Descartando las dos primeras por conservar la del Pilar todos sus retablos, y la de San Tirso por estar frente a un espacio que no es capilla sino paso, únicamente nos queda como lugar probable la correspondiente a N^a S^a de la Cabeza, enfrentada a la del Nazareno, en el lado de la epístola, de la que podría encargarse el referido canónigo y en donde fue colocada a mediados del siglo XIX una excepcional escultura de San Francisco de Paula.

El 6 de junio de 1735 ya está preparado el retablo para ser asentado en el lugar correspondiente. Mas el altar al que iba destinada la máquina no estaba vacío, sino que su lugar era ocupado por otro retablo, el cual era necesario retirar con antelación, para lo que el arcediano pedía permiso al cabildo, e incluso aventuraba que si este último quería venderlo él mismo se encargaba de proporcionar el precio que fuese menester, dado que también velaba por una comunidad religiosa pobre, y el retablo iría a parar a esta, a lo que los señores respondieron con una negativa, puesto que existían en el templo otros altares que precisaban de adorno.¹⁶

nique, poner su retablo y en el una ymagen de d(ic)ho glorioso santo. Y el Cav(ild)do se la concedio. Cabildo ordinario de 7 de enero de 1735. ACSA AC52 ff. 591-591v.

¹⁶ *El s(eño)r d(o)n Antt(oni)o Xime(ne)z propuso al cav(ild)do como el maestro q(ue) havia (h)echo el retablo para la capilla en donde havia suplicado al cav(ild)do queria colocar a s(a)n Fran(cis)co de Paula, le havia concludido, y q(ue) asi si el cav(ild)do lo permitia lo empezaria asentar a que respondio que desde luego podria, con cuyo motivo dijo se allava empeñado de una com(unida)d pobre para q(ue) si se quitara el q(ue) estava en d(ic)ha cap(i)lla y no nezesitandolo el cav(ild)do le quisiese vender lo compraria o daria de limosna a la fabrica aquello q(ue) el cav(ild)do gustare lo que se conferio y reconocido havia otros altares y que se podría acomodar en alguno se determinó el q(ue) no se bendiese dando a d(ic)hos m(aestro)s grazias por el buen zelo en servizio de la fabrica. Cabildo ordinario del 6 de junio de 1735. ACSA AC52 f.625.*

No resulta problemático considerar que hubiera sido colocada la imagen de la Virgen en un retablo anterior, procedentes ambos de una ubicación primigenia en el claustro. Era fórmula habitual, como ya hemos visto en otros ejemplos. Ni tampoco que la advocación mariana titular de la capilla se incorpore en la nueva construcción, como sucede en la capilla del obispo Corrionero. El problema lo tenemos ante la ambigüedad que presenta el término “imagen” utilizado en las actas capitulares para señalar la hechura que se colocará en el retablo. El primer pensamiento se dirige a considerarla imagen tridimensional de bulto redondo, es decir una escultura, que no lograremos encontrar en la misma capilla. También puede considerarse como pintura, y es aquí donde nos tropezamos con dificultades si atendemos a las descripciones de las guías decimonónicas al identificar la pintura central del retablo con san Francisco de Asís.¹⁷ De las dos laterales no se han hablado nunca, y creemos, como se verá más adelante, que son fundamentales para la identificación del retablo con el promotor del mismo.

Pues bien, el lienzo central presenta una apoteosis de san Francisco, tal y como lo anuncia el hábito franciscano con el que el santo está vestido, pero no el de Asís, faltándole las consabidas llagas (entre otros atributos usados por él), sino el de Paula. Aclaran esta identificación el cayado y el sol con la palabra *charitas* que debajo de él sostienen seres angélicos. Fuera de toda duda queda que el santo franciscano representado es san Francisco de Paula, lo que nos permite identificar ya claramente la imagen a la que se refería el arcediano de Salamanca.

Mayor claridad a este respecto arroja las identidades de los cuadros de las calles laterales, santa Isabel de Hungría en el lado del Evangelio y san Gilberto en el de la Epístola. Ambos son inconfundibles por las leyendas con sus nombres que bajo ellos están dispuestas en el mismo lienzo, no dejando lugar a confusión. Respecto a la reina santa, su presencia se encuentra justificada por ser un paradigma del ejercicio de la caridad, vir-

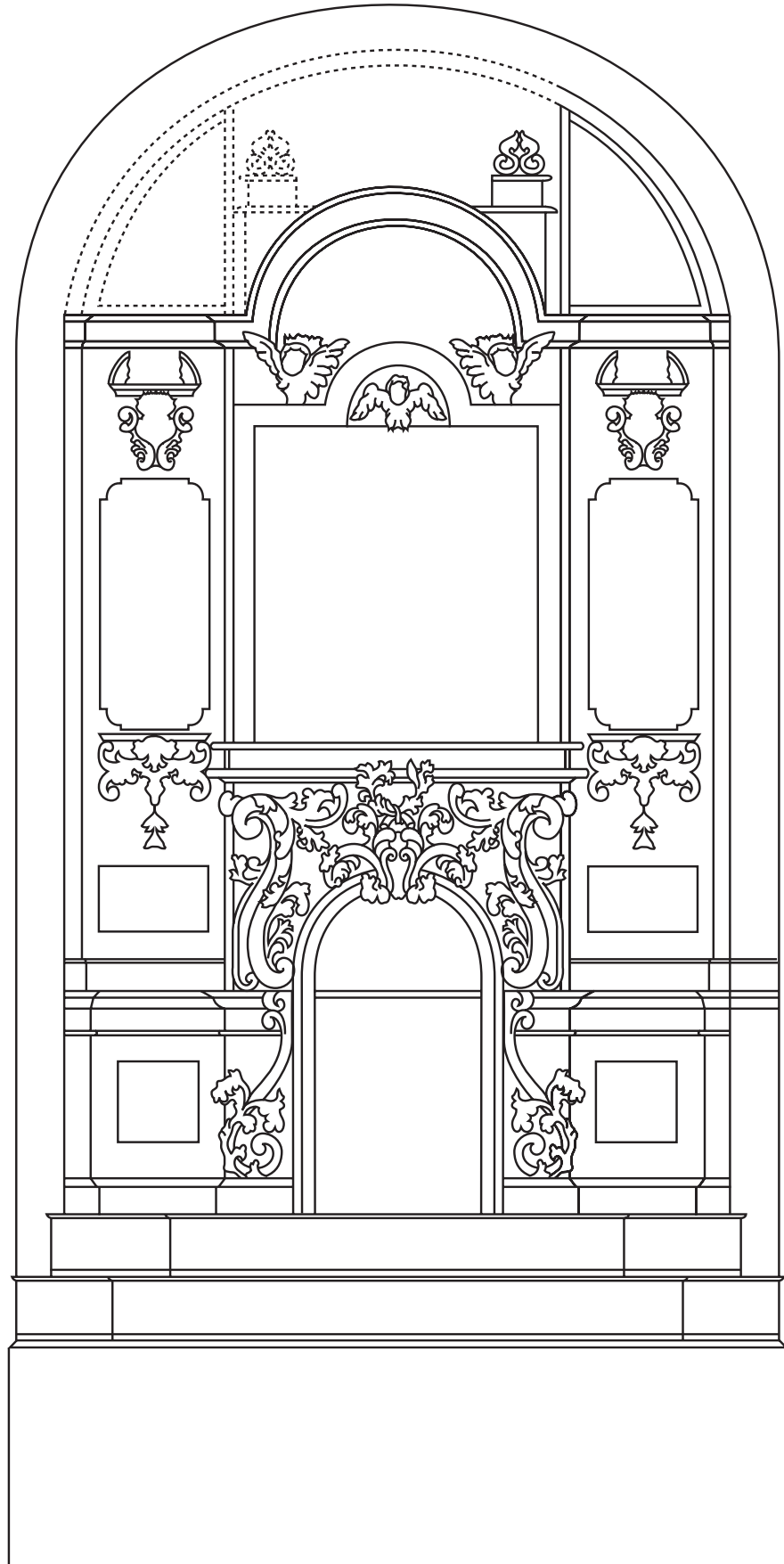
¹⁷ Desde Modesto Falcon se viene repitiendo la misma lectura iconográfica: *Tiene un retablo churrigueresco, con un cuadro en el centro que representa a San Francisco de Asís, y otros cuatro en los costados*. Falcon, Modesto, o.c., p.131. Ignoramos cómo pudo multiplicar por dos los lienzos encastrados en las calles laterales del retablo. Vicente Bajo apunta que *tiene, además, en el centro del retablo, un buen cuadro de San Francisco de Asís*. Vicente Bajo, Juan Antonio, o.c., p. 90.

tud teologal que el santo titular ostenta como divisa encerrada en un arco flamígero. San Gilberto adjudica la paternidad del proyecto al arcediano de Salamanca, quien, recordemos, se llamaba Antonio Gilberto Jiménez de Robles. Este habría querido que estuviera presente su santo homónimo en la obra que encarga, como particular intercesor por una parte y, por otra, como firma sensible de su patronato.

Como ya hemos venido advirtiendo en otros casos, no es extraño que sean ubicados en los pisos superiores de los retablos las imágenes, ya sean en pintura o en escultura, de las advocaciones originales o de las devociones particulares que erigen los nuevos muebles. En este ejemplo concreto la advocación original del altar se ha respetado y ubicado en el primer piso -dominándolo por completo, ya que las calles laterales se reducen a meros adornos florales- y las devociones particulares que dieron origen a la renovación del retablo se han colocado en el segundo piso. Así se puede organizar sin problema alguno, en orden a la consistencia programática del conjunto, la armonización interna de los elementos iconográficos.

El retablo consta de dos cuerpos, divididos en tres calles -las laterales retranqueadas y menores en tamaño respecto de la central- y un remate, actualmente arruinado casi en su totalidad. Dos gradas sirven de transición desde la mesa del altar al primer cuerpo. Cartelas con hojas y ramaje dispuesto a intervalos regulares constituyen su adorno. El primer cuerpo, verdadera predela del que le sigue, debido a su reducido tamaño en las calles laterales y a la hornacina que rompe el límite superior de la calle central, introduciéndose en el inmediato que le sucede. Dos volutas arremolinándose en sus flancos dibujan el característico perfil de la hornacina que, como venimos señalando, se mantiene en su concepción general en casi todos los retablos de la seo que fueron realizados en el segundo tercio del siglo XVIII. Guirnaldas con flores se enredan en los boceletes que rodean el edículo de la Virgen. En las calles laterales, motivos vegetales de bulto que dibujan trazados simétricos adornan los netos, junto con guirnaldas que se extienden por las caras de las pilastras que unen la construcción con el muro de piedra.

El segundo cuerpo potencia el lienzo de san Francisco de Paula al acogerlo en el interior de un marco culminado en forma de arco apuntado,



Croquis del retablo de la Virgen de la Cabeza y san Francisco de Paula.

formado por hojarasca y alados querubines, repartidos a lo largo del margen a intervalos regulares. A la razón anterior hay que añadir el hecho de que el cuadro del santo apoya directamente sobre el culmen de los adornos de la hornacina de la Virgen. Tres querubines completan los espacios en la parte superior del lienzo: uno en el centro, bajo el arco apuntado, y los restantes en los lugares vacíos del exterior de dicho arco. Aquí el tallista ha recurrido a un recurso sencillo para conseguir sensación de movimiento y lo ha logrado elaborando las alas de los ángeles externos en la posición contraria al del centro, creando así una ilusión de grácil aleteo en los querubines. Desgraciadamente no podemos conocer lo que seguía en altura al haber desaparecido. Sólo se conservan tramos de la estructura interna del retablo que estaba enmascarada por la labor de talla hoy ausente. Por su parte, las calles laterales se resuelven a partir de los lienzos que se colocan alineados con el central, desarrollando unos sencillos marcos con zonas curvas en los vértices. La zona inferior de los cuadros está engalanada con más elementos vegetales dispuestos de tal manera que parecieran pequeñas peanas, mientras que en la superior una ménsula sostiene un pequeño tramo de entablamento y un minúsculo frontón partido.

Respecto del remate, solo se ha conservado una parte en el lado de la epístola, donde podemos observar que el perfil exterior se amoldaba al hueco del arcosolio que lo cobija, no sobresaliendo de él. También observamos un fondo profusamente decorado con flora y grandes hojas que de cuando en cuando sobremontan la moldura exterior.

Obsérvese que al igual que sucede en el resto de los retablos de las capillas de la catedral, los santos a los que se advoca el altar en una primera instancia, o a los que se erige por devoción, se sitúan en el segundo piso o en el ático de la máquina, al igual que en otros ejemplares.

El fondo de la hornacina se organiza a partir de un despiece hexagonal de elementos que recuerdan pilastras rehundidas con un exorno a base de guirnaldas de frutos y hojas. El tratamiento de los gajos que componen el cuarto de esfera es similar. Advértase la proximidad de estos detalles con los del retablo de N^a S^a de la Luz que nos hacen considerar la posibilidad de que ambos salieran si no de las mismas manos, sí del mismo círculo.

En cuanto al periodo de elaboración del retablo, los seis meses que median entre la fecha del encargo y la del asiento de la obra, indican que el proyecto no es muy ampuloso y constituye un dato elocuente de las modestas proporciones del trabajo, pormenor que se ajusta perfectamente con el ejemplar que hemos abordado. El modo y forma en que se halla realizada la talla de nuevo aproxima hacia un artífice que conoce muy de cerca las labores llevadas a cabo en el coro, tabernáculo y retablos próximos a los Churriguera del interior de la catedral. Incluso, pensamos, sin poder decantarnos por un nombre específico, que el artífice del retablo formó parte del grupo de profesionales que trabajaron en el proyecto de los Churriguera que se encargó de amueblar los espacios principales de la seo en la inauguración de 1733, evidenciando la proximidad del profesional que lo llevó a cabo al artífice del correspondiente retablo de la capilla de N^a S^a de la Luz, asunto muy perceptible, sobre todo, en la configuración de la hornacina de la Virgen.



Hornacina e imagen de santa María de la Cabeza.



Apotheosis de san Francisco de Paula. Detalle del retablo.



El traslado de una advocación: del claustro al
nuevo ámbito de la Catedral Nueva.
El retablo original.
Metáforas visuales para un cabildo

La capilla del Pilar está situada junto a la torre norte de la cabecera, colindando con el espacio de planta cuadrada que sirvió para guardar la cera y que hoy actúa como almacén de la cofradía de la Soledad. Su situación la hace disfrutar de la nave de la girola como espacio precedente de tres tramos, lo que en numerosas ocasiones le ha valido la consideración por parte del Cabildo para construir en ella el *Monumento* de Jueves Santo. Hemos de tener en cuenta la anterior noticia a fin de explicar ciertas cuestiones del estado actual del recinto sagrado.¹ Así, por ejemplo, las características de los retablos construidos en los altares ni sobresalen ni remontan volumétricamente más allá del hueco del arcosolio correspondiente, lo que implica una mayor disposición de espacio en el que montar las magnas máquinas ideadas para la reserva eucarística tras la celebración de la Cena del Señor en el Triduo Sacro, a la par que una mayor facilidad para cubrirlos y disimularlos.

¹ Véase, por ejemplo, el Cabildo ordinario de 31 de octubre. ACSA AC 63 ff. 177v-178.

Como en otros casos, la advocación de la capilla ya recibía culto en la catedral, si bien en el caso de la Virgen aparecida a orillas del Ebro, disponíase su altar en la crujía occidental del claustro de la iglesia vieja. Semejante afirmación nos es confirmada por la noticia de la renovación y hermosteamiento de su altar merced a la voluntad de un devoto, quien ruega al cabildo se le conceda abordar la empresa espoleada por su particular devoción.² Así debió de llevarse a cabo, y hubo de ser una reforma importante, no solo en aspecto sino también en otros elementos materiales, puesto que en el dicho año de 1694 se ha recogido un pago por piedra pizarra que sirvió para la compostura del altar que posteriormente fue prácticamente renovado en su totalidad.³

En el momento en el que se acercó el instante de la dotación de las capillas de propiedad capitular del recinto nuevo, los señores del cabildo consideraron oportuno que el simulacro de la Madre de Dios grandemente venerada en la Península por su vinculación con la primera evangelización de la misma llevada a cabo por el apóstol Santiago, patrono de España, ocupara una de las recientes capillas que se habían construido en la seo nueva, donde se le pudiera dar culto de una manera más relevante y con mayor esplendor que en el reducido lugar que hasta ese momento la había acogido. De ello da fe el que fuera trasladada la imagen y se le consagrara el recinto sagrado.

La capilla cuenta con retablos en todos los arcosolios. El principal, dedicado a la Virgen del Pilar, ocupa el arcosolio de la cabecera y es el de mayores dimensiones. Los del muro norte han sido advocados a la Sagrada Parentela de la Virgen y a san Jerónimo. En el de los pies se construyó un retablo dedicado a la Virgen de los Remedios. Comencemos nuestra aproximación a cada uno de ellos.

² *Comiss(i)on al s(eñ)or can(onig)o Connique p(ar)a componer la ymagen de N(uest)ra S(eño)ra de el Pilar.*

Este día que d(ic)ho s(eñ)or can(onig)o dixo haver un devoto que renovaba de pintura el sitio en que esta en el claustro de esta s(an)ta ygl(esi)a la ymagen de N(uest)ra S(eño)ra de el Pilar y que respecto de ello parecia combeniente el añadir otras cossas que refirio a su adorno el Cav(il)do acordo que assi se haga y cometio a d(ic)ho s(eñ)or la disposs(ici)on según y como insinuó el Cav(il)do. Cabildo ordinario de 19 de febrero de 1694. ACSA AC44 f.70.

³ *Gasto en el altar de N(uestr)a S(eño)ra de el Pilar. Mas ochocientos y ochenta r(elae)s que pago a Alonso Angilmo cantero por la compostura y piçarra que se puso en nuestra Señora de el Pilar entrego nuebe libranças de dicho señor comisario. Libro de fábrica año de 1694. ACSA Cj.65 Lg.4 N°5 f.53.*



Altar de la Virgen del Pilar. Estado actual.

En el arcosolio de la cabecera de la capilla, sobre la mesa del altar, se elevan las gradas, en medio de las cuales se sitúa la efigie de la imagen titular de la capilla. Pese a que corresponde a otro periodo histórico del que no nos ocupamos en el presente trabajo, conviene aclarar, ante el extrañamiento provocado por la no reproducción literal de la iconografía de la Virgen del Pilar zaragozana, que actualmente la imagen de la Virgen es una excelente talla de piedra policromada traída del templo viejo, de gran mérito fáctico, cuya fecha de ejecución se sitúa en el siglo XIV.⁴ Dicha hechura de la Virgen con el Niño ha pasado a denominarse *Virgen del Pilar*, fin para el que fue colocada sobre la columna de la primitiva imagen, objeto que logró permanecer tras el desafortunado robo acaecido en 1872, año en el que los “amigos de lo ajeno” se hicieron cargo de la imagen.⁵ Por tanto, la primitiva escultura⁶ desapareció en el referido año, siendo sustituida por la que hoy día podemos contemplar, la cual, evidentemente, no responde a la iconografía de la *Pilarica*.

Podemos situar el traslado de la imagen desde el claustro a la capilla nueva en el verano de 1742. Tenemos una noticia que nos informa que el tres de agosto del referido año se estaba asentando un retablo que se había realizado para la imagen. Imaginamos que difería en sobresalir

⁴ Teniendo en cuenta la noticia del robo de la primitiva imagen, y que la actual ocupa ese lugar desde 1872, nos vemos obligados a disentir del hermosteamiento de la talla en 1742 a la que se refiere la noticia transmitida por A. Casaseca: *La policromía es obra del siglo XVIII, quizá de 1742, cuando el obispo don José Sancho concede indulgencias a quien rece ante ella un Ave María*. Casaseca Casaseca, A., *Las catedrales de Salamanca*, o.c., p.119. El obispo, siguiendo el proceder habitual para acrecentar el culto, concede entonces las indulgencias porque es el momento en el que se coloca la imagen en el nuevo altar de su capilla.

⁵ *Manifestacion hecha por el S(eño)r Dean.*

Este S(eño)r hizo presente que habia desaparecido de su Capilla de esta S(an)ta Basilica la Ymagen de N(ues)tra S(eño)ra del Pilar, y en vista de tan sensible y desagradable suceso, se acordó pasara a la junta para que viera el modo de conseguir que la Yglesia estuviera mas vigilada por los dependientes encargados, y se intimara a estos, que se les haria responsables de los objetos que faltasen por su descuido o abandono; con este motivo se acordó también que los candeleros y demas objetos de plata estuvieran guardados sacandolos en los días solemnes; y últimamente que se quitaran los (h)ules de los altares, dejando solo los manteles, conforme a las Rubricas, y a lo mandado últimamente por el Prelado. Con lo que se levanto el ordinario de este dia del que certifico. Dr. Ramon de Yglesias y Montejo. S(e)c(reta)rio. Cabildo ordinario de 19 de abril de 1872. ACSA AC 76 f. 421.

⁶ En la edición que hizo Ramón Girón en 1861 de la Historia de Salamanca de Bernardo Dorado, señala que la escultura de la Virgen del Pilar es *una efigie parecida a la que se venera en Zaragoza bajo el mismo nombre*, testimonio que hemos de tener en cuenta para reafirmar la existencia de una imagen previa que reproducía *ad pedem litteram* la consabida advocación zaragozana. Girón, Ramón, o.c., p. 243.



Detalle de la imagen de la Virgen rebautizada como “del Pilar”.

en planta y volumen respecto de los del tipo de san Antonio y san José, puesto que en 1791 por acomodar en su capilla el monumento de Jueves Santo fue mandado desmontar el retablo de la Virgen porque sobresalía mucho y no se podía asentar aquel con holgura.⁷ Independientemente de ello, conocemos que un nuevo mueble litúrgico se realiza en aquel momento y que se nos indica a continuación que existirá una ceremonia religiosa que seguirá los mismos parámetros de la que se hiciera para el caso de san José. Y es en este momento, agosto de 1742, en el que debemos considerar el traslado de la querida imagen mariana a su nuevo emplazamiento.⁸ Para impulsar el culto, en el mismo año, el obispo otorga una serie de indulgencias para aquel que rezare ante la imagen.

*+ / El Ill(ustrisi)mo S(eño)r D(on) / Joseph
Sancho / Granado Obis / po de esta Ciu(da)d de Sa / lamanca
de el Consejo / de su Magestad / Concedio quarenta di / as de
indulgencia a to / dos los que devota / mente rezaren una /
Ave Maria delante / de esta Sagrada image(n) / de N(uest)ra
S(eñor)a de el Pilar. / Año de 1742.⁹*

Como hemos avanzado, el primer retablo que se elevó en la capilla fue desmontado y vendido en 1794 a Jose García, cura beneficiado de Hornillos (actual Arabayona de Mógica) por un montante de 51000 maravedíes.¹⁰ Seguramente tengamos que buscar los restos del retablo de la Virgen del Pilar en el mayor de la iglesia de Arabayona. Ya Antonio Casaseca advierte:

⁷ Cf. Cabildo ordinario de 31 de octubre. ACSA AC 63 ff. 177v-178. *Q(ue) el Monumento se pusiese en la capilla de el Pilar, bien el antiguo u otro lo que con facilidad podría lograrse, quitando el retablo que tiene, y haciendo otro a el estilo de el día arrimando a la Pared según están los de S(a)n Josef y San Antonio. Id. f. 178.*

⁸ *El S(eñ)or Guillen dijo estarse poniendo el retablo de N(uest)ra S(eño)ra del Pilar; y que mediante a que se avia de hazer fiesta de collocaçion, por lo que suplicaba al cav(il)do concediese liz(enci)a para que hubiese sermon, y se tocasen las campanas en la misma forma que se hizo en la coll(o)c(aci)on de S(a)n Joseph ; y el cav(il)do se la concedio. Cabildo ordinario de 3 de agosto de 1742. ACSA AC53 f. 60v.*

⁹ Texto de la indulgencia expuesta en el paramento libre del muro en el lado de la epístola del altar de la Virgen del Pilar.

¹⁰ *Valor de un Altar. Y cincuenta y un mil m(aravedí)s que se me entregaron por el s(eño)r thesorero de esta Santa Yglesia d(o)n Nicolas Crespo p(o)r el valor del altar q(ue) se vendio de N(uestra) S(eñor)a del Pilar a d(o)n Josef G(a)r(cí)a beneficiado de Ornillos, consta de carg(a)me(nte). Libro de fábrica de 1794. ACSA Cj.66b Leg.2 n^o5 f.304.*



Retablo de la Capilla mayor. Iglesia de Nª Sª de la Zarza. Arabayona de Mógica.

Es obra de mediados del siglo XVIII y sin duda retablo aprovechado de otra iglesia, quizá uno de los dos que se trajeron de la parroquia de Poveda de las Cintas.¹¹

Podríamos considerar que tras varias transformaciones haya que buscar su origen no en los dos muebles provenientes de Poveda de las Cintas, cuanto en el que se compró, de la capilla catedralicia. Los otros dos retablos que dicha iglesia tiene en su haber en la cabecera de las naves laterales son de menores dimensiones y de inferior calidad,¹² y los que se conservan en el cuerpo de las naves carecen de entidad artística.

Efectivamente, el retablo mayor de la iglesia de N^a S^a de la Zarza es el que se construyera en un primer momento para la Virgen del Pilar en su nueva capilla del templo mayor salmantino. A primera vista se puede percibir claramente cómo reproduce exactamente el hueco del arcosolio en el que se erigió, y se amolda a su forma con el arco de medio punto del remate.

Consta de predela, un solo cuerpo de calle única y un ático semicircular. El elemento sustentante son pilastras cajeadas adornadas con festones en la zona más próxima a la hornacina y columnas de orden compuesto cuajadas completamente de decoración en los fustes, en los flancos exteriores. Un pabellón cobija la calle central. El banco ha sido completamente alterado, observándose a simple vista los tableros utilizados para recomponerlo. El ático, por contra, se conserva con mayor integridad, manteniendo la mayor parte de los elementos decorativos que lo conformaban. Así, tres volutas cuajadas de decoración vegetal y cabezas de querubines sostienen una peana sobre la que se eleva la imagen del arcángel Miguel. En los laterales, cabalgando sendas volutas se disponen dos ángeles mancebos, que en principio sostendrían banderolas. Si observamos el estado actual de los precitados observaremos que mantienen una composición muy abierta, trazando con las banderolas que presuponemos portaban una diagonales que se expanden hacia fuera. Extraña, sin embargo,

¹¹ Casaseca Casaseca, Antonio, *Catálogo monumental del partido judicial de Peñaranda de Bracamonte (Salamanca)*, Ministerio de Cultura (Madrid 1984), pp. 48-49.

¹² El mejor conservado es el de san Antonio, en la nave de la epístola, mientras que el del santo Cristo está terriblemente policromado.



Ángel del ático. Lado de la Epístola. Detalle.



Ángel del ático. Lado del Evangelio. Detalle.



San Miguel.



Fotografía del retablo de Arabayona procedente del catálogo realizado por A. Casaseca.

nos resulta la disposición de las volutas sobre las que cabalgan, con los remates superiores vueltos hacia los flancos. La comparación de la situación actual del retablo con la imagen publicada por Antonio Casaseca en el *Catálogo monumental del Partido Judicial de Peñaranda de Bracamonte*,¹³ confirma la alteración que presentíamos, evidenciando el intercambio de ubicación sufrido por volutas y ángeles en la última intervención sufrida por el mueble en fechas cercanas durante la restauración del templo. De igual manera, sobre los arranques de las tres volutas que sustentan la peana sobre la que se alza san Miguel, aparecen pequeños ángeles niños que hoy día han desaparecido.

Jalonando el retablo mayor, dispuestas sobre el testero de la iglesia aprovechando el espacio que resta entre las pilastras del vano donde se asienta el retablo y las paredes laterales de la capilla mayor, se han colocado dos imágenes de Olot utilizando como peanas lo que creemos servían de base a dos ángeles mancebos de los que más adelante hablaremos, y que se situaban en el banco, en la vertical de las pilastras cajeadas.

Una simple mirada sobre las bases de las pilastras entre las que se abre la hornacina, puede resultar suficiente para reconocer las superficies donde ensamblaban dichas ménsulas. A ello se añaden los motivos decorativos dispuestos sobre estas últimas, donde destacan cabezas de querubines, los cuales se repiten en la zona inmediata al entablamento. Por tanto, no hay duda alguna de que las ménsulas fueron retiradas de su lugar original y recolocadas en el testero de la iglesia, donde sirven de elementos sostenedores de dos santos.

Como hemos citado más arriba, los elementos que en origen se elevaban sobre las ménsulas, en la vertical de las pilastras del retablo, eran dos esculturas de ángeles ceroferrarios. Por fortuna hemos podido identificar las dos en sendas imágenes que se conservan actualmente en la catedral, y que son utilizados como hornamentación, dependiendo de la vida litúrgica, en diversas capillas, estando la mayor parte del tiempo como elementos que acompañan la grada del altar del Cristo de las Batallas.

¹³ Cf. Casaseca Casaseca, Antonio, *Catálogo Monumental del Partido Judicial de Peñaranda de Bracamonte (Salamanca)*, Ministerio de Cultura – Dirección General de BB.AA. y Archivos – Centro Nacional de Información Artística, Arqueológica y Etnológica (Madrid 1984), Apéndice fotográfico, fot. 53.



Ménsulas que se encuentran hoy día en el testero de la Iglesia de N^a S^a de la Zarza. Arabayona de Mógica.





Detalle de los elementos sustentantes y del arquitrabe. Retablo de N^a S^a de la Zarza.
Arabayona de Mógica.



Detalle del pabellón. Retablo de N^a S^a de la Zarza. Arabayona de Mógica.



Ángel cerofenario. Capilla del Cristo de las Batallas.

Gracias a que en el ático del retablo se conserva la imagen de san Miguel, podemos proceder a una comparación de los estilemas y características más evidentes que nos ha conducido a su identificación final:

La estilización del canon utilizado, acompañado del uso de un contraposto pronunciado, que provoca unas posturas propias de la danza. En este sentido san Miguel adelanta el pie izquierdo y atrasa el derecho, colocándolo en un ángulo de unos noventa grados respecto del otro, circunstancia que obliga a inclinar la cadera, movimiento potenciado por la posición del brazo y mano izquierdos sobre aquella, mientras enarbola con la derecha una espada llameante. En el caso de los ángeles ceroferrarios, su esbelta figura se ve potenciada por el mismo recurso, idéntica posición de los pies, en ángulo de noventa grados, bien visibles por dejar las vestes la pierna al descubierto desde la altura de la rodilla. Los brazos se adaptan al lampadario que portan con forma que recuerda a una cornucopia, dibujando una posición acomodada al objeto que portan, ciertamente, pero siguiendo muy de cerca a la tomada por san Miguel, sobre todo en la zona desde los hombros hasta los codos.

La configuración del rostro y el cabello son semejantes entre las tres imágenes. El cabello circunda la longitud total de cabeza y cuello, resaltando el último citado al contrastar con la policromía de la cabellera y potenciar las tensiones musculares del mismo. Aparecen las mitades de los pabellones auriculares, mientras que el resto, en todos los ejemplos están ocultos bajo la cabellera.

Todos ellos utilizan ojos de cristal postizos, policromía a pulimento en las carnaciones con especial enrojecimiento de los pómulos, rodillas y codos.

Salvando las diferencias de los diversos tipos de vestes, tanto el uniforme militar de san Miguel como en las vestiduras de los dos ángeles, aparecen semejantes motivos florales decorativos. Obsérvense los ramos de las mangas y faldón



Detalle del rostro. Arcángel san Miguel.



Detalle del rostro. Ángel ceroferario.



Detalle del calzado. Ángel ceroferario.



Detalle del calzado. Arcángel san Miguel.



Detalle de la base. Ángel ceroferario.

del arcángel y las de la túnica interior, no de la sobreveste, de los otros mancebos.

El escultor ha hecho uso de idéntico tipo de calzado, de media caña, con embocaduras en forma de barco y similares motivos decorativos en las mismas, si bien diferente policromía.

Finalmente, todos comparten el mismo tipos de alas, idénticas medidas, configuración y policromía (con diversas variaciones en la sucesión de los colores azul, rojo y dorado).

Los querubines que asoman entre las nubes de la base de los cerofenarios¹⁴ se repiten por diversas zonas del retablo. Semejante tratamiento de las bases indica que van a estar colocados en primer término y a una altura donde los ojos pueden reparar fácilmente en ellas. Todo esto apoya nuestra propuesta de su colocación sobre las ménsulas que jalonaban la hornacina central en la que se entronizó la imagen de la Virgen del Pilar. Estos pretenderían reproducir en madera los de plata, regalados por Felipe II el 24 de marzo de 1596, que se encuentran en el altar de la “Pilarica” en la Basílica maña. Por tanto, el altar de la Virgen, en la catedral de Salamanca, había sido concebido de tal manera que reproduciere sincréticamente los elementos más significativos del referente zaragozano: pabellón, hornacina de la Virgen y ángeles cerofenarios.

Tras la retirada del retablo de 1742, el cabildo, a través de una comisión de señores nombrada para el asunto, determinó realizar otro que no sobresaliera del hueco del arcosolio y se ajustara al gusto del momento, mucho más académico.¹⁵ Así, siguiendo los ecos del uso de la Corte, en

¹⁴ Quizás tanto en estos querubines como en las nubes que los acompañan pueda verse la mano de Antonio Ferrer, por la comparación que se puede establecer con los que en 1746 hiciera para el vecino retablo de la Sacra Parentela de santa María. Las volutas de las nubes en las que aparece el santo Espíritu como los querubines que decoran el retablo parecen repetir semejantes estilemas a los mostrados por las imágenes que comentamos ahora y que se realizaron en 1742.

¹⁵ *El s(eñ)or d(octo)r d(o)n Custodio Ramos Góm(e)z canonigo lectoral dixo: Que en cumplimiento que el cavildo se sirvio conferirle junto con el s(eñ)or canon(ig)o d(octo)r d(o)n Antonio Roldan para que viesen si podria colocarse el Monumento en la capilla de nuestra Señora de el Pilar p(o)r las causas y motibos varias veces expuestos, havian pasado a la vista y reconocim(ien)to de ellos acompañados de el obrero menor de el que midio esta y la de la Luz, y resulto tener 30 pies de ancho y 27 de fondo, que podian*



Detalles de las alas. Arriba, arcángel san Miguel. Abajo, ángel cerofinario.





Altar de la Virgen del Pilar con los dos ángeles ceroferarios. El Pilar. Zaragoza.

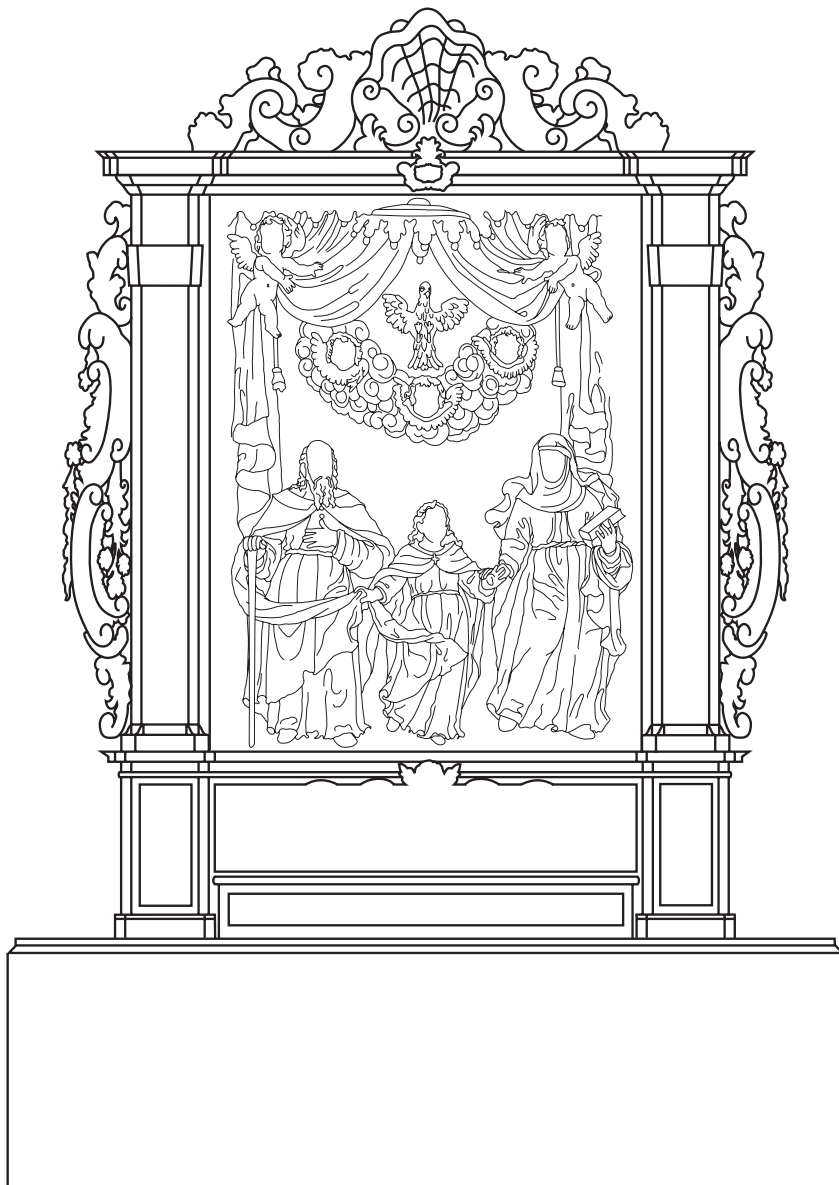
1795 se colocó un gran lienzo que ocupó todo el espacio interior del arco, con el motivo de la aparición de la Virgen en carne mortal a Santiago apóstol en Zaragoza, pintado por Juan de Velasco y Sande,¹⁶ por el que cobró

con facilidad, qu(i)tarse los Angeles de su Altar y entonces acomodarse d(ic)ho monumento, aunque la suvida de el debería darse por el lado de el Evangelio, y no p(o)r el de la Epistola como estaba en la de la Luz (lo que tiene de ancho la de el pilar son 28 pies y 26 de fondo), no siendo contra zeremonia de que podría ynformarse s(eño)r M(aest)ro lo que ponía en noticia de el cavildo para que en d(ic)ho asumpto resolbiese lo que fuese de su maior agrado: Y enterado el cavildo de la sobred(ic)ha proposic(io)n e ynforme se trato y confirio largamente d(ic)ho punto no haviendose concluido ni acordado cosa alguna despues de una difusa conferencia; en vista de lo qual el s(eño)r Dean expuso: Que este asumpto se remitiese a una Junta de seis señores, quienes con el mismo señor Dean y s(eñ)or Doctoral, teniendo presente quanto en el se havia expuesto, tanto en quanto al ahorro de zera como a la utilidad y combeniencia de los s(eño)res capitulares siempre q(u)e el Monumento se pusiese en la capilla de el Pilar, bien el antiguo u otro lo que con facilidad podría lograrse, quitando el retablo que tiene, y haciendo otro a el estilo de el dia arrimando a la pared según estan los de s(a)n Josef y san Antonio con otras reflexiones que se havian producido; y haviend(o)se conformado el cav(il)do con esta ultima proposiz(io)n el citado s(eño)r Dean nombro a los s(eño)res Arced(ia)no de Medina M(aest)re Sch(uel)a Dignidades, s(eño)res can(onig)os Penitenz(ia)rio y Gardon y s(eño)res Medio Raz(ioner)os Mota y Caraves, confriendoles como les confirio todas sus voces y facultades, p(ar)a q(u)e en el asumpto hiciesen y determinasen lo q(u)e juzgasen comb(enien)te sin necesidad de volverse al cav(il)do: con lo qual se fenecio y lebanto de q(u)e doy fe y firme. Ante mi S(eño)r Man(ue)l Jaz(in)to M(a)r(ti)n Carpintero. Cabildo ordinario de 31 de octubre. ACSA AC 63 ff. 177v-178.

¹⁶ Altar de N(ues)tra Señ(or)a del Pilar. Yt(em) doscientos treinta y un mil quinientos setenta y dos m(a)r(avedi)s pagados en virtud de diez libramientos a Juan B(e)lasco de Sande, pintor, por el quadro que pintó, y lo demás que se ha hecho en la Capilla de Nuestra Señora del Pilar, en el año de esta quenta. Libro de fábrica de 1795. ACSA



Croquis del retablo original recuperado de la Virgen del Pilar con su iconografía.



Arriba, croquis del retablo de la Parentela de la Virgen. Abajo, detalle de la cartela superior.



la cantidad de 231.572 maravedíes. El nuevo retablo utiliza la labor pétreo del arcosolio a modo de marco. La imagen de la Virgen se ubicó sobre las gradas del altar, de donde fue robada, como va dicho, en 1872 y fue sustituida por la magnífica factura que hoy día contemplamos.

El altar de la Sagrada Parentela de la Virgen o, si se prefiere, de una de las llamadas “Trinidades terrenas”,¹⁷ está construido en el hueco de uno de los arcosolios del muro norte de la capilla. En la historiografía tradicional ha pasado muy desapercibido al no sobresalir su factura. Y si se ha fijado en él, ha sido no por mérito del mismo, sino por comparación inexcusable con el que hace pareja,¹⁸ con quien algún autor, incluso, ha establecido una misma paternidad.¹⁹

En el interior del arcosolio, mas no condicionado por la forma del hueco cuanto por sus dimensiones, se ha construido un pequeño retablo. Este se compone de un único cuerpo, flanqueado por pilastras cajeadas en cuyo interior se disponen festones en toda la superficie, sobre altos plintos que hacen a su vez la función de predela. Los netos de los plintos y del banco están decorados con rocallas, adorno que sirve también como motivo recurrente en el guardapolvo y en el pequeño remate de la pieza en torno a la concha con la que culmina el conjunto. Tres pequeñas cabezas de querubines se sitúan en medio de los capiteles de las pilastras y en el centro superior de la predela. Una única y pequeña grada con idéntica decoración imperante en el resto del mueble apoya directamente en la mesa del altar.

La escena principal representa en relieve una composición muy estereotipada tanto en la forma de presentar el asunto, con un descorri-

Cj.66b Leg.2 n^o5 ff.326-326v. El lienzo está firmado: *Joanes Blasco Sande e Topete nat. Zeclavin faciebat 1795*. Cf. Falcon, Modesto, *Salamanca artística...* o.c.,p.131; Vicente Bajo, Juan Antonio, *Guía histórico descriptiva...* o.c., p.91; Casaseca Casaseca, Antonio, *Las catedrales...* o.c., p. 119. La fecha de 1775 transmitida por D. Sánchez es errónea. Cf. Sánchez y Sánchez, Daniel, *La catedral nueva de Salamanca*, o.c., p.213.

¹⁷ Recuérdese que las denominadas “Trinidades terrenas” son tres: Jesús, José y María; María, Joaquín y Ana; Juan, Zacarías e Isabel.

¹⁸ Cf. entre otros Girón, Ramón, o.c., p. 243; Vicente Bajo, Juan Antonio, *Guía histórico descriptiva...*, o.c., p.92; Villar y Macías, o.c., l. VI p. 107; Casaseca Casaseca, Antonio, *Las catedrales...*,o.c., p. 119.

¹⁹ Como se verá en el desarrollo del texto, no compartimos esta opinión. Cf. Sánchez y Sánchez, Daniel, *La catedral nueva de Salamanca*, o.c., p. 213. Es evidente que el relieve de san Jerónimo preexiste respecto de la fecha en la que se hacen los retablos, y que la mano que lo hizo no ha de ver nada respecto del relieve de la Sacra Parentela, elaborado a la par que el retablo.

miento de cortinajes, como en el tratamiento del mismo: el Espíritu Santo, en medio de una radiante gloria de nubes y querubines, aparece sobre la figura de la Virgen Niña, quien, cogida de las manos de sus padres, avanza hacia el espectador. El homenaje a la exención del pecado de origen de la futura Madre de Dios se hace patente por el uso de los colores blanco en la túnica y azul el manto (según la visión de santa Beatriz de Silva) y el influjo directo sobre ella del Espíritu Santo, hacia el que la grácil infanta eleva los ojos.²⁰

Las hechuras de santa Ana y de la Virgen han sido concebidas en movimiento, en actitud de avance, mas la composición de cada una de ellas no difiere prácticamente en nada, siendo la de la pequeña una repetición de la postura de la madre en una menor escala. Santa María coge de la mano a su progenitora, quien a su vez porta un libro (reflejo de la particular responsabilidad que como madre hubo de tener en su educación y poso de la relevancia que la tradición le otorgó en las conocidas iconografías, de raigambre tardomedieval y potenciadas en los siglos XVI y XVII, donde santa Ana enseña a leer a la Virgen).²¹ La figura del padre Joaquín aparece en reposo, dotada de calma y gravedad. El padre de santa María lleva su mano izquierda al pecho y apoya la izquierda sobre un báculo. Todo en él indica solemne circunspección y magna dignidad. La Virgen infanta toma la orla del manto de san Joaquín y con ella se conduce, mientras el insigne varón dirige su rostro hacia ella. Sin duda, las zonas

²⁰ Vienen como ocasión propicia a nuestro discurso las siguientes palabras: *Qualquiera que viesse a Maria como hija de Joaquin, y Ana, la juzgaria por la ley comun de la naturaleza; porque segun el ser, era descendiente de Adan; pero llegandose a ver como prevenida para Madre de Christo, se conoció la distincion del influxo, logrando aquella inmunidad, que correspondía a la Casa de Dios.* Madalena, Tomás, *Año Evangelico panegyrico y moral*, T. I, Francisco Moreno (Zaragoza 1735), p. 473.

²¹ Cf. en este sentido Luna, L., "Santa Ana, modelo cultural del Siglo de Oro", *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 498, Instituto de Cooperación Hispanoamericana (Madrid 1991). *La expansión de la narrativa sobre María incluyó a su madre, Santa Ana, como su educadora, lo que llevó a transmitir un modelo iconográfico en el que aparece Santa Ana enseñando a leer a la Virgen, o Santa Ana enseñando a leer a la Virgen y al niño... Estas imágenes reflejan la tendencia bajomedieval a una mayor alfabetización, que repercutía en la multiplicación del número de lectoras, aunque solo las mujeres de los grupos sociales elevados, especialmente nobleza o mercaderes ricos de las ciudades, tenían acceso al privilegio de la lectura.* Fuente Pérez, M^a Jesús, "Virgen con libro. Lecturas femeninas en la Baja Edad Media hispana" en *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie III H^a Medieval T. 24, UNED (Madrid 2011), p. 92.



Retablo de la sacra Parentela de la Virgen.

que con mayor cuidado y minuciosidad trabaja el escultor son los rostros de los personajes (dotados de mayor expresividad gracias al uso de ojos de cristal) siendo, a nuestro parecer, los de los augustos padres aquellos que más sobresalen. El de santa Ana, como mujer adulta, el de san Joaquín, como varón entrado en años. Ambos miran hacia la Virgen, sirviendo de este modo de elementos que dirigen la atención del espectador hacia la figura central de María, verdadera protagonista del asunto.

La policromía del relieve es rica en corladuras reservando el oro únicamente para el manto y cinto de san Joaquín, el manto y ceñidor de la Virgen y la túnica y ceñidor de santa Ana. Ricas primaveras a punta de pincel pueblan el exterior del manto del padre y la túnica de santa María. El resto de la policromía de las vestes de los personajes principales son colores planos aplicados directamente sobre los panes de plata. El rostro infantil de la Virgen irradia luz merced a la carnación a pulimento con la que está recubierto, al igual que los de sus progenitores.

Antonio Casaseca cree que Antonio Hernández o Francisco Martínez son los artífices del relieve de la Parentela.²² Nosotros hemos encontrado en el mismo retablo una pequeña inscripción que nos da un nombre y un año. Creemos oportuno conceder a la noticia un grado de certeza absoluto, puesto que es la única noticia de la que disponemos que nos habla del autor y de la fecha de ejecución, y pertenece a la obra misma. Así, en el interior de la cartela que sobremonta el entablamento leemos en letras negras sobre plata: *Antonio Ferrer sculpsit. A(nno) 1746.*

Por tanto, tenemos una obra segura de Antonio Ferrer realizada en 1746, quien aparece como una personalidad más perita en lograr aquellos rasgos distintivos de los personajes, como sus cabezas y manos, que en la resolución formal de las composiciones complejas, en las que evidencia, como vemos, ciertas dificultades al presentar la imagen humana en movimiento (véanse particularmente los ángeles que recorren los cortinajes y las posturas repetidas de las figuras femeninas). A nuestro juicio, en la presente obra se muestra mejor como ensamblador y tallista que como escultor de composiciones complejas.

²² *El relieve que le acompaña parece obra del siglo XVIII cercana a Antonio Hernández o del mismo Francisco Martínez, apodado “el de Valladolid” quien labró los ángeles de las pechinas de la cúpula.* Casaseca Casaseca, Antonio, *Las catedrales...*, o.c., p. 119.



Detalle de santa Ana.

Aunque pudiera parecer que el anterior retablo se pensó conjuntamente con el de san Jerónimo, no hay nada más lejos de la realidad. Por una noticia que reproduciremos a continuación, conocemos que en primer lugar fue construido el de la Sacra Parentela, y solo una vez finalizado este, fue tomado como modelo para construir el del santo doctor.

Si tomamos como referente la fecha de 1746, año de elaboración del retablo de la familia de la Virgen, habremos de esperar hasta 1749 para tropezarnos con una petición de licencia en el cabildo ordinario del 17 de marzo del tenor siguiente:

D(ic)ho s(eñ)or Dean hizo presente que un devoto queria hazer en la Capilla de N(uest)ra S(eño)ra del Pilar un altar en el arco, en que estava S(a)n Geronimo, en la misma forma, que el que en d(ic)ha Capilla tenia S(a)n Joachin, y S(an)ta Ana, collocando en el la medalla de S(a)n Geronimo respecto a ser tan buena, en cuyo supuesto, el cav(il)do viesse si lo concedía; y oyda esta proposicion por el cavildo, dio su permiso para d(ic)ho efecto; y mandó dar las gracias al devoto.²³

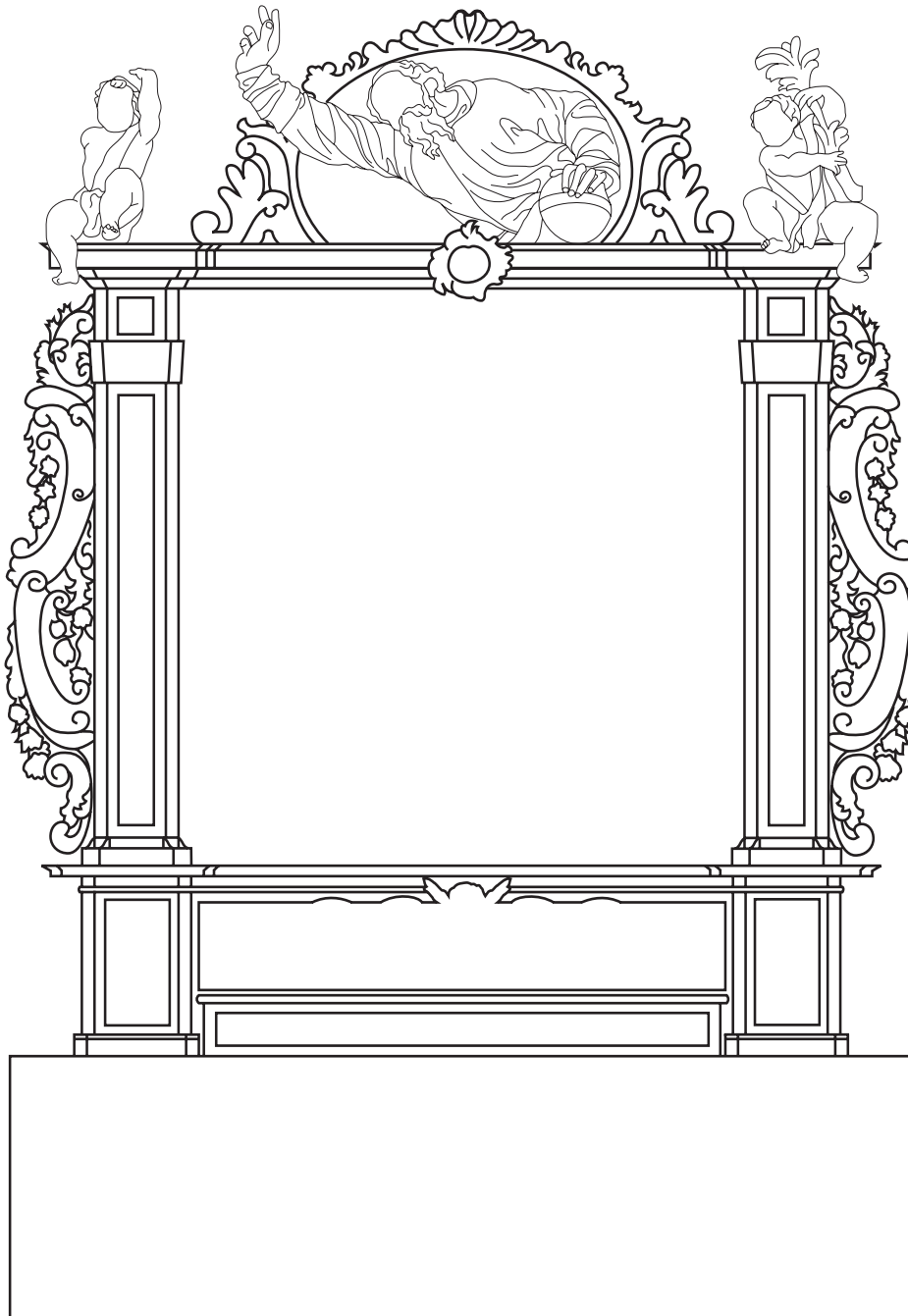
Gracias a esta información, podemos extraer varias consideraciones: la primera y más evidente es la vinculación formal que ambos van a tener, ofreciendo el aspecto final de obras casi gemelas. En segundo lugar, que en la capilla se había colocado ya el relieve de san Jerónimo, ocupando desde el primer momento el arcosolio en el que lo encontramos, mas no sabemos de qué lugar procede. En tercer lugar, la alta estima que de la obra del santo penitente se tiene, valorándola de una manera muy alta y positiva, tal y como se expresa de modo evidente en el escrito. Semejante estimación ha venido repitiéndose en quienes se han enfrentado al relieve.²⁴

El retablo, desde un punto de vista plástico, es igual al comentado con anterioridad, excepto en su remate donde, quizás, queriendo realizar un homenaje al estilo del altorrelieve, se ha introducido un Dios Padre

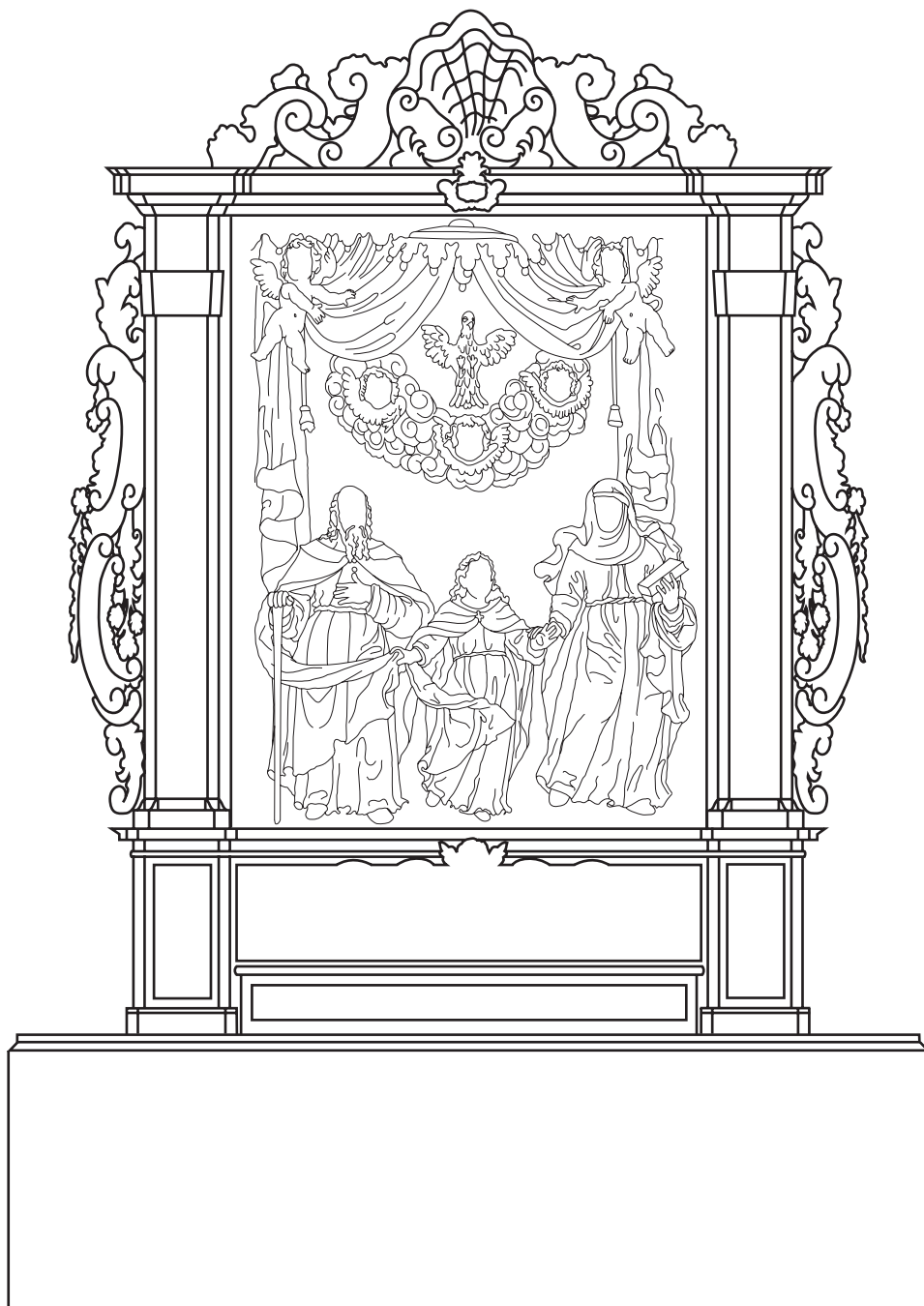
²³ *Liz(enci)a para un altar en una Capilla*. Cabildo ordinario de 17 de marzo de 1749. ACSA AC 54 ff. 510-510v.



Retablo de san Jerónimo.



Croquis del retablo de san Jerónimo.



Croquis del retablo de la sacra Parentela de N^a S^a.

bendiciendo en el óvalo central, y a plomo sobre las pilastras dos musculosos niños desnudos sujetando una guirnalda de flores el del evangelio y una palma el de la epístola. El escultor del relieve de Dios Padre, según nuestro parecer, ha pretendido fijar también los rasgos de san Jerónimo en el rostro de la primera Persona de la Trinidad, usando de la configuración general del rostro, los rasgos de los arcos supraciliares, los carrillos, y la luenga barba dividida en dos guedejas casi simétricas. Ello nos lleva a considerar la posibilidad de que el dicho relieve no haya sido elaborado por el autor del retablo sino que probablemente formara parte de otro conjunto para el que fuera esculpido en principio y, una vez desaparecido, se haya incorporado al remate de la obra que comentamos. Apuntamos también la posibilidad de que los hercúleos niños que siguen estilemas romanistas, al igual que el san Jerónimo, hayan sido reutilizados de los despojos del retablo que hubieran formado parte en origen y del que desconocemos su ubicación primigenia.

El tema de san Jerónimo penitente va a ser muy recurrente en todo el barroco español, prodigándose desde los años del renacimiento hasta los finales del barroco en un prodigioso *continuum* que nos dejará ejemplos magníficos desde, por ejemplo, el de Pietro Torrigiani, o los salidos de las manos de Siloé en la catedral de Burgos, hasta Salzillo en Murcia, pasando por las obras paradigmáticas de Gaspar Becerra y Martínez Montañés entre otros. Precisamente consideramos necesario situarnos en la atribución tradicional de la pieza objeto de nuestro estudio a Gaspar Becerra, no porque creamos que sea dicho maestro su autor, sino porque tenemos constancia que a través de él hace acto de presencia el romanismo en la Península, y es muy probable, como bien dice Antonio Casaseca, que haya sido un escultor educado en su entorno el que haya materializado el relieve salmantino. A dicha nómina, creemos, también habría que añadir el relieve del Padre eterno y los hercúleos niños del remate, dotados todos ellos de estilemas semejantes a los que muestra el magnífico ejemplar del santo penitente.

La representación del santo ejerciendo la penitencia, a la par que muestran la dignidad de cardenal que la tradición le atribuye mediante el

²⁴ Cf. Girón, Ramón, o.c., p. 243; Falcon, Modesto, *Salamanca artística...* o.c., p.131; Vicente Bajo, Juan Antonio, *Guía histórico descriptiva...*, o.c., p.92; Casaseca Casaseca, Antonio, *Las catedrales...*, o.c., p. 119.



Detalle de la imagen de san Jerónimo.

uso de las insignias correspondientes colgadas de un árbol del fondo, como muestra del desprendimiento de los parabienes del mundo, no olvida la vertiente intelectual que llevó a cabo mientras vivía cual eremita en las grutas de Belén. Precisamente en semejante detalle, que ha sido representado en nuestro relieve de una manera precisa, hemos de buscar una audiencia docta capaz de leer y entender tanto el hebreo como el latín. La tradición atribuye la traducción de la Sagrada Escritura desde su original hebreo y griego (dependiendo de los libros de que se trate) al latín, que la Iglesia adoptó como traducción oficial, a la que se bautizó como Vulgata.²⁵ Nos referimos al versículo primero del Génesis que aparece escrito en un correcto hebreo puntuado en una de las hojas, teniendo la traducción latina correspondiente en la siguiente:

בְּרֵאשִׁית בָּרָא אֱלֹהִים אֶת הַשָּׁמַיִם וְאֶת הָאָרֶץ:²⁶

*In principio creavit Deus caelum et terram.*²⁷

Que aparezca en hebreo puntuado nos ubica ante una audiencia que ha aprendido la lengua del pueblo escogido no por nacimiento, lo que lo situaría en una tradición concreta (askenazi o sefardita),²⁸ sino por es-

²⁵ El hecho de recurrir a las fuentes de la Sagrada Escritura en sus originales hebreos y griegos es una necesidad bien palpable a los ojos de quienes han de ocuparse de su estudio, teniendo así en la figura y obra de san Jerónimo un referente inexcusable y un modelo a imitar. (*San Jerónimo*) *Escribiendo a Sunia y a Fratella, dize así: Como en el nuevo Testamento, si entre los Latinos ay alguna diferencia en los libros de unos y de los otros, recurrimos a la fuente de la lengua Griega en q(ue) está escrito originalmente: assi en el viejo testamento, si ay alguna diferencia entre los Griegos, o los Latinos, acudimos a la verdad Hebraica, para que conozcamos y busquemos en los arroyos lo que salio de la fuente. Esta sentencia de nuestro Doctor esta puesta en el Decreto a la qual ta(m)bien alude san Agustín en sus libros De doctrina Christiana, diziendo assi: Los hombres de la lengua Latina, para quien escrivimos esto, tienen necesidad de las otras dos leng(u)as, Griega y Hebrea, para el conocimiento de las divinas Escrituras: porq(ue) si naciere alguna dificultad de las varias traslaciones de los interpretes Latinos, tengan recurso a los primeros exemplares en que se escrivieron.* Iunti, Tomás, *La vida de S. Geronimo Do(c)tor de la Santa Iglesia*, (Madrid 1595), p.171

²⁶ Gn 1,1 versión de la BHS.

²⁷ Gn 1,1 versión de la Vulgata.

²⁸ Véase un resumen de la diferencia en el artículo de Wurmman, Joanna, “¿Askenazí o Sefaradí?” en *La palabra israelita*, edición del Viernes 9 de marzo de 2007.

Versión informática consultada el 2-2-2012 en:

http://www.lapalabraisraelita.cl/2007/marzo09_07/16_9.pdf



Detalle del libro de san Jerónimo.

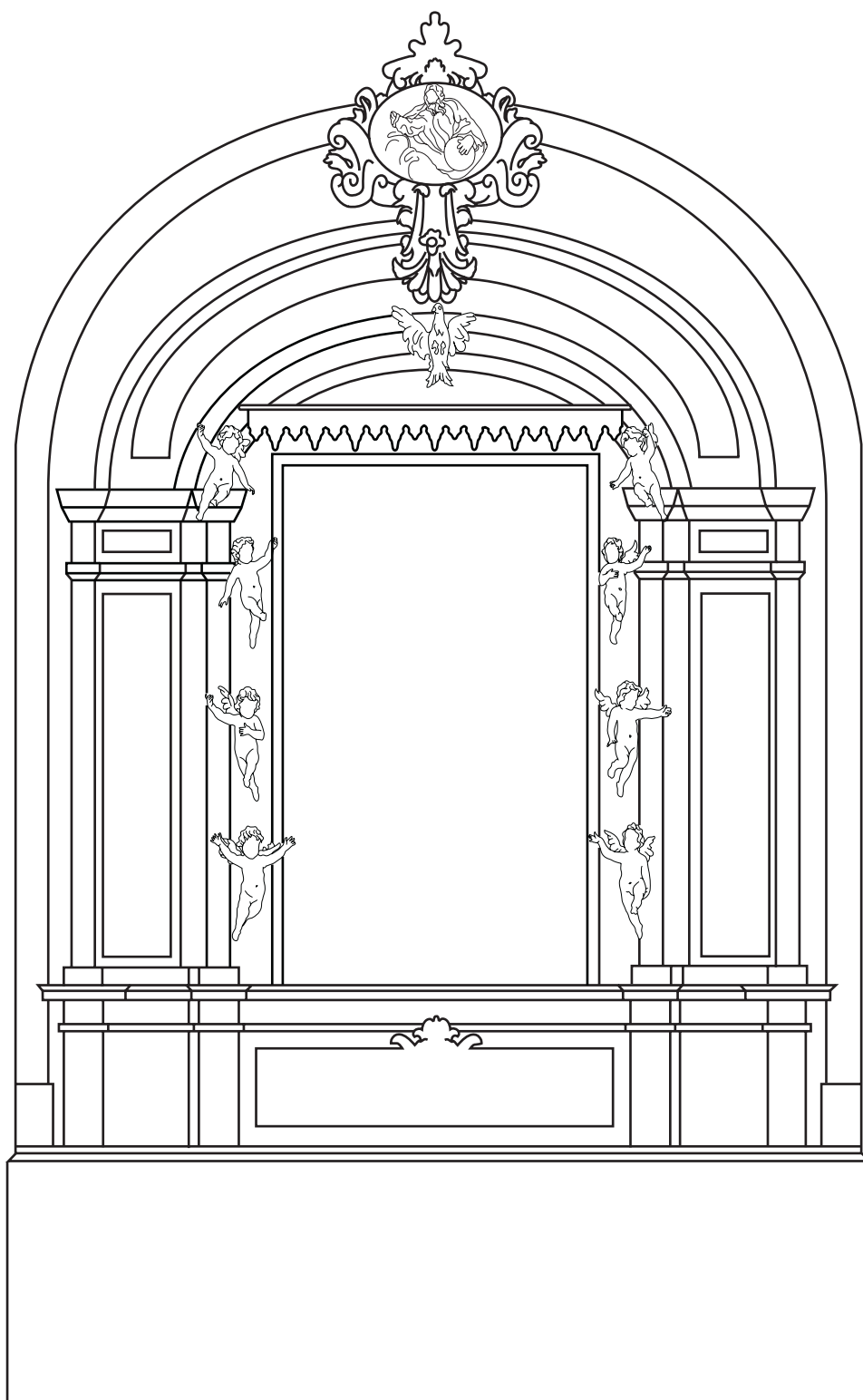
tudio, dado que la presencia de las vocales fue un recurso que los denominados masoretas²⁹ comenzaron a introducir a fin de disipar dudas en la cuestión de la identificación de las palabras correctas y de no dar lugar a error, amén de contar con las ventajas de transmisión que dicha fijación escrita conlleva en aras de la preservación de la pureza del mismo idioma. Mas los estudiosos de la Escritura tenían ciertas prevenciones ante las actuaciones de los masoretas, que les llevaban a considerar la traducción de san Jerónimo como el espejo de verdad en el que mirar la Biblia en caso de conflicto con la edición masorética.³⁰

Estas consideraciones nos sitúan ante un horizonte de comprensión perito que insiste en la autoridad de la traducción de san Jerónimo incluso frente a las ediciones hebraicas que han sido enriquecidas con la obra de los puntadores, pero que, a la par, hay que situarlo, como idea persistente e incluso resistente, al lado de los esfuerzos realizados en los estudios bíblicos que fueron impulsados considerablemente al amparo de las ideas del renacimiento humanista del siglo XVI, sobre todo a partir del empeño del cardenal Cisneros en la impresión de la magna Biblia Políglota Complutense (c. 1520/1522).

Por semejantes razones, deducimos que el relieve, que incide también en el carácter ascético del ejercicio de la penitencia, sin olvidar la *fuga mundi* como una vía recolocadora de las verdades existenciales que sitúan la contemplación y vivencia del Altísimo como sustento y fin supremo -a la par que reubican la existencia terrena en un bien vivir para

²⁹ Es comunmente aceptado que los masoretas llevaron a cabo sus actuaciones sobre el texto bíblico, con el fin de preservarlo, desde el siglo IV al siglo X, y que incluso su labor pudiera extenderse de modo testimonial hasta el siglo XVI.

³⁰ *Tambien concluye esta parte, con dezir, que no se puede negar, que alguna vez no se halle algun yerro en el texto Hebreo, agora sea negligencia, o ignorancia de los escritores. Es muy facil de caerse en ellos, por la mucha semejanza de algunas letras de la lengua. Esto digo de las Biblias Hebreas que andan sin puntos, antiquissimas, que de las que los traen, como es ingenio y trabajo de los Moserethas, despues de nuestro santo Doctor, como mostré arriba, sin duda ay muchos lugares depravados con mala puntuacion: y que con los puntos variaron muchas vezes el sentido, variando las vocales con que se avia de leer, y podria ser torcido maliciosamente y coartado. Estos yerros por maravilla hazen daño en cosas de buena doctrina y de la Fe, como lo experimentan los que saben y tratan la lengua. Remediase facilmente con no hazer ningun caso de los puntos, assi de las vocales, como de los que dividen las sentencias, y queda la escritura en su primera pureza, y en toda la latitud y capacidad que el Espiritu Santo le dio en sus originales. Iunti, Tomás, La vida de S. Geronimo Do(c)tor de la Santa Iglesia, o.c., p. 364.*



Croquis del retablo de N^a S^a de los Desamparados.

conseguir una buena muerte y entregar a Dios conscientemente lo que de Él se ha recibido para su custodia y administración- podría haber sido mandado hacer por una dignidad capitular (a día de hoy no identificada) vinculada al claustro universitario, empeñada e, incluso, probablemente inmersa en las discusiones interpretativas respecto de la pureza de la doctrina en lo relativo a la hermenéutica de la Sagrada Escritura y su aplicación en los saberes teológicos de la Universidad salmantina de la segunda mitad del siglo XVI, para dejar clara su apuesta personal por la vigencia suprema de la edición bíblica oficial de la Iglesia.

El altar de Nuestra Señora de los Desamparados hace frente al mayor de la capilla, en el arcosolio de los pies. Con mucha probabilidad el motivo de su presencia haya sido la voluntad y devoción particular más que el deseo expreso del cabildo, sin embargo, no ha quedado constancia alguna en los libros de actas de que se pidiera o se concediera dicho permiso para elevar el altar a tal advocación mariana. Desgraciadamente, no hemos conservado documentación alguna que nos hable de la autoría e iniciativa de la obra en cuestión.

El lienzo pintado al óleo muestra en medio de una cortina descubierta por ángeles la imagen de la Virgen de los Desamparados, tal y como, amén de la iconografía, se puede leer en la inscripción de los pies de la Señora: *N(ues)tra S(eñor)a de los Desamparados*. La advocación eminentemente valenciana se extiende por todo el territorio de la Corona hispana, y así se puede encontrar hasta los lugares a los que sus devotos llegan, al igual que ocurre con otras advocaciones de santa María y de los diversos santos. Cada individuo o grupo humano mantenía de esta manera una conexión con las propias raíces, sin que la distancia obstara para experimentar la fuerza de dicha vinculación.

En la ciudad de Salamanca hemos constatado la existencia de otro lienzo muy semejante, si no copia exacta, en el Convento de Santa Úrsula, pero el mal estado en el que se encuentra no nos permite poder precisar más. Ello, sin embargo, apoya la hipótesis inicial de que dicho lienzo sea obra seriada de una versión popular, al uso de las que en tan gran cantidad conocemos, que lejos de preocupaciones estéticas y técnicas se encuentra al servicio de la devoción y cuyo fin apunta al recuerdo constante, presen-



Retablo de Nª Sª de los Desamparados.

cia y permanencia de una advocación mariana que ha tenido su mayor representación a orillas del Turia.³¹

Ciertamente en la Seo salmantina no extraña que un altar sea consagrado a la patrona de la ciudad de Valencia, lugar del que ocupó la silla episcopal el obispo que restauró la de Salamanca: Ieronimus. La pervivencia en Salamanca de la tradición que vincula la restauración de su sede, tras el dominio musulmán, al mitrado que acompañó al Cid en la toma de Valencia y que posteriormente, una vez que se hubo de abandonar aquella ciudad tras la muerte del héroe castellano, acompañó a D. Raimundo de Borgoña y D^a Urraca en la tarea repobladora de la extremadura castellana,³² brilla particularmente en el culto que a la imagen del Cristo de las Batallas, tras su *manifestación* en los milagros acaecidos en los primeros años del siglo XVII, tributan los cristianos de esta iglesia particular. Por esta razón, la expresión de los vínculos con la diócesis valenciana mediante el recurso de la erección de un altar a la patrona de aquella ciudad en la propia catedral es un hecho que se ha de considerar entrelazado ya no sólo con la devoción de un particular, sino también con el guiño agradecido al origen de la restauración eclesiástica de la propia sede episcopal en la reconquista de la tierra para la cristiandad. En este sentido hoy día se puede contemplar una pequeña imagen de la Virgen de los Desamparados en la capilla del Cristo de las Batallas, en el lado de la epístola, do-

³¹ A este respecto señalamos las siguientes palabras que ofrecen los rasgos identificatorios de la venerada efigie: *Tiene la Santa Imagen de alto seis palmos, y quarta de medida Valenciana; su Sacratissima cabeza esta inclinada a la tierra; en su brazo siniestro mantiene su preciosissimo Hijo, que es (como la Madre) de muy hermoso aspecto; y en la mano derecha, que esta con todo el brazo estendido acia el suelo, empuña un Lurio, o Azucena de plata, eque se admira, y ostenta su misericordia, como diré, tratando de sus milagros.* De Villafañe, Juan, *Compendio historico en que se da noticia de las milagrosas y devotas imágenes de la Reyna de cielos, y tierra, María Santíssima, que se veneran en los más célebres santuarios de España. Refierense sus principios, y progressos, con los principales Milagros, que ha obrado Dios Nuestro Señor por su intercession, y sucessos mas notables de sus prodigiosos Aparecimientos*, Librería de Manuel Fernández (Madrid 1740), p.194. (El padre Villafañe ha sido rector del colegio Real de la Compañía de Jesús en Salamanca, por eso nos interesa particularmente su parecer y el universo de comprensión al que pertenece, dado que nos traslada fielmente a la mentalidad de sus contemporáneos y nos permite entender mejor los referentes que intentamos esbozar en nuestro estudio.) No sólo el recuerdo o invocación de la imagen provoca la acción milagrosa, sino también portar su retrato, pasar delante de su capilla... Cf. Id., pp. 194-196.

³² Véanse los documentos y testimonios custodiados en el archivo de la Catedral que se refieren en Sánchez Vaquero, José, "Los albores de la restauración repoblación de Salamanca" en VV.AA., *Ieronimus, 900 años de arte y de historia (1102-2002)*, Torres de la Catedral de Salamanca (Salamanca 2002), pp. 203- 231.

nada por un colectivo de estudiantes valencianos en la segunda mitad del siglo XX,³³ destello vivo de la conexión entre la advocación mariana y la restauración de la sede salmantina.

El retablo, por tanto, se articula a partir del lienzo que cobija en su interior. Así, se ha dispuesto sobre la predela un único piso, cuya calle central termina con un estrecho dosel en el que iría enganchada una cortina sostenida en los extremos por los ocho ángeles de bulto que jalonan el lienzo, dos a plomo sobre las pilastras que separan las calles y los otros seis organizados en dos grupos de tres, y distribuidos a intervalos regulares a lo largo de la altura del lienzo. Un arco escarzano sobremonta el dosel, uniendo la totalidad de las calles, en medio del cual se enseñoorea la paloma del Espíritu Santo. Todo ello es cubierto a su vez por otros paneles que se adaptan a la forma del remate del arcosolio, finalizando en su cénit con una tarjeta que une el retablo al conopio pétreo en donde se ha figurado un Padre Eterno bendicente de muy discreta factura.

El constructor del retablo aprovecha la profundidad del arcosolio para dotar a su obra de movilidad en planta, adoptando para ella un aspecto cóncavo, disponiendo el lienzo directamente sobre la pared del fondo y usando de paneles tallados cóncavos para realizar la transición hacia el marco exterior del arcosolio, el cual está guarecido de una frondosa vid cargada de frutos que se distribuyen a lo largo de toda su dimensión. Los paneles de la predela, de las calles laterales y del remate aparecen cuajados de carnosas hojas, flores y frutos que se van a distribuir a partir de una cartela con serafines (en el caso del panel central de la predela) o con un único ser angélico (en el caso del resto de paneles, exceptuando el de las calles laterales de la anterior). Semejantes repertorios, unidos al dorado de toda la superficie, a la carnación mate de los ángeles y serafines, y al corlado del Espíritu y del Padre Eterno sitúan la obra en el tercer cuarto del siglo XVIII, siendo de este modo el último de los altares erigidos en la capilla de la Virgen del Pilar antes de la reforma del mayor de ella.

³³ En la placa de metal de la peana de la imagen se puede leer la siguiente inscripción: *Imagen de Nuestra Señora de los Desamparados donada por la colonia estudiantina valenciana. Curso 1951-1953.*



Lienzo de N^a S^a de los Desamparados. La peculiar vinculación de Salamanca con Valencia a través del obispo Ieronimus y del Cristo de las Batallas se hace notoria mediante la presencia de la patrona de la ciudad del Turia.



Capilla de san José

El retablo del santo patriarca, de la tipología original a los nuevos añadidos semánticos

Entre las capillas más significativas de la catedral sitas en la cabecera, se encuentra en el lado de la epístola la advocada a san José. Desde el primer momento, el espacio sagrado del recinto ha sido puesto bajo el título del glorioso patriarca.

La historiografía apenas ha prestado atención ni al retablo ni a la imagen del santo, por ser el primero un ejemplo más de aquellos que apenas desarrollan la arquitectura y usan de la profusión de talla como único recurso para cubrir el espacio.

Como curiosidad de la escasa relevancia que se le ha dado, las guías decimonónicas ponderan la imagen de san José elogiando la calidad de la efigie y, a la par, señalan los motivos iconográficos de las pinturas encas-tradas en el retablo: Santiago en la batalla de Clavijo y (he aquí la sorpresa) los lienzos de la Dolorosa y san Juan Evangelista.¹ El error de identificación de los lienzos de la Virgen y del discípulo amado llega incluso hasta nuestros días, si bien la identificación de santa María ha cambiado por la de la Magdalena.² Hemos de señalar que la iconografía de

¹ Cf. Girón, Ramón, o.c., p.241; Falcón, Modesto, o.c., p. 133.

² Cf. Casaseca Casaseca, Antonio, *Las catedrales...* o.c., p. 116.

dichos óleos se corresponde con santa Elena, arrobada en la contemplación de la Vera Cruz que ella encuentra, y santa Bárbara, abrazando la correspondiente torre. Quizás ciertas similitudes generales en cuanto al aspecto formal con los convencionalismos tradicionales de las representaciones iconográficas equívocas, unidas a la oscuridad en la que están inmersos los cuadros, hayan sido las que han provocado las confusiones señaladas en las identificaciones anteriores.

No hemos conservado noticia que nos hable de encargo alguno de imagen. Incluso una búsqueda pormenorizada a través de los expedientes de fábrica del arco cronológico que nos hemos trazado (1734- 1746), en el que se ha debido dar su gestación y final objetivación, ha sido infructuosa para tal propósito. Lo mismo ha ocurrido con nuestro intento –hasta el momento- en los protocolos notariales del Archivo Histórico Provincial. Únicamente poseemos los datos que podemos extraer de la obra de arte en sí misma, y con ellos llevaremos a cabo nuestro intento de aproximación.

El retablo es de mayores dimensiones que el del resto de capillas que siguen su misma tipología (obra con fondo azulado y labores de talla doradas). Mas si, por un lado, muestra un mayor desarrollo, puesto que el arcosolio que lo acoge es también, a su vez, de un formato más amplio –dado que si en las capillas hornacina de las naves laterales el arcosolio de su testeros se corresponde con el lado menor del paralelepípedo de sus plantas, en el caso de las situadas en la cabecera de la catedral, sus respectivos arcosolios ocupan el lado largo de la planta rectangular-, por otro, sigue en su planteamiento un mismo esquema compositivo. Así, consta de tres gradas, un único piso en el que se sitúa una hornacina y un ático con pintura encastrada en su centro.

Las gradas, como es natural, a medida que van ascendiendo en altura decrecen, a su vez, en anchura, de tal manera que la superior es igual en todo a la antecedente excepto en su longitud. Su frente se compone a base de alternar cartelas doradas sobre fondo marmoleado en tonos azules y marcos rectangulares dorados que contornean espacios marmoleados en tonos rojizos

Hoy día podemos observar que la segunda y tercera grada han llegado hasta nosotros manipuladas y con el añadido de una ménsula con querubines policromados sobre follaje dorado, probablemente reaprove-



Retablo de san José.

chada de otra obra a día de hoy perdida, en la que se ha colocado una vitrina que custodia una moderna arqueta con una reliquia del Beato Julián Rodríguez. La primera grada, que descansa directamente sobre el altar, atrae nuestra atención de una manera particular por lo siguiente.

El ritmo alternante de cartelas y marcos se ve interrumpido de una manera brusca, no porque en el origen no se realizasen las cartelas que ahora faltan, sino por la manera en la que han sido cubiertos los espacios que en su momento ocuparon los dichos elementos, cuya falta ha sido suplida por la incorporación de cuatro grabados que intentan enmascarar las carencias y devolver de nuevo la ansiada simetría al conjunto.

Los grabados fueron pegados sobre la silueta del elemento que debía existir en el lugar, y adheridos a la superficie haciendo uso de una sustancia similar a la cola de conejo. Posteriormente, su adherencia se ha visto incrementada al ser cubierta con pintura azul el resto de superficie que queda libre, invadiendo un poco los márgenes del papel en el que se representan las escenas, ayudando, de este modo, a fijarlo con mayor fuerza al soporte.

Las cuatro estampas han sido colocadas en sus respectivos lugares de forma simétrica, y de izquierda a derecha representan los siguientes motivos: la purificación de María en el Templo, san Agustín, la venerable madre María de San José y san Francisco Javier.

Desgraciadamente todas las estampas han perdido parte de sus bordes, dejando solo en una de ellas un resto de la leyenda que completa dice lo siguiente: *Klauber Cath. sc. et exc. A. V.* Esto es : *Klauber Catholici sculpserunt et excuderunt Augustae Vindelicorum*. En el margen inferior izquierdo se lee: *C.P.S.C.M.* siglas que desarrolladas significan: *Cum privilegio Sacrae Caesareae Maiestatis*. Son obras de los famosos grabadores de Augsburgo Joseph Sebastian y Johan Baptist Klauber. En ellos domina la estética rococó, la minuciosidad en el detalle, el contraste entre el espacio cóncavo y convexo, la disparidad en el diseño y número de cartelas, la inclusión de leyendas en claro juego de agudeza intelectual...³

³ Cf. Roig i Torrentó, María Assumpta, "Influencia de los grabados de los hermanos Klauber en la Capilla de la Mare de Déu dels Colls en Sant Llorenç de Morunys (Lérida)" en *AEA*, 221 (1983), p. 6; Carrasco Terriza, Manuel Jesús, "Un grabado de Klauber sobre el Padrenuestro" en *Boletín Oficial del Obispado de Huelva*, LV 391 (enero-marzo 2008), pp. 75-88, consultada la versión electrónica el 22/02/2012 http://personal.telefonica.terra.es/web/mjcarrascoterriza/klauber_padrenuestro.htm

Una vez determinada la autoría, señalamos que creemos no existe un criterio verificable que hubiera podido estar bajo la elección de la iconografía particular de los cuatro grabados. No obstante, debemos indicar, que en la Presentación de la Virgen en el templo la presencia de san José es de segundo orden (incluso la entidad del nimbo que sobremonta su cabeza es idéntico al de la profetisa Ana y diferente del resplandor del Niño y de santa María), pivotando el centro de gravedad sobre la figura del Niño tomado en brazos de Simeón y de la Virgen (verdadero epicentro de la devoción popular en la festividad litúrgica del misterio que representa y que es conocido precisamente por la advocación mariana de la Candelaria).

En el caso de san Agustín, la iconografía lo muestra en el célebre intento de intelección del Misterio Trinitario y la visión del niño que intenta contener el agua del mar en un pequeño hoyo realizado en la arena de la playa. Con la venerable María de san José, la presencia del patriarca es más señera al expresar su labor como particular intercesor ante Cristo, prácticamente en igualdad con la Virgen.

El siguiente en aparecer es el de san Francisco Javier, retratado predicando y convirtiendo a los indios; el nombre de Jesús aparece radiante en el cielo. Los dos últimos grabados muestran la labor evangelizadora de la Iglesia: por parte de la venerable en Canadá, país que va a desarrollar posteriormente una gran devoción a San José, instaurándose en Montreal uno de los más grandes santuarios dedicados al santo; en el caso del jesuíta en las Indias occidentales, donde como consecuencia lógica de la misión de la Compañía de Jesús, se expandirá también la devoción al santo padre nutricio de Cristo.

Con las obras de los hermanos Klauber se ha enriquecido la semántica y la significación del altar en el que han sido incorporados. Evidentemente, tal trasfondo significativo no está tanto al alcance de cualquier persona no cultivada del pueblo fiel, cuanto de aquellos ministros que, pudiendo aproximarse a las gradas, lograban percatarse de la presencia y contenido de los dibujos y realizaban los ejercicios intelectuales necesarios. De todos modos, no estamos convencidos de que las advocaciones de los grabados hayan sido elegidas *ad casum*, cuanto que hayan sido seleccionadas según un parecer puramente devocional de aquel a quien le hubiere tocado la tarea de intervenir en las gradas del retablo por el dete-

rioro de las mismas. Así, habremos de pensar en la figura del obrero menor del cabildo, o de un clérigo encargado de la capilla, con poderes de intervención en la misma, que en un intento de hermostrar el mueble -durante los últimos decenios del siglo XIX o incluso en las primeras décadas del siglo XX- localizó una serie de estampas de las cuales escogió las cuatro que han llegado a nosotros. Por tanto, o la elección de los temas entre un número pequeño de ellos, o la mera casualidad a la hora de elegir los motivos de las estampas guiado únicamente por un proceso de selección en el que hubiera de figurar la imagen del santo a quien estaba dedicado el altar – idea que creemos más verosímil- son las hipótesis de aquel al que le fuera encomendada la tarea de adecentar la grada en aras de un mayor decoro.

Independientemente de todo lo anterior, de la mayor o menor pericia técnica, lo acertado o erróneo en cuanto a la intervención de la obra, queda en un segundo plano ante la valiosa información que nos ofrecen cuatro genuinos grabados de los Klauber insertos en el altar. Su mera presencia nos indica la existencia sin ningún género de dudas de todo este tipo de material que surtió tanto a los profesionales de la escultura y pintura, proporcionándoles modelos que aplicar a la creación de sus respectivas obras. En ocasiones, como la que ahora encontramos, una desafortunada intervención puede ofrecernos una valiosa información y confirmar, como en este caso, la existencia en el propio lugar de materiales de entidad que de otra manera hubieran desaparecido.

Retornando al retablo, el único cuerpo del que consta se desarrolla teniendo como eje central una hornacina en la que se ha colocado la imagen titular. Seis paneles cajeados, exhornados con hojas de cardina talladas en su interior constituyen el fondo poligonal del nicho, siguiéndoles una cornisilla corrida sobre la que apoyan seis gajos ornamentados de la misma manera que las piezas inferiores con cardinas que convergen en el cénit en unas pequeñas volutas con elementos vegetales. Como puede observarse, la configuración general de la hornacina sigue muy de cerca a las que podemos encontrar desarrolladas por completo en los retablos de N^a S^a de la Luz y de la Virgen de la Cabeza, y a las que nos encontramos fingidas -intentando imitar a las anteriores- en los retablos de san Antonio y en el tardío de san Nicolás de Bari.

La gloria que rodea a nuestro santo ya no está formada por nubes y ángeles, sino por carnosas cardinas que arrancan en pequeñas volutas y querubines repartidos en toda su extensión a intervalos regulares, quienes guardan una estrecha vinculación con los tallados en torno a san Antonio en el altar de su capilla.

Dos grandes costillares flanquean la hornacina, arrancando de grandes volutas. Este es otro de los elementos característicos cuyo dibujo se ha mantenido en la serie de retablos con fondos azulados de la seo, incluyendo a los que no tienen imagen de bulto redondo sino cuadro encastrado. Véase como ejemplo evidente con el que comparar la máquina de san José con el retablo de la capilla de san Clemente.

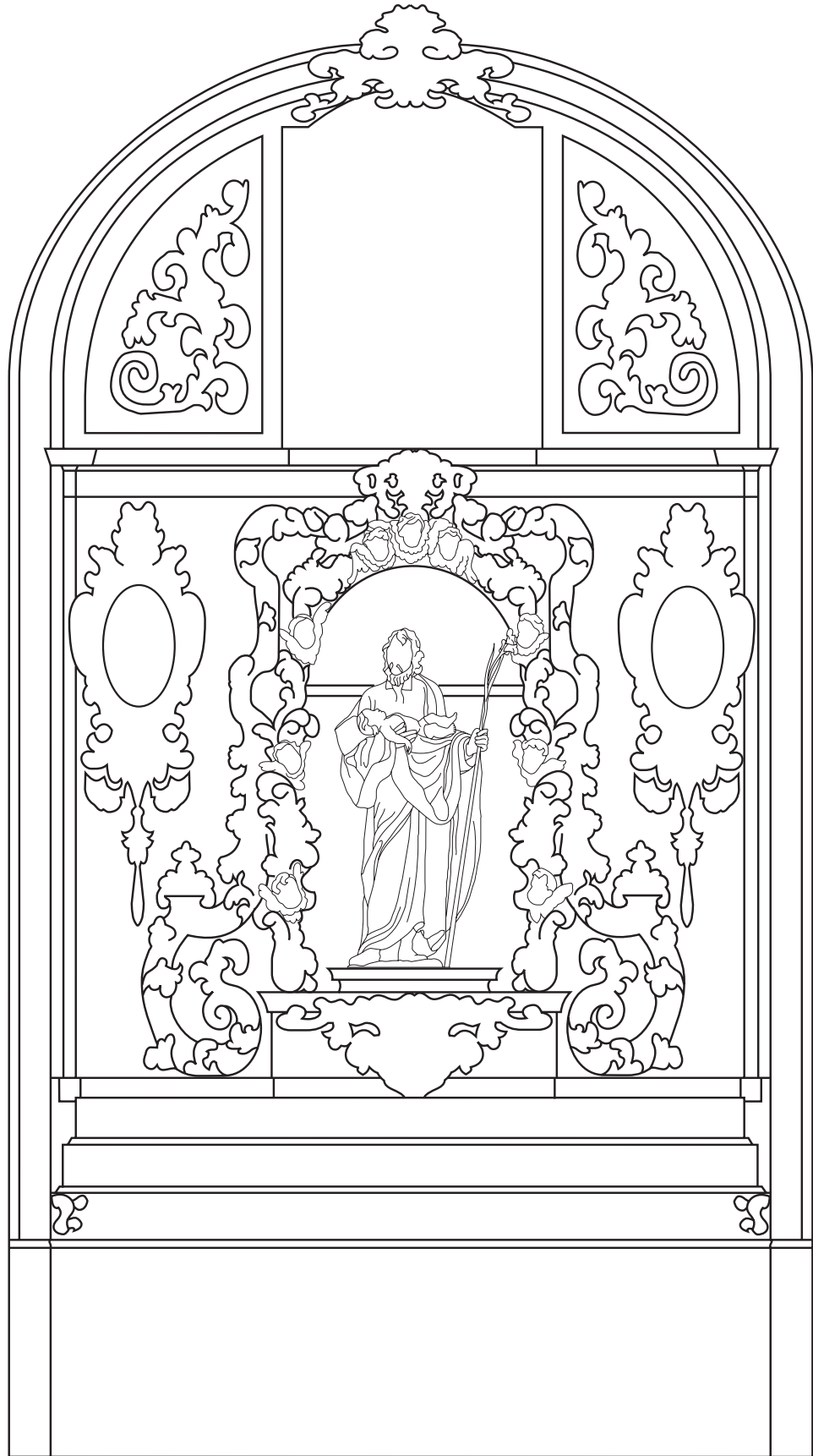
Dos lienzos de forma oval campean en los laterales de la hornacina del santo patriarca. En el lado del evangelio santa Elena, en el de la epístola santa Bárbara. Los marcos, ricamente adornados con rocallas, follajes y veneras, con festones colgantes prolongados en su base, se encargan de ocupar el resto del espacio disponible, procurando un aspecto final de dorada plenitud ornamental.

La sencilla cornisa que cierra el cuerpo en su parte superior apenas es visible por estar oculta tras una guirnalda de flores que se derrama en los netos -formando ondas regulares en toda su extensión- a partir de la cartela situada en el centro, como culmen de la hornacina de san José.

En el ático hallamos un único lienzo figurando al apóstol Santiago a caballo en la batalla de Clavijo. Sobremonta el cuadro una gran cartela que se eleva sobre el arco de medio punto que cierra el arcosolio y se introduce en el conopio. Los espacios laterales que deja libre la pintura son cubiertos por paneles recorridos por cardinas formando dibujos.

Los componentes de madera se circunscriben a los necesarios para rellenar el hueco del arcosolio, pero el presente retablo aprovecha también la talla de piedra de los elementos que conforman el exterior del arcosolio y que repiten –merced a la unidad estilística querida por el cabildo- el aspecto de los hechos en la primera etapa de construcción del edificio a lo largo del siglo XVI. Estos elementos entran a formar parte del retablo gracias a la policromía que los incorpora de una manera “natural”.

En cuanto a la policromía, se han reservado las carnaciones para los querubines y ángeles; el color natural para los animales según su pro-



Esquema del retablo de san José.

pia especie; el dorado para las rocallas, cardinas y elementos de adorno; y finalmente el marmoleado en tonos azules para los fondos y en tonos rosáceos para ciertos perfiles y superficies muy limitadas. La variedad visual provocada por el uso de tonalidades cálidas y frías en el marmoleado, permite que el efecto total del conjunto no acuse la saturación que de ser de otra manera provocaría la disolución en el total de ciertos elementos de la máquina.

En el tipo de retablo usado en la capilla de san José existe un significativo contraste entre la profusa y movida decoración que luce y la ausencia de movimiento en planta, que es suavizado por el avance de las gradas sobre la mesa del altar.

La imagen de san José

El grupo ha sido tallado en un único bloque. El Niño, recogido entre pañales, descansa echado en los brazos de san José, al que mira y sonríe mientras eleva uno de los brazos para realizar una carantoña en las barbas del patriarca.⁴

El gesto que hace el niño, más allá de reducirlo a mero infantilismo, supone la visibilización de la cercanía que tuvo el Verbo encarnado con su padre putativo.⁵ En el acrecentamiento de la devoción a san José⁶ y por

⁴ *Pero de quien más propriamente (sic) fue Joseph trono, fue de Christo Señor Nuestro. Sentose tantas vezes en sus brazos, como en trono mas elevado, que si fuesse de Serafines; pues dexando las alas de estos se va a los brazos de Joseph; y solo a falta de Joseph, estienden los Serafines sus alas para servirle de trono. Refiere la Venerable Monja de Agreda que, le dixo la Santissima Virgen, que San Miguel y San Gabriel le pidieron con reverencia, que quando su Magestad, y San Joseph necessitaban de trabajar, y no podían tener al Niño en sus brazos, se les concediesse a ellos ser trono de la divina Magestad, teniendolo en sus seraficas alas; que solo a falta de Joseph sirven de trono los Serafines mas altos. Para ponderar David la eminencia de el trono de Dios, dize que se sienta sobre Querubines: Qui sedit super Cherubim (Psalm 79): pero aviendo un Joseph, él es trono de Dios humanado. O qué honra la de Joseph! O dichosos brazos! O sublime regazo, que fue verdadero, y elevado trono de Dios!. Alemán, Ignacio, Excelencias de S. Joseph, Varón divino, Patriarca grande, Esposo purissimo de la Madre de Dios, y Altissimo Padre adoptivo del Hijo de Dios. Que en metodo panegyrico ilustra el P. Pedro de Torres, de la Compañia de Jesus, Henrico y Cornelio Verdussen (Amberes 1714), p. 248.*

⁵ Señálase la estrecha relación ayudados de los siguientes versos:

*Hizo Ioseph de sus dichosos braços
lazos con que enlazó al infante bello,
y unido al pecho con estrechos lazos,*



Imagen de san José.

supuesto en su popularización a través del impulso dado por la orden carmelita, a través del ejemplo de santa Teresa de Jesús, de los servitas y más aún de los jesuitas, se van a ir sucediendo las representaciones plásticas del patriarca con dos modelos muy definidos: uno en el que padre e hijo –caminando– se cogen de la mano, que popularizará Gregorio Fernández y otro en el que el santo toma en brazos al niño, en el cual el lenguaje de los afectos tomará una enorme importancia y tendrá un gran desarrollo, basándose todos ellos en el papel ejercido por el santo como padre nutricio del Verbo encarnado.

Las facciones del santo, talladas con esmero, reproducen una faz que destila dulzura en el rostro ovalado. Los ojos entornados, de cristal, clavados en la figura del Niño, la ligera inclinación de la cabeza hacia el pequeño que sostiene en los brazos, potencian la particular relación de proximidad entre padre e hijo que parece querer subrayar el escultor. Como particulares características hay que señalar los pómulos marcados, carrillos rebajados, ojos almendrados, el arco supraciliar evidenciado totalmente terso, la punta de la nariz pronunciada aún más por complementar a sus correspondientes amplias aletas nasales. El cabello, barba y bigote han sido construidos a base de la insinuación de pequeños mechones apenas sugeridos, en los que toma protagonismo el surco y resalto

*el divino Agnus Dei se puso al cuello:
El niño hermoso preso en sus abrazos,
le enlazó el corazón entre el cabello,
El derramando risa, le gorgea,
el niño en su tutor la boca emplea.*

*Alegrase el recién nacido infante
con su padre Ioseph, que por tal ama;
Ioseph con rostro al niño semejante,
al que es Hijo de Dios, hijo le llama:
El niño al rostro de su amado Athlante
el suyo junta, y de su amor le inflama,
Ioseph en su querido se transforma,
el niño es alma que a Ioseph informa.*

De Valdivielso (sic), Ioseph, *Excelencias y muerte del Glorioso Patriarca, y Esposo de nuestra Señora, San Ioseph*, (Toledo 1623), p. 190v.

⁶ Véase la pequeña historia del tratamiento de la figura de José, desde su escarnio en el teatro de los misterios hasta su rescate y glorificación, merced a las órdenes dedicadas de un modo particular a la Virgen María, a las que habría que añadir y, además, destacar, según nuestra opinión, la ingente tarea hecha al respecto por la Compañía de Jesús. Cf. Réau, Louis, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos*, T. 2 vol. 4, Ediciones del Serbal (Barcelona 1997), pp. 164-166.



Detalle de la imagen de san José.



Cristo perdonando a la mujer adúltera. Confesionario del Penitenciario.

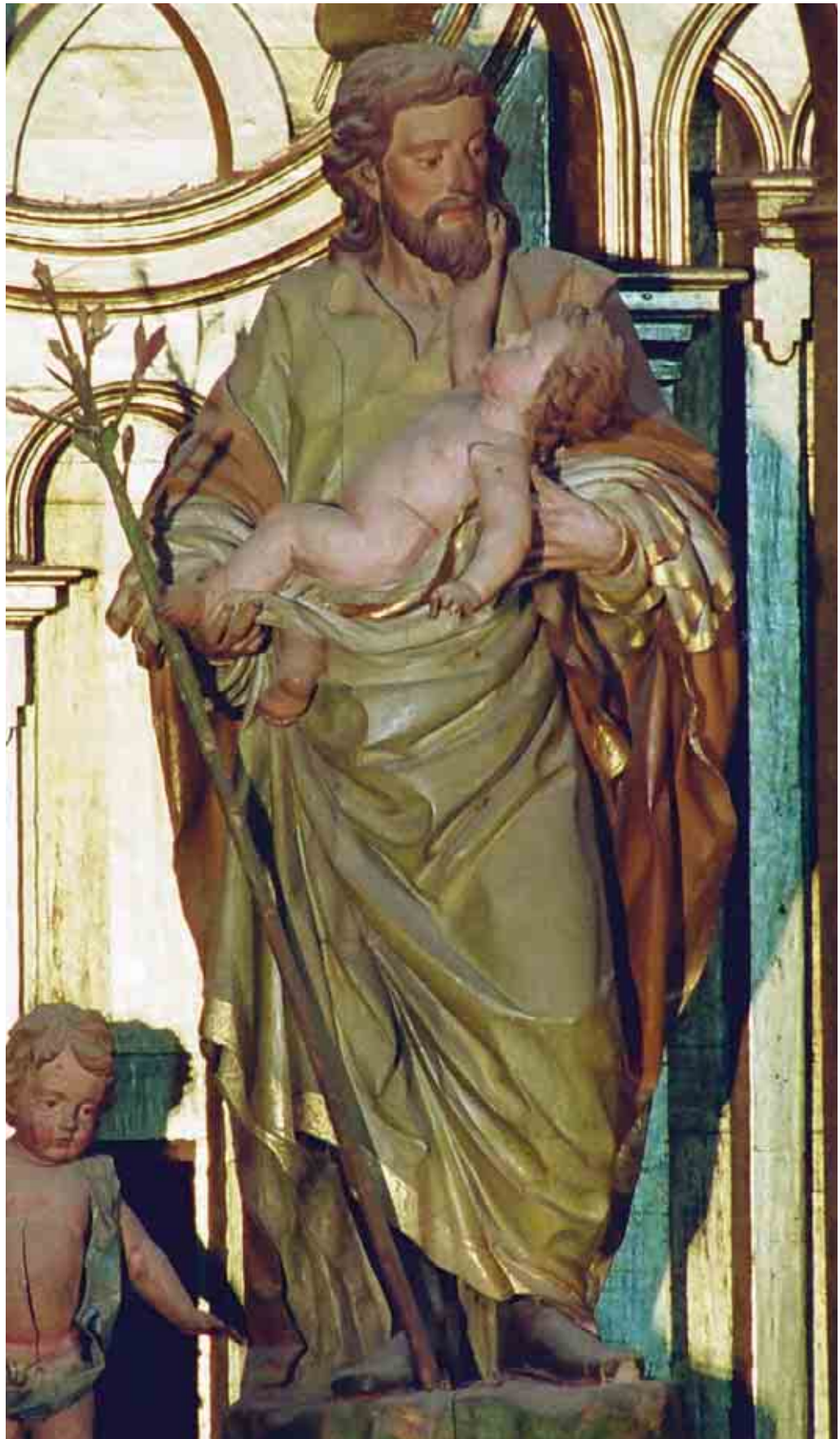


Imagen de san José. Catedral de Coria. Alejandro Carnicero.

consecuente de los sucesivos pasos de la gubia, logrando el efecto de un conjunto de ondulados y vibrantes cabellos casi dispuestos en capas paralelas consecutivas.

Estos rasgos los podemos observar en los relieves que sabemos con seguridad trabajó José de Lara. Véanse en este sentido el mechón de la frente y bigote de los relieves de la sillería alta del coro correspondientes a san Felipe, santo Tomás y Santiago el Mayor. Los ojos, entornados, repiten el modelo ya usado en el estalo de san Simón, en el mismo conjunto que los anteriores. La configuración general del rostro, incluso las facciones, las conocemos ya en la cabeza del Cristo Redentor del estalo episcopal, y en el semblante del Cristo perdonando a la pecadora arrepentida del confesionario del Penitenciario. Incluso, en éste último, igual que en la imagen de san José, la anatomía de la pierna se advierte a través de las telas de los vestidos, característica que comparten las obras de José de Lara.

En cuanto a los pliegues de las vestes, al observar la disposición paralela de los mismos en la túnica, sus formas blandas, redondeadas, incluso en las zonas de mayor complejidad compositiva, como en el manto recogido para acoger al divino infante, nos están evidenciando la genuina intervención del maestro en la obra, trayendo a la mente de manera inmediata la figura del Jesús perdonando a la pecadora del respaldo del confesionario del penitenciario, así como al apostolado de los estalos del coro. En esto muestra diferencia respecto de la imagen de san Antonio de Padua, en la que la profundidad de los pliegues del hábito, aún siendo del hacer de Lara no parece que salieran de su mano cuanto de la colaboración de los oficiales del taller.

En cuanto a la imagen de san José, creemos que la postura en contraposto, con la túnica levantada, hecho que permite ver el calzado y la posición de los pies, la calidad del tratamiento de los pliegues y factura de las vestes -pegadas al cuerpo de tal forma que se sugiere la anatomía de las piernas- y la gran calidad del acabado, tanto del niño como de las manos, cabeza y rostro de José, nos están indicando que la mano directa de José de Lara es la que ha efectuado la talla y se ha encontrado también en la dirección del encargo de la ejecución de la magnífica policromía. Se pueden rastrear algunas de estas características señaladas en el maestro



Detalle de los pies de la imagen.



Detalle del Niño Jesús.

(postura, porte, configuración general...) en la obra de su discípulo más famoso, Alejandro Carnicero, concretamente en el san José del retablo de la catedral de Coria, donde al esquema general de José de Lara -que se encuentra en la base de la experiencia del discípulo-, Carnicero ha añadido su propia manera y pericia dando como resultado la espléndida imagen del templo mayor cauriense.

Llama la atención la policromía que luce la imagen. Las carnaciones del Niño y del santo son mate, que contrasta con la soberbia pintura de las vestes. Mediante el estofado, esgrafiado y la terminación a punta de pincel se reproducen ricos tejidos coetáneos que, al ser aplicados a la imagen, logran hacer visible la majestad de la que está imbuido en el mundo de la trascendencia. La túnica, de color celeste sobre un fondo oro que se percibe gracias al fino esgrafiado en pequeñas líneas paralelas, luce dorados dibujos geométricos encadenados de cintas y ramaje, junto a ramilletes de flores a punta de pincel. Las flores que se figuran son diferentes variedades de lirios blancos,⁷ símbolos de la virtud de la castidad vivida por san José.

En el manto, el motivo floral es enriquecido con colores en tonos rojos, verdes y azules sobre un fondo anarajando. El esgrafiado reproduce multitud de cuadrados en red con flores de ocho pétalos. Motivos geométricos muy semejantes a los de la túnica se mezclan con los ramos de flores en los que junto a la azucena hay que añadir el nardo y el narciso y lo que parecen rosas silvestres.⁸ El nardo, muy vinculado a la figura de José tras

⁷ La que predomina es la representación del *lilium candidum* o azucena. La flor ha sido atribuida a José desde el desarrollo de la leyenda áurea, haciendo coincidir el florecimiento del bastón con la flor que simboliza la virtud de la pureza. La remitencia inmediata a Santa María también se hace necesaria y es incuestionable en nuestra opinión.

⁸ Sobre el sentido y significado de las flores, más allá de su semántica particular, los siguientes versos pueden servir para evidenciar lo que el horizonte de comprensión del momento contenía:

*Deudora toda flor a Dios se humilla;
fragrante risa ofrece al sumo Santo,
el Narciso, Alhelí, Nardo, Escovilla,
el Jacinto, la Espuela, y Amaranto;
Mas el Cardeno Lirio se amancilla;
luto morado viste, embuelto en llanto;
algo presagia, si, la flor austera,
y emblema singular la Passionera.*

*Todas, cultos a Dios dando, conspiran,
por hazer mas su obsequio, humildemente;
fragrante adoración todas respiran*



Detalle de la policromía en el que se aprecia el trigrama de Jesús coronado.

el episodio del bastón florido transmitido por la leyenda dorada y el narciso, como una de las flores solares por excelencia,⁹ que en este caso habla del verdadero *Sol que nace de lo alto*:¹⁰ Cristo Jesús, y la conquista que hará de la redención humana a través de su sangre (de ahí su color bermellón). En cuanto a la rosa, es clara alusión al fruto de las entrañas de María, que sostiene entre los brazos, y de nuevo la remitencia a la que hizo posible la encarnación con su *fiat* se hace inevitable:

...Con razon la Virgen soberana y madre de alegría lleva estos dos vocablos tras si, como se le canta la Iglesia en una Antiphona: Floreces como la Rosa, y das fragancia (sic) como el Lyrio: y esta es la Rosa que dio contento y alegría a los hiermos, y regozija todas las regiones y provincias, que de sequedad se acaban y mueren, como vistiendolas la nueva Primavera con la suavidad de las rosas, pues nos dio de sus entrañas la flor del contento de todo el mundo, que fue su Hijo. Allende lo dicho la Rosa significa virginidad, honestidad y limpieza: pero el Lyrio castidad, segun san Hieronymo...¹¹

*a las Aras de el Sumo Omnipotente;
En suave exhalación los Cielos giran
las Aromas, subiendo reverente
(no con confusas tinieblas, ni vapores)
el humo, matizado de las flores.*

*Toda planta; el Tomillo, y el Romero;
humilde toda yerba, a la sagrada
Magestad de el Señor su olor sincero
levanta, su fragancia no afectada;
Incienso casto, y puro, aunque grossero;
fragrante sencillez, que fue engendrada
en las entrañas, que la Tierra encierra,
ofrece a Dios, thuribulo la Tierra.*

Rebolledo de Palafoz, Bernabe, *Metrica Historia, Sagrada, Profana, y General de el Mundo; sus tres primeras edades, sobre el libro de el Génesis*, Juan Malo (Zaragoza 1734), p. 12.

⁹ Cf. Gaspar Roig y Ialpi, Juan, *Resumen historial de las grandezas y antigüedades de la ciudad de Gerona, y cosas memorables suyas Eclesiasticas y Seculares, assi de nuestros tiempos como de los passados. Vid, Martirio y Patrocinio de San Narciso, Jacinto Andreu* (Barcelona 1678), p. 17.

¹⁰ Cf. Lc 1,78 (*Sol que nace de lo alto*); 2,32 (*Luz para alumbrar a las naciones*)

¹¹ Sagastizaua, Juan, *Exortacion a la santa devocion del Rosario de la Madre de Dios*, Lorenço de Robles (Zaragoza 1597), p. 21.

La pequeña camisa del Niño, orlada por un galón de encaje de oro, ostenta la cifra IHS sobremontada por una cruz, todo ello bajo una corona regia. Reproduce, por tanto, de una manera evidente y manifiesta el nombre de Jesús. Tres clavos se unen bajo la H completando así el conocido anagrama, tan extendido por la Península tanto por las franciscanas predicaciones de san Bernardino de Siena como por los impulsos posteriores de la Compañía de Jesús.¹²

Que haya sido esgrafiado con tan gran esmero y de una manera tan clara el nombre de Jesús, nos indica una referencia directa y clara no únicamente a la identificación inequívoca del pequeño, sino, sobre todo, a la importancia del papel desempeñado por José como padre nutricio de Jesús, pues era obligación del progenitor dar el nombre del nacido, y así lo ha reflejado tanto la Sagrada Escritura¹³ como también los tratados que han subrayado este asunto.¹⁴ Este hecho, que pudiera parecer meramente

¹² Cf. Casas Hernández, Mariano, *Memoria de la cena de Jesús: aportaciones al estudio de la Eucaristía en el Arte Español*, Las Edades del Hombre (Valladolid 2011), pp. 238-241.

¹³ Cf. Mt 1, 21.25.

¹⁴ El buen desempeño de la función paterna, con todas las obligaciones (entre las que estaba la de poner el nombre), iniciada y llevada a cabo por el amor, es una de las razones que se arguyen a favor de la particular unión de la figura de José con la de Jesús; unión que lleva adherida unos privilegios inigualables y sólo superados por los de María: *Di-ziendo los privilegios de Joseph, hemos dicho tambien como cumplió con el cargo, y obligación de Padre de Jesus, poniendole el nombre, criandole, sustentandole, y ha-ziendo con él todos los oficios, que un buen padre puede hazer con un muy amado hijo. Consideremos aora, qué amor engendrarian en Jesus estos oficios, y quanto ama aora, y amará por toda la eternidad a Joseph. Amale, por lo mucho que Joseph le amó, pagando un amor grande con otro mayor.* García, Francisco – Nadasio, Juan, *Devoción de San Joseph*, Tomas Gaspar Martínez (Zaragoza 1692), p.120. En este sentido también escribe De San José, Martín, “Sermón del Gloriosissimo Patriarcha San Joseph” en Id., *Sermones Varios*, Antonio González de Reyes (Madrid 1679), p. 118. Incluso, algunos tratados se detienen en la consideración del señorío de José sobre el mismo Jesús, acudiendo a la paradoja de que el verdadero Señor (Jesús) se sometió al que es su señor (José) en el orden humano de la familia. *E ostenta mas el gran Señor San Joseph la di-vididad que participa de los divinos atributos, como en el titulo, y exercicio de señor, y possession del mayor señorío, que ha tenido, ni tendra criatura alguna. Fue señor de su Señor. O inefable felicidad! O inmenso dominio! Y si el nombre de señor es uno de los principalissimos de Dios: Dominus nomen illis: y si aquel nombre, de que tanto blasona Dios, que hizo favor de declararselo a Moyses, aviendolo ocultado a otros, es el nombre de Señor: Ego Dominus: et nomen meum Adonai non indicavi eis; qué diremos del señor San Joseph? Maria Señora nuestra, aun estando en el Cielo, lo llama mi señor, y Esposo, como dixo en una ocasion hablando con la Ven(enerable) Virgen Maria de Jesus de Agreda. Y qué mayor prueba, que la del exercicio, y possession, que el señor San Joseph tuvo deste apellido soberano? Porque qué es ser señor, sino señorear, dominar, y mandar? Joseph mando, señoreó, y dominó al mesmo Dios humanado, y assi fue señor de su Señor, a su Señor dominó, a su Señor mandó, y su Señor le obedeció como a Señor, dize Tirino: Habuit iura veri domini in Iesum. Tuvo el señor San Joseph todos los derechos de verdadero señor de Jesús.* Alemán, Ignacio, o.c., p. 484.



Detalle de la policromía.

anecdótico, ha de situarse en el horizonte de comprensión semita en el que el nombre designa la realidad que nombra¹⁵ y contiene su *esencia*, amén de que, a los ojos de los hombres, el mero hecho de nombrar es ya la muestra más evidente de un señorío sobre lo nombrado. José no se inventa el nombre de Jesús, sino que lo recibe por revelación divina a través del sueño,¹⁶ y es en el cumplimiento de la ley humana donde su papel es fundamental al legitimar, con la imposición del nombre revelado, al Verbo encarnado como hijo propio, con todo lo que ello implica.

La imagen de san José de la catedral había sido vinculada al modo de hacer de los Churriguera, mas hasta el momento presente no se había atribuido como tal a ninguno de ellos,¹⁷ cosa que nosotros queremos realizar con el presente trabajo al poner de relieve, merced a las razones expuestas, lo que nos parece una obra personalísima y directa de José de Lara Churriguera.

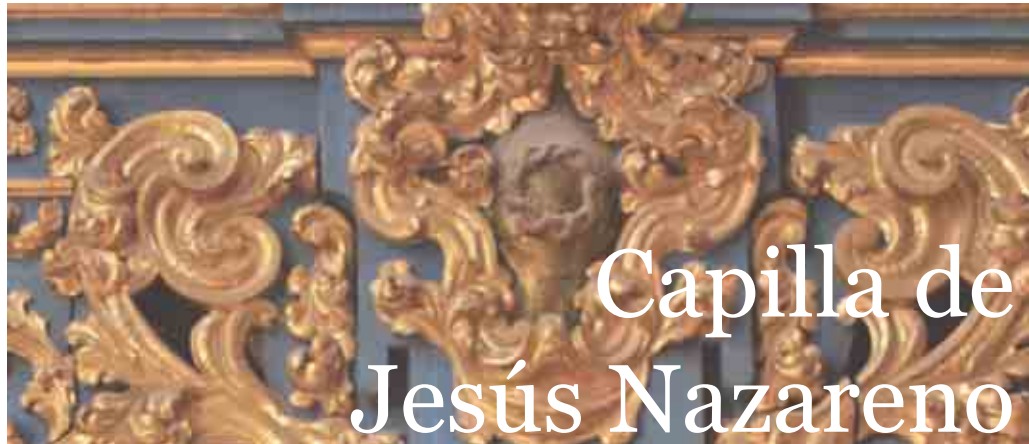
¹⁵ En el mundo romano tal concepción se referirá con la perífrasis *nomen omen*.

¹⁶ Cf. Mt 1,21.

¹⁷ Cuando el presente capítulo de la tesis estaba en proceso de corrección, apareció el libro de V. Albarrán que también atribuye la obra a Alberto de Churriguera, Albarrán Martín, Virginia, *El escultor Alejandro Carnicero entre Valladolid y la Corte (1693-1756)*, Diputación de Valladolid (Valladolid 2012), p. 118. Véase la nota número 132 en la que remite a la obra de García y Bellido.



Detalle del rostro del Niño Jesús.



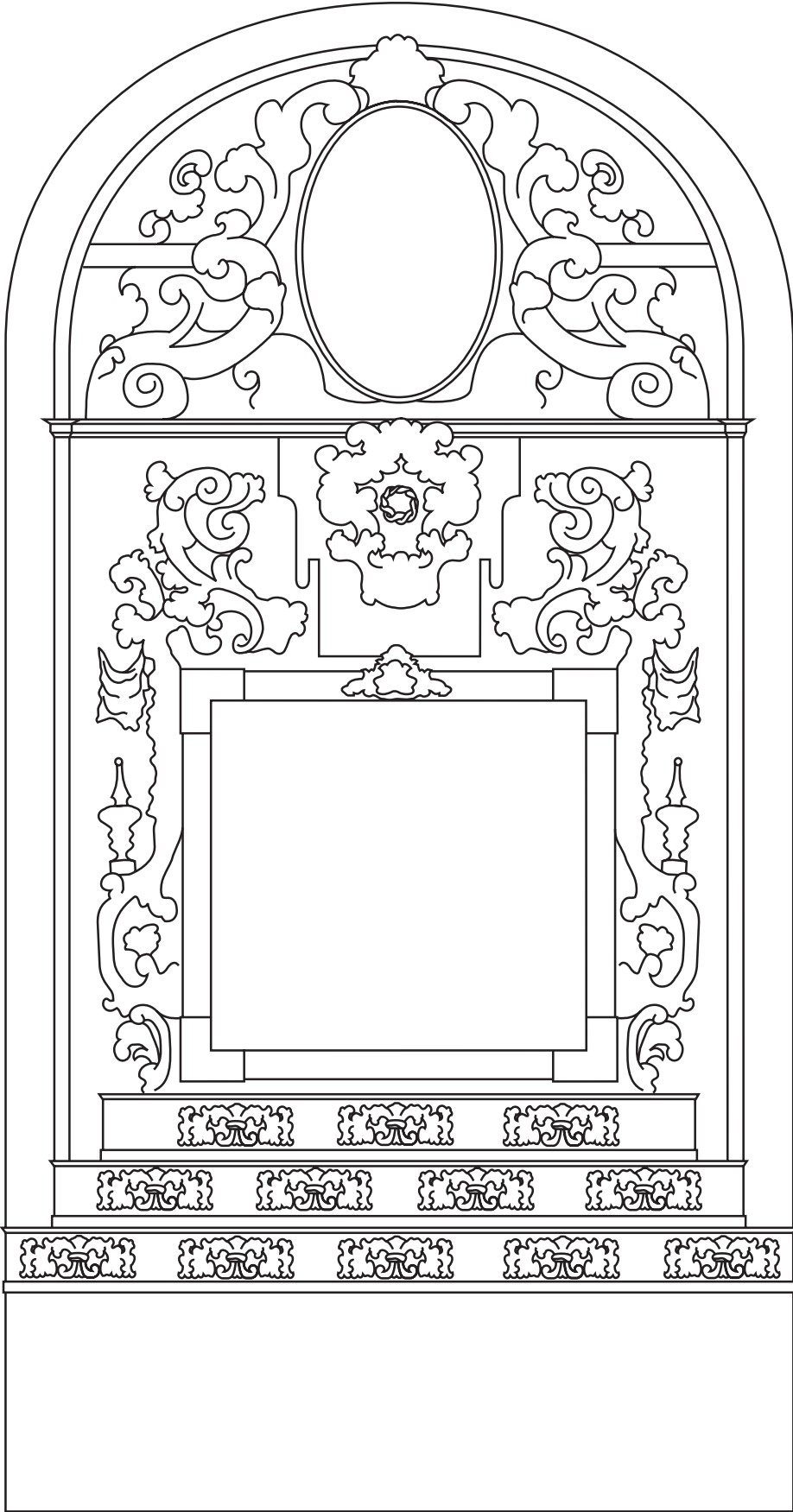
La pervivencia del modelo de retablo pictórico

La primera afirmación que hemos de realizar asevera la existencia de la advocación de la capilla a Jesús Nazareno desde un principio, ratificando la conservación de la titularidad original a lo largo de la historia, hasta nuestros días. Ya en el plano del proyecto de sacristías y salas adyacentes que dibuja Manuel de Larra Churriguera en 1752 y que se conserva en el archivo de la catedral, aparece escrito de un modo claro la advocación de Jesús Nazareno.¹

El retablo, que ocupa el arcosolio del altar principal, responde a una tipología que va a ser la más común en la segunda mitad del siglo y que prácticamente se reduce a una ampliación del marco para las pinturas que se encastran en él hasta ocupar toda la superficie designada. El mueble se adapta a la forma interna del arcosolio que lo cobija y está compuesto de un único piso culminado por un ático que remata en semicírculo.

La estructura aprovecha las molduras y relieves de las pilastras y arcos esculpidos en piedra, que se policroman de azul en los fondos y se doran sus relieves (cardinas, ángeles y animales), para lograr un impacto

¹ Cf. ACSA Pl. 12.



Croquis del retablo de Jesús Nazareno.

visual final más ampuloso. De este modo, es suficiente el marco del propio lienzo para constituir el epicentro de la ornamentación restante, al enmascararlo con las costillas, eses, y rocallas que pueblan sus flancos y el remate.

Lo mismo sucede en el ático, añadiéndose en él un lienzo ovalado con la Magdalena penitente de Francesco Romanelli, lo que le confiere un grácil dinamismo acentuado por la variedad de las rocallas, que resaltan y provocan un hermoso efecto de calado al carecer de elemento alguno de fondo, siendo la oscuridad provocada por los huecos el mejor sistema de realce del ornamento.

Como pieza de transición entre los cuerpos ha sido esculpido una corona de espinas en el interior de un óvalo, cual escudo de armas de la advocación de la capilla, rodeado por rocallas doradas. Así, en el eje central de la composición, la sucesión de gradas conducen hacia el lienzo del Nazareno,² verdadero epicentro del conjunto, prosigue a través de las Arma Christi (en metonimia visual –la parte por el todo-) y rematándose con la inclusión de la santa penitente (aquella que por amor y en pleno ejercicio de su propia libertad hace penitencia contemplando los padecimientos de Cristo para la propia salvación y la de todo el género humano) y bajo el conopio, en pintura, la columna de la flagelación (conforme a la que se venera en la iglesia de Santa Práxedes de Roma).

La imagen de San Francisco de Paula que hoy día se honra en soledad en el arcosolio de los pies de la capilla, sobre el color carmesí de la tela que cubre el interior de la estructura, lució en otro tiempo en altar propio que, desgraciadamente, no ha llegado a nosotros. Su espléndida calidad fáctica ha hecho que diversos estudiosos la hayan atribuido a las manos de Gaspar Becerra, como hizo en su momento Camón Aznar,³ o a las de Bernardo Pérez de Robles, en el caso de Gutiérrez de Ceballos⁴ y

² *En otra capilla tienen una copia buena de un original de Andrea Sacchi, que está en S. Pedro de Roma, y representa a Christo con la Cruz a cuestras: encima de esta pintura hay otra muy buena de Santa María Magdalena.* Ponz, Antonio, *Viage de España*, vol. XII, Joachin Ibarra (Madrid 1783), p.181 La pintura ha sido finalmente atribuida por Manuela Mena a un discípulo de Sacchi, Carlo Maratta, convirtiéndose actualmente en un lienzo único dentro de la producción conservada del autor. Cf. Mena Marqués, Manuela, “Aportaciones a la pintura italiana del siglo XVII en España: Carlo Maratta y Francesco Romanelli en la Catedral Nueva de Salamanca y en el Escorial” en *BSAA*, XLIV (1978), pp. 279-292.

³ Cf. Camón Aznar, José, *Guía de Salamanca*, Espasa Calpe (Madrid 1932), p. 37.

⁴ Cf. Rodríguez Gutiérrez Ceballos, Alfonso, *Las catedrales de Salamanca*, Everest (Madrid 1979), p. 84.



Retablo de Jesús Nazareno.

Casaseca Casaseca.⁵ No falta tampoco quien la haga provenir, al igual que otras obras que actualmente se ven en la catedral, de alguno de los templos desaparecidos que un día conformaron la ciudad. Así parece opinión común la que aduce Daniel Sánchez al hacerse eco de la afirmación (ya hecha por Rodríguez Ceballos) que asegura que la imagen fue recogida en la catedral tras la desaparición del convento de los frailes mínimos que existió en la Puerta de Zamora.⁶

Es llamativo que Antonio Ponz alabe la imagen del San Jerónimo sito en la capilla de la Virgen del Pilar, que atribuye a Gaspar Becerra, y que calle sobre esta de san Francisco de Paula (en cuya autoría Camón Aznar ve la misma mano). Ello significa que en aquella fecha, o bien no se interesó por ella (cosa que ocurre con aquellas imágenes y obras que no coinciden con lo que él entiende por “buen gusto”), o bien no la vio por no estar en la catedral. Tampoco da noticia de ella en su visita al Convento de los mínimos, lo cual se puede explicar al considerarla un elemento más de las aberraciones producidas por el arte “churrigueresco” que tanto detestaba. Su atención se centra sobre aspectos arquitectónicos y parece que la hace reposar, particularmente, sobre el claustro del convento.⁷

Desconocemos muchas cosas del convento de los mínimos.⁸ Gracias a Bernardo Dorado⁹ nos es conocida la noticia que habla sobre la advocación mariana que se veneraba en la iglesia del complejo: la Virgen de la Soledad.¹⁰ Semejante imagen de santa María ha estado vinculada históricamente a la orden, y sus iglesias han sido los lugares de difusión de

⁵ Cf. Casaseca Casaseca, Antonio, *Las catedrales de Salamanca*, o.c., p. 96 (en la edición de 1993); p. 114 (en la reedición de 2006).

⁶ *Lo que no se duda es que procede de escuela castellana de la segunda mitad del siglo XVII. Se recogió en la catedral al desaparecer el convento de los frailes Mínimos, que estaban en la actual Puerta de Zamora de la ciudad.* Sánchez y Sánchez, Daniel, *La catedral nueva de Salamanca*, o.c., p. 189.

⁷ Cf. Ponz, Antonio, o.c., v. XII, pp. 255-256.

⁸ Fue fundado el 29 de junio de 1554 por el padre Juan Italiano en la Puerta de Zamora, fuera de las murallas. *Y se ha edificado una Yglesia insigne, de silleria, y dos quartos buenos, con sus lienços de claustro de silleria, otra curiosa y fuerte, y de lo mejor de aquella ciudad.* De Montoya, Lucas, *Coronica (sic) general de la orden de los Minimos de San Francisco de Paula su fundador*, Bernardino de Guzman (Madrid 1619), p. 94. La capilla mayor de la iglesia fue fundada por Diego Brochero, Teniente de Gran Prior en España de la Orden de San Juan. Cuenta de ordinario con hasta veinticuatro religiosos.

⁹ Dorado, Bernardo, *Compendio histórico de la ciudad de Salamanca*, o.c., p. 407.

¹⁰ A la que nos referimos nada tiene que ver con la titular de la conocida cofradía que formaran en origen los zapateros y que con el paso del tiempo sería acogida en la catedral, fructificando como la más grande y numerosa de las asociaciones de fieles de la diócesis salmantina.



Imagen de san Francisco de Paula.



Detalle de la imagen de san Francisco de Paula.

la devoción hacia la Madre dolorosa en su soledad. En el caso de Salamanca, la escultura que era de bastidor estaba realizada a *expensas de la Serenísima Infanta, y Reina Doña Isabel de la Paz, y fabricada por el célebre escultor Becerra, compañera de la que se venera en el Convento de la Victoria de la Corte de Madrid.*¹¹ Como era habitual también en el resto de templos de la orden, existiría un altar dedicado a san Francisco de Paula y otro a las ánimas del Purgatorio.¹²

En el verano de 1661 una tormenta eléctrica causó tan gran daño al convento salmantino que fue recogido en el haber de la obra de Bernardo Dorado como un acontecimiento que *le abrasó y arruinó*, sin causar, sin embargo, daño personal alguno, hecho que se tomó como milagroso y que supuso por parte de la comunidad religiosa hacer voto de disciplina la víspera de san Juan y maitines a media noche.¹³ Hemos de suponer que semejante desastre supuso la ocasión adecuada para la renovación de todo lo dañado e incluso la erección de nuevos retablos y altares, en el último tercio del siglo XVII. En esta renovación, que bien pudo prolongarse a lo largo del siglo XVIII, como era común, hemos de situar la imagen objeto de nuestro estudio.

En 1835, producto de las leyes emanadas del trienio liberal,¹⁴ se llevaron a cabo los decretos de exclaustación, que supusieron la condena

¹¹ Dorado, Bernardo, *Compendio histórico de la ciudad de Salamanca*, o.c., p. 407.

¹² Véase, por ejemplo, a este respecto Aranda Doncel, Juan, “Los Mínimos de San Francisco de Paula en Andalucía durante la Edad Moderna: El Convento de la Victoria de Córdoba” en Sánchez Ramos, Valeriano (Coord.), *Los mínimos en Andalucía: IV Centenario de la fundación del Convento de Nuestra Señora de la Victoria de Vera (Almería)*, Instituto de Estudios Almerienses (Almería 2006), pp. 9-127. Véanse también el resto del capítulos de la publicación anterior. Cf. Arias Martínez, Manuel, “La copia más sagrada” La escultura vestidera de la Virgen de la Soledad de Gaspar Becerra y la presencia del artista en el convento de Mínimos de la Victoria de Madrid” en *Boletín*, (Valladolid, 2011), pp. 33-56; Sánchez de Madariaga, Elena, “La Virgen de la Soledad. La difusión de un culto en el Madrid barroco” en VV.AA., *La imagen religiosa en la Monarquía hispánica: Usos y espacios*, Casa de Velázquez (Madrid 2008), pp. 219-240. También se desprende de la lectura de De Montoya, Lucas, *Coronica (sic) general de la Orden de los Mínimos de S. Francisco de Paula su fundador*, Bernardino de Guzmán (Madrid 1619).

¹³ *El año de 1661, en 24 de junio día de San Juan Bautista se levantó una tempestad tan furiosa de truenos y relámpagos con tan terrible estruendo que amenazaba a reducir a cenizas la ciudad con los rayos, y centellas que caían; estando en este conflicto se oyó en el Arrabal de la puerta de Zamora, y este Convento que la estatua de piedra de San Francisco de Paula, que está sobre la portería de este Colegio, empezó a llamar a grandes voces a la nube diciendo: Hermana nube en caridad a mi Convento, y obedeciendo la nube disparó tanto rayo que le abrasó, y arruinó, pero con tan singular prodigio que ninguno recibió el más leve daño, teniendo todos lugar para huir...* Dorado, Bernardo, *Compendio histórico de la ciudad de Salamanca*, o.c., p. 407.

¹⁴ Véase Revuelta González, Manuel, *La exclaustación, 1833-1840*, La Editorial Católica (Madrid 1976), reeditado en CEU Ediciones en 2010.

del convento salmantino y el destierro a Madrid de los frailes.¹⁵ Semejante situación sería la responsable de la conducción a la catedral de la venerada imagen de san Francisco de Paula a la catedral, como por otra parte fue lo habitual con otras en semejantes circunstancias.

La primera noticia que tenemos de la existencia del santo en el lugar que hoy ocupa se debe a la pluma de Modesto Falcón, quien en 1867 lo sitúa en el mismo arcosolio donde lo encontramos y alude a la excelencia de la calidad de la imagen con el escueto comentario: *justamente celebrada por los artistas*.¹⁶ De igual modo obra Fernando Araujo (1884) en su *Reina del Tormes*.¹⁷ A comienzos de centuria (1900) Vicente Bajo en su *Guía histórico descriptiva* señala la escultura en idéntico sitio, ponderando de nuevo lo magnífico de su hechura.¹⁸ Sin embargo, Manuel Gómez Moreno en su célebre *Catálogo monumental* (1901-1902) no dice palabra alguna sobre la imagen que tratamos. Podemos constatar que desde estas primeras noticias la escultura ha permanecido ubicada en el mismo lugar donde se halla hoy.

En 1735 el arcediano de Salamanca, tras el permiso pertinente, erige un altar y retablo a san Francisco de Paula.¹⁹ No podemos confundir la imagen de la cual tratamos con la que fuera ubicada en aquel por varias razones: Primera, el mueble litúrgico se levanta en la capilla de la Virgen de la Cabeza, no en la del Nazareno. Segunda, el retablo recibe una imagen del fundador de los mínimos en pintura, no en escultura. Tercera, la pieza se conserva actualmente, si bien muy deteriorada, como se puede percibir en el capítulo correspondiente del presente trabajo. Por consiguiente, la imagen no procede de ningún encargo capitular ni regalo realizado a la Catedral, sino de un lugar externo a ella, del cual proviene una vez desaparecido y se ha salvado merced a su magnífica calidad técnica. Parece,

¹⁵ Cf. Revuelta González, Manuel, *Política religiosa de los liberales en el siglo XIX*, CSIC (Madrid 1973), p. 457.

¹⁶ *En el arco de frente lo llena una estatua de San Francisco de Paula, talla natural, justamente celebrada por los artistas*. Falcón, Modesto, o.c., p. 134.

¹⁷ Cf. Araujo, Fernando, *La reina del Tormes*, Imprenta de Jacinto Hidalgo (Salamanca 1884), p. 106.

¹⁸ *Un precioso San Francisco de Paula, en el que se fijan los artistas, ocupa la hornacina del arco opuesto...* Vicente Bajo, Juan Antonio, *Guía histórico descriptiva de las catedrales de Salamanca*, Imprenta de Calatrava (Salamanca 1900), p. 98.

¹⁹ Cf. el capítulo de este trabajo titulado "La capilla de la Virgen de la Cabeza". Cabildo ordinario de 7 de enero de 1735. ACSA AC 52 ff. 591-591v.

pues, sensato considerar, como lo han realizado los autores anteriormente citados, que su lugar de origen sea la iglesia del monasterio de la orden que él fundó, extramuros de la ciudad y pasto de la excomunión y sinrazón humana.

Por semejantes razones, se trata de una imagen sin arraigo en el lugar de adopción, consideración suficiente para situar su estudio en el capítulo relativo a las imágenes descontextualizadas, mas al persistir desde el primer momento en la misma ubicación y carecer la capilla de otros ejemplos de escultura, procedemos a su comentario en el presente capítulo.

Se trata de una escultura de tamaño natural de gran calidad técnica. Se ha venido admitiendo la cercanía de la imagen a la obra del escultor Bernardo Pérez de Robles,²⁰ lo que situaría su factura casi necesariamente en el último cuarto del siglo XVII.²¹ No encontramos razones suficientes para discutir la cercanía a la obra del citado autor, máxime cuando los criterios de calidad unidos a ciertos recuerdos estilísticos sean los que imperen en la misma determinación. Probablemente algún futuro descubrimiento documental en el Archivo Histórico Nacional nos ayude a aclarar el asunto. De momento hemos de mostrar reservas acerca de la adscripción de la autoría, y considerar que en la Salamanca de la segunda mitad del siglo XVII no había escultor alguno, salvo el referido Bernardo, que fuera capaz de llevar a cabo una imagen de semejante calidad, por lo que o bien hay que pensar en la gubia del maestro Pérez de Robles en la década de 1671 a 1683 o bien, quizás, habría que considerar su procedencia foránea.

La hechura de san Francisco de Paula es una de las mejores que atesora la catedral. Según nuestro parecer, podemos considerar que comparte ciertas afinidades con la de san Joaquín con la Virgen en sus brazos, vestida de carmelita, procedente del desaparecido convento carmelita calzado de San Andrés, que las pueden poner en relación. A este respecto hay

²⁰ Cf. Casaseca Casaseca, Antonio, *Las catedrales de Salamanca*, o.c., p. 114.

²¹ Bernardo nace hacia 1621. En torno a 1642 marcha a Sevilla y allí embarca para las indias en 1644. En 1646 comienza a trabajar por cuenta propia. Regresa a Salamanca en 1671 donde muere en 1683. Cf. Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, Alfonso, "El escultor indiano Bernardo Pérez de Robles" en BSAA (1971), pp. 311-326.



Imagen de san Joaquín.



Imagen de san Francisco de Paula.

que acudir a la configuración de los rostros, el uso de ojos postizos de cristal, los rasgos de los arcos ciliares, el abultamiento de las tres pequeñas protuberancias del entrecejo, el marcaje de los músculos que jalonan la nariz y bajan hacia el bigote, la boca entreabierta dentro que permite ver los dientes de la mandíbula superior, los mechones largos y ondulados del cabello, barba y bigote... Los rasgos de cada hechura están condicionados por la iconografía del santo que representan, mas se perciben modos de hacer semejantes en ambos, a pesar de las evidentes diferencias.

Las imágenes están sometidas a fuertes *contrappostos* que las hacen inclinarse llamativamente respecto de sus ejes, a la par que se giran hacia el espectador. Ciertamente la rabínica de san Joaquín se dobla en pliegues que se diferencian respecto de la túnica de san Francisco, pero ambas sitúan unas profundas dobleces entre las piernas de los santos, cuyos remates se apoyan directamente sobre el suelo formando una ampulosa plegadura. En el hábito de san Francisco se desarrollarán más las facetas de los diferentes frunces que se reparten por el área de las extremidades, mientras que en las vestes de san Joaquín aquellos serán más paralelos y menos contrastantes.



Mano izquierda de san Francisco de Paula.



Mano izquierda de san Joaquín.



Mano derecha de san Francisco de Paula.



Mano derecha de san Joaquín.

Las manos también resultan muy elocuentes a la hora de poder atribuir a una misma autoría las imágenes. Sirvan de ejemplo el dorso de la mano derecha de san Francisco y el de la izquierda de san Joaquín, o las derechas de ambos. La izquierda de san Francisco no ha sido policromada con idéntico detalle que la del padre de la Virgen, pero puede observarse una manera de tallar muy próxima.

La policromía que luce la escultura, mate en las carnaciones y estofado en las telas del hábito adquiere relevancia en el apoyo a la datación propuesta para su hechura, a finales del siglo XVII. El procedimiento del rico y trabajoso esgrafiado que luce muestra unos diseños de eses enfrentadas, florones de cuatro hojas, elementos fitomorfos estilizados, encadenamientos, follajes, cardos y un sol radiante con la leyenda *Charitas* en medio, su particular atributo, sobre el pecho.²²

²² *Este fue San Francisco de Paula: el Mínimo por su grande humildad, entre los hombres, que sacrificando a Dios las carnes, hizo quaresma la vida, durando iguales el aliento, y la abstinencia. Un Santo, a quien inflamó tanto Dios con los ardores de la Caridad, que sobre baxarsela el Arcangel San Miguel en un escudo de oro, para que ni la materia desdígese del empleo, lo mostraron sus efectos, y sus rayos.* Navajas, Joseph, *Oración panegyrica del glorioso Padre Patriarcha y Fundador de la Observantissima Religión de los Mínimos, San Francisco de Paula*, Imprenta de Francisco Revilla (Zaragoza 1703), p. 36.



Capilla de la Virgen de los Dolores

La devoción particular de un capitular.
El posible uso de la arquitectura oblicua.
Indicios visuales del testamento vital
de Luis Salvador Carmona

En el espacio inferior de una de las torres inacabadas de la cabecera, lindando con la capilla de san José, el racionero Juan Manuel García Serrano llevó a cabo la fundación de la capilla de la Virgen de los Dolores. El espacio fue así utilizado para el culto, transformando el oscuro interior en el lugar idóneo para acoger el altar de una imagen que representa uno de los misterios dolorosos de la fe.

Debemos agradecer a Florencio Marcos que, apoyado en documentación histórica, diera a conocer en 1977 -en un artículo un tanto novelado- el fundador de la capilla y las noticias sobre las festividades llevadas a cabo en dicha fundación.¹

El cinco de octubre de 1761 era presentada ante el Cabildo la petición de un “anónimo” devoto que pertenecía al mismo órgano colegiado, por boca del canónigo Francisco Estanislao Montero. En ella se solicitaba el permiso correspondiente para colocar una imagen de Nuestra Señora de los Dolores en la capilla inmediata a la de san José, *aseándola igual-*

¹ El artículo fue publicado en *El Adelanto* el 27/III/1977, p.20, y vuelto a editar en Marcos Rodríguez, Florencio, *Historias y leyendas salmantinas*, Caja de Ahorros de Salamanca (Salamanca 1987³), pp. 67-72.

mente que las demás de la Yglesia, y la concesión de una sepultura (lá-pida) en la misma. El Cabildo, enterado del asunto y aplaudiendo la decisión otorgó su permiso a todo lo que se le había solicitado, y tras expresar el agradecimiento, el portavoz dio a conocer la identidad del *anónimo devoto*: el racionero Juan Manuel García Serrano.²

La obligación adquirida en la petición anterior consiste en conseguir una imagen de la Virgen de los Dolores, construir un retablo, colocar una lápida y adecuar el resto del espacio a la nueva función. Desconocemos si la imagen ya se encontraba realizada o en poder del racionero, pero parece más cabal pensar que el promotor, una vez recogida la aquiescencia capitular, procediera a encargarse junto al resto de la obra, también la escultura.

Respecto del retablo, no aparece rastro documental del nombre ni la encomienda de su factura, mas regentando Juan de Sagarbinaga en esos años la maestría de la catedral, parece sensato pensar en su figura como autor del mismo. La historiografía desde José Antonio Ponz y José Luis Munárriz lo atribuye a la mano del anterior arquitecto, y así lo comparten los autores hasta nuestros días.³

El retablo es de un único cuerpo ocupado por una gran hornacina en la que se asienta la Piedad. En los extremos dos grandes columnas corintias con retropilastras del mismo estilo, sobre altos plintos proyectados

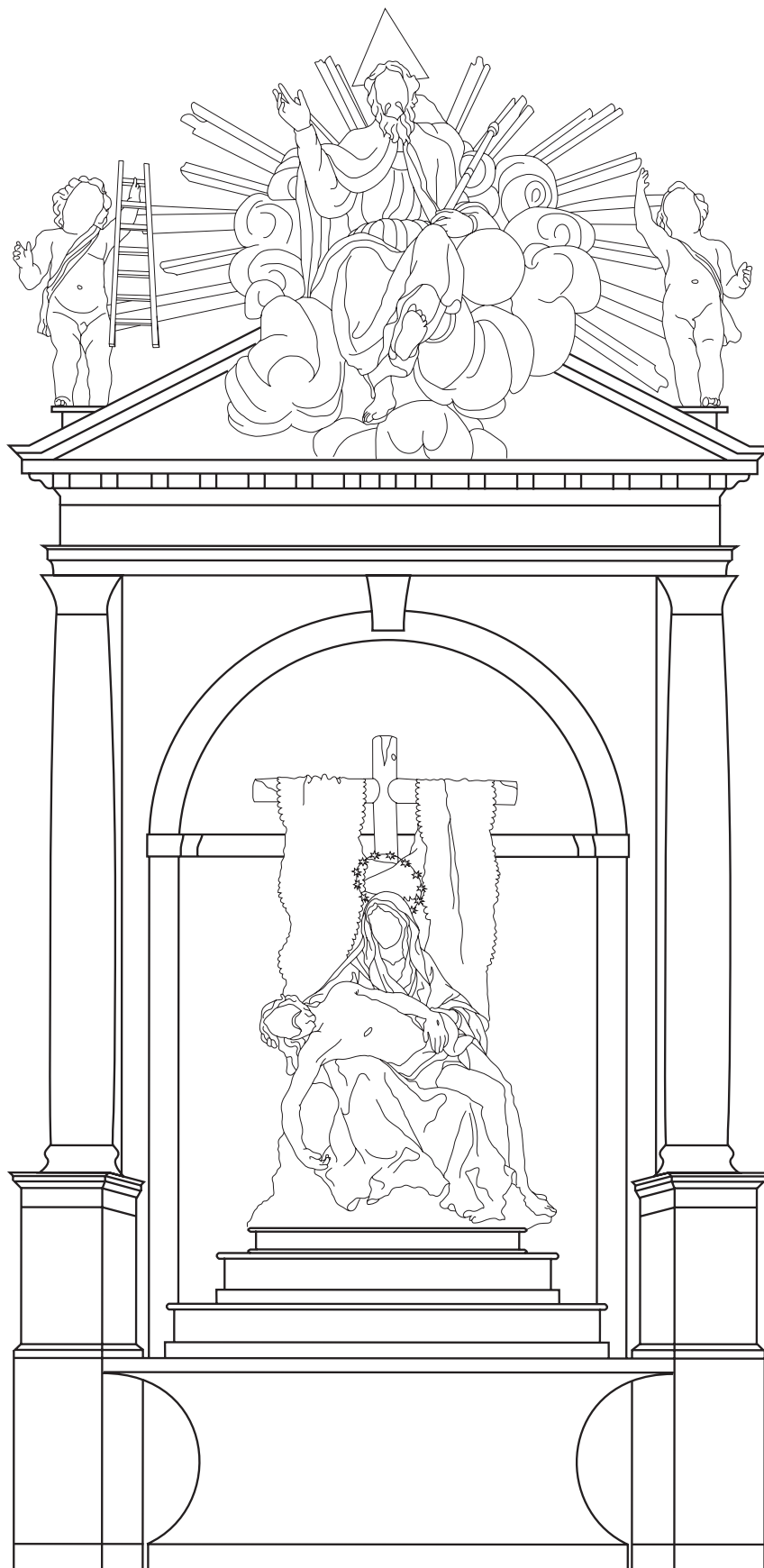
² *Se conzedio lizençia al s(eñ)or medio r(acioner)o d(o)n Juan Manuel Garcia Serrano para poner en la Capilla inmediata a la de San Joseph la ymagen de Nuestra Señora de los Dolores con el aseo y decencia correspondiente, y la lapida q(ue) en ella solicitaba.*

El s(eñ)or canon(ig)o d(o)n Fran(cis)co Stanislao Montero hizo presente q(ue) un devoto yndividuo del cavildo deseoso de colocar con la decencia correspondiente una ymagen de Nuestra S(eño)ra de los Dolores en la Capilla inmediata a la de San Joseph, aseandola igualm(en)te q(ue) las demas de la Yglesia, solicitaba, el q(ue) el cavildo le favoreciesse conzediendole para ello su permiso, y licencia, como el q(ue) le permitiese tambien poner en d(ic)ha capilla una lapida. Y enterado el cav(il)do de la proposicion, y suplica sobred(ic)ha, aplaudiendo el zelo, y devocion de la persona, q(ue) se dedicaba a pensamiento tan piadoso uniformemente le conzedio la licencia y permissio q(ue) solicitaba no solo para la colocacion de la s(an)ta ymagen y aseo de la capilla q(ue) pedia sino tambien, pa(r)a q(ue) en ella pusiesse la lapida, encargando a d(ic)ho s(eñ)or canonigo diesse a el devoto mui expressivas gracias; y en consecuencia de ello el referido s(eñ)or canon(ig)o expresso, q(ue) el devoto era el s(eñ)or raz(ione)ro d(o)n Juan Manuel Garcia Serrano. Cabildo ordinario de 5 de octubre de 1761. ACSA AC 57 f.178v.

³ Véase Azofra, Eduardo, *El arquitecto Juan de Sagarbinaga en la ciudad de Salamanca*, Centro de Estudios Salmantinos (Salamanca 2010), p.84. Especialmente la nota nº 121.



Retrato del racionero Juan Manuel García Serrano. Sala capitular.



Esquema del retablo.

en arquitectura oblicua, sustentan un frotón triangular donde se ha colocado una escultura de Dios Padre y dos ángeles pasionarios en los riñones, a plomo sobre las columnas.

Estas imágenes, como también el resto de elementos, han sido tomados de los restos del tabernáculo que en ese momento ya estaban almacenados en el templo viejo⁴ y posteriormente han sido intervenidos. El testimonio de las actas capitulares en este sentido es muy claro:

Q(ue) de los despojos de él... se procurarían armar con ellos los altares de(l) oratorio, antesacristía, y capilla en donde el s(eñ)or r(acioner) o d(o)n Juan Man(ue)l García Serrano avia pedido colocar a Nuestra S(eño)ra de los Dolores...⁵

El jaspeado y marmoleado, así como la apuesta por la sobriedad de la arquitectura eliminando de las columnas cualquier relieve de sus fustes, y la correcta disposición de los diferentes elementos en su consecución lógica, nos están hablando elocuentemente del uso de los criterios clasicistas en esta obra. Y es que hay que ponerla en relación con las grandes intervenciones arquitectónicas de los muros perimetrales de la capilla mayor del mismo templo, que se habían construido casi a la par, y la fachada del Colegio Mayor de San Bartolomé en la que también se ocupaba Juan de Sagarbinaga.⁶

Los preparativos necesarios para colocar la imagen en la capilla se prolongaron hasta el diez de enero de 1763. Se trata de una reunión capitular en la que se quiere solucionar el problema de la iluminación, dado que el espacio carece de ventanal. Para solventar semejante deficiencia y como prueba de devoción, el racionero ofrece colocar una lámpara de plata que ya tenía comprada, junto con otra del mismo material que el arcediano de Alba, dignidad capitular, deseaba proporcionar. Y, siguiendo

⁴ Cf. Casas Hernández, Mariano, *Un proyecto de los Churriguera: el tabernáculo y el coro de la Catedral Nueva de Salamanca*, Grado de Salamanca inédito (Salamanca 2008), pp. 65. 132-133; Sánchez y Sánchez, Daniel, *La catedral nueva de Salamanca*, o.c., p. 190.

⁵ Cabildo ordinario del 15 de marzo de 1762. ACSA AC 57 f. 260.

⁶ A este respecto sígase el estudio de Azofra, Agustín, *El arquitecto Juan de Sagarbinaga...* o.c., pp. 143-145. 214-217. 254-265.



Vista general del retablo.

el procedimiento habitual, no sólo brindan las lámparas, sino que también las dotan con bienes para que puedan estar encendidas continuamente. También ambos señores, racionero y dignidad, se preocupan por el culto de la capilla procurando una dotación para que un capellán de los del coro, a ejemplo de lo que se realizaba en la vecina del Cristo de las Batallas, se ocupara de su cuidado y asistencia. Finalmente, el arcediano de Alba expresa su deseo de ser enterrado en una de las sepulturas vecina a la del racionero García Serrano y así lo solicita al cabildo. Sea suficiente decir que tras las deliberaciones oportunas y tras comprobar que los caudales y bienes puestos a disposición de los fines expresados eran bastantes los señores capitulares accedieron a todas las proposiciones solicitadas.⁷

⁷ *Tratado y resolución sobre la Capilla de Nuestra Señora de los Dolores, su colocación, dotación de lámpara, y otras cosas correspondientes a su decencia, culto y destino de los caudales asignados para todo.*

El citado s(eñ)or V(ic)e Dean dixo: que en fuerza de aver pedido a el Cav(il)do el s(eñ)or raz(ione)ro d(o)n Juan Manuel Garcia Serrano, permissio para cuidar i asear la capilla obscura, q(ue) esta al salir de la sacristia la segunda, y se entra para ella por la de S(a)n Joseph, y colocar en ella la ymagen de N(uest)ra S(eño)ra de los Dolores, como tambien sepultura para enterrarse, y conzediendosele, se le avia expressado, tener todo lo nezesario a este fin ia dispuesto; Y ademas se queria por d(ic)ho s(eñ)or raz(ione)ro poner en d(ic)ha Capilla una lampara de plata, que ia tenia dispuesta y comprada, y otra de lo mismo el s(eñ)or d(o)n Juan Marcos Arzediano de Alba y Canonigo; y que uno y otro las dotaban para q(ue) ardiessen continuam(en)te, i ofrecian por ello diez mill r(eale)s v(ello)n; cinco mil cada uno por cada lampara, a la fabrica de esta s(an)ta Yglesia; y que el d(ic)ho s(eñ)or Arzediano queria tambien se le diesse sepultura a su cadaver quando llegasse el caso en la propia Capilla; para cuiu adorno, decencia, y culto debido a N(uest)ra Señora, deseaba el citado s(eñ)or Raz(ione)ro Serrano se destinasse un Capellan de los del choro, assi como lo habia para el cuidado, i asistencia de la del S(anti)s(i)mo Christo de las Batallas, y q(ue) a el que fuesse se le huviesse de dar por su trabajo en cada un año ciento, y cincuenta r(eale)s v(ello)n, y que para esto ofrecia tambien a la fabrica seis mil r(eale)s v(ello)n de capital; Y ultimam(en)te queria tambien hacer alguna otra demonstracion de funcion de yglesia, en el dia q(ue) se colocasse en d(ic)ha Capilla la ymagen de N(uest)ra S(eño)ra siendo del beneplacito del Cavildo a quien assi para esto, como para lo demas arriba referido, lo pedian encarecidam(en)te d(ic)hos se(ño)r(e)s Arz(edia)no de Alba, y Rac(ione)ro Serrano, y en su n(omb)re assi lo hacia presente al Cav(il)do el d(ic)ho s(eñ)or Dean, porq(ue) asi se lo avian encargado, para q(ue) determinasse sobre todo lo q(ue) tubiesse por conveniente, e inteligencia, de q(ue) los cinco mill r(eale)s v(ello)n q(ue) se ofrecian por la dote de cada lampara era el mismo, q(ue) se avia admitido por las de otras; y tambien era suficiente el de seis mill r(eale)s que se daban para la asistencia a d(ic)ha Capilla, y pagar el salario annual al capellan q(ue) para ello se nombrasse; Y oida por el Cav(il)do la relacion expuesta, enterado de todo, y de el christiano zelo de d(ic)hos s(eño)res Ar(ce)dia)no de Alba, y Raz(ione)ro Serrano con que se dedicaban, y empleaban sus caudales en el divino culto, honra y gloria de Maria Santissima, haviendolo tratado y conferido todo, en atencion a ser suficientes los caudales ofrecidos para las dotes de d(ic)has dos lamparas, y demas arriba expressado, y no seguirse perjuicio en su admission a la fabrica; se determino el q(ue) desde luego se le conzediesse, como con efecto se conzedio a d(ic)ho s(eñ)or Arzediano la sepultura en d(ic)ha Capilla, como lo pedia;

Pocos días después, el maestro de ceremonias tomó la palabra en la reunión capitular para expresar que todo estaba dispuesto para llevar a cabo la colocación de la imagen, de la misma manera que se había realizado anteriormente con los casos de N^a S^a de la Luz y San José. Solamente la estrechez de la nueva capilla aconsejaba realizar todos los actos en el espacio del altar mayor, mas no haciendo uso de él sino poniendo uno portátil para la ocasión, y ubicando la imagen en el pavimento. Allí tras la misa, sermón y el canto de la Salve procesionalmente se llevaría al lugar designado para ella, donde, finalmente, fue colocada.⁸

y admitio el Cav(il)do los diez mill r(eales) v(ello)n dotes de d(ic)has dos lamparas q(ue) han de arder perpetuam(en)te a cargo de la fabrica, como tambien los seis mil, del capital para sus reditos pagar los ciento y cincuenta reales de salario annual al cap(ella)n q cuidasse y asistiessa en d(ic)ha Capilla, el qual por ahora dexo el Cav(il)do a la eleccion y agrado de d(ic)ho s(eñ)or Raz(ione)ro para q(ue) nombrasse el q(ue) quisiesse, y fuesse de su gusto; Y en quanto a la demonstracion q(ue) gustase hacer en el dia de la colocacion de N(uest)ra S(eño)ra; dando el Cav(il)do permissio, para ello, determino fuesse con intervencion, y a direccion del s(eñ)or Raz(ione)ro d(o)n Blas Garcia de Coca, M(aest)ro de Zeremonias; Y respecto a la dificultad q(ue) habia de empleos de caudales, ia q(ue) los admitidos por los motivos expuestos, no tenian salida por lo mismo, y quedaba grabada la fabrica con la luz de la lampara, y salario del capellan, determino el Cav(il)do el q(ue) con los diez y seis mil r(eale)s V(ello)n de su importe se redimiesse algun zenso de igual cantidad, o los q(ue) cupiessen en ella, de los con q(ue) estaba d(ic)ha fabrica cargada. Y haviendose expuesto por algunos de los s(eño)res q(ue) algunas sepulturas tenian abiertas armas de los s(eño)res q(ue) iacian en ellas, y q(ue) esto parecia cosa digna de reparo, se determino se buscassen los acuerdos capitulares, q(ue) regularm(en)te habria de ello, y se tragessen al Cav(il)do ordinario del viernes proximo, para resolver sobre sepulturas; y se dio comi(s)ion para la redencion de d(ic)hos zensos a los s(eño)res cont(ado)res maiores; Y q(ue) el s(eñ)or Canonigo Doctoral diesse a d(ic)hos s(eño)res a n(omb)re del Cav(il)do las gracias por su zelo y aplicacion; con lo qual se fenecio el ordinario de este dia... Cabildo ordinario de 10 de enero de 1763. ACSA 57 ff. 408-408v.

⁸ *Que se haga la funcion de la colocaz(i)on de la ymagen de N(uest)ra S(eño)ra de los Dolores en la forma propuesta por el señor Prebendado M(aest)ro de Zeremonias y finalizada la funz(i)on se digan los Maitines.*

El s(eñ)or Raz(ione)ro d(o)n Blas Garcia de Coca M(aest)ro de Zeremonias dixo: q(ue) haviendole dado el Cav(il)do la facultad con el s(eñ)or Raz(ione)ro d(o)n Juan Manuel Garcia Serrano para disponer la funcion de la colocacion de la ymagen de N(uest)ra S(eño)ra de los Dolores no podia dexar de decir, q(ue) las de N(uest)ra S(eño)ra de la Luz, y S(a)n Josep se avian hecho, poniendo estas imágenes en sus respectivas capillas la tarde antes del dia de la colocacion de cada una, y q(ue) zelebrada en ellas la Missa y Sermon, por la tarde se avia practicado processionalmte porq(ue) daban lugar las naves para el concurso de las gentes; Pero q(ue) respecto al sitio en q(ue) se hallaba la capilla donde se avia de colocar d(ic)ha ymagen de N(uest)ra S(eño)ra de los Dolores, no podia hacerse su colocacion como las dos referidas por faltar lugar para el concurso y por lo mismo avian pensado, que concluidas las horas de la mañana, puesto Altar portatil, y la ymagen en el pavim(en)to de la Capilla maior, se dixesse alli la Missa, q(ue) avia de oficiar la Musica, la q(ue) avia de asistir tambien por la tarde despues de completas, y cantada una Salve a N(uest)ra S(eño)ra llevar en procesion la s(an)ta ymagen por las naves de la yglesia a su capilla, asistiendo a ella los s(eño)res y demas q(ue) quisiessen pero no en forma de Comunidad, en esto ni en la funcion de la mañana:



Imagen de Nª Sª de los Dolores.

La escasa iconografía del retablo se reduce a lo esencial, y precisamente por esta razón, a lo más relevante. Podemos considerar la presencia de la figuración de la primera persona de la Trinidad como un mero recurso que estamos acostumbrados a observar en multitud de obras desde el renacimiento. Mas, según nuestra consideración, responde a un sentido hermenéutico fundamental. Que en el tímpano se enseñoree, en medio de una gloria de nubes, el Padre eterno, con el atributo del cetro y acción de bendecir -sin olvidar que originalmente se esculpió para formar parte de un grupo con la Trinidad completa dispuesta en actitud de recibir a santa María en su Asunción-, supone la confesión de fe de que todo está gobernado por Él y nada acontece sin que su voluntad lo permita. Veamos qué matices son los que colorean y subrayan algún aspecto concreto de esta voluntad divina. Para ello se hace imprescindible prestar atención a los ángeles que lo acompañan en los riñones del frontón, a plomo sobre las columnas. Se trata de ángeles infantiles que portan los instrumentos de la pasión del Hijo (a día de hoy solo se conserva la escalera). Estamos por tanto ante la presidencia de Dios Padre en un acontecimiento que ha de ver con el sacrificio del Hijo. La Piedad de la hornacina, grupo hermenéutico fundamental, muestra al Verbo encarnado exánime, en brazos de la que le dio carne. Habremos de interpretar entonces la persona de Dios Padre como la del Juez fidedigno que preside el cumplimiento de su *Decreto eterno* en la persona de Dios Hijo y se dispone a responder con la legitimación de la obra entera de Jesúcristo resucitándolo de entre los muertos en el amanecer del tercer día.⁹

q(ue) aunq(ue) en su concepto no habia reparo alguno en executar lo, porq(ue) no se estrañasse, ni hiciesse novedad se lo proponia al Cavildo, para q(ue) en ello dispusiese lo que mejor le pareciesse, y si por razon de lo largo de esta funcion, y q(ue) a ella asistirian muchos de los s(eñ)ores, le parecia conveniente de q(ue) se anticipassen, y rezassen los Maytines en aquel dia. Y enterado el Cavildo de todo, y q(ue) en ello no jugaba, en consecuencia de no hallar d(ic)ho s(eñ)or M(aest)ro de Zeremonias reparo alguno en q(ue) en el pavim(en)to de la Capilla maior se pudiesse la s(an)ta ymagen, y en Altar portatil se zelebrasse la Missa, se resolvió, el q(ue) se hiciesse la funcion en la forma q(ue) d(ic)ho s(eñ)or avia expuesto con el toque de campanas correspondiente, y se anticipassen, y rezassen los Maitines en d(ic)ho dia. Cabildo ordinario de 24 de enero de 1763. ACSA AC 57 ff. 418-418v.

⁹ En este sentido han hablado sermones y tratados entre los que, por su alta significación, extractamos los dos ejemplos siguientes:

El Angelico Doctor Santo Tomas con la verdad, solidez y fundamento que acostumbra en su tercera parte, resuelve, que en el decreto Eterno de la predestinacion del Divino Verbo en Carne, para Redemptor Universal de la humana naturaleza, no solo se predefinió la Redencion, en quanto a la sustancia de la obra, sino tambien en quanto a las

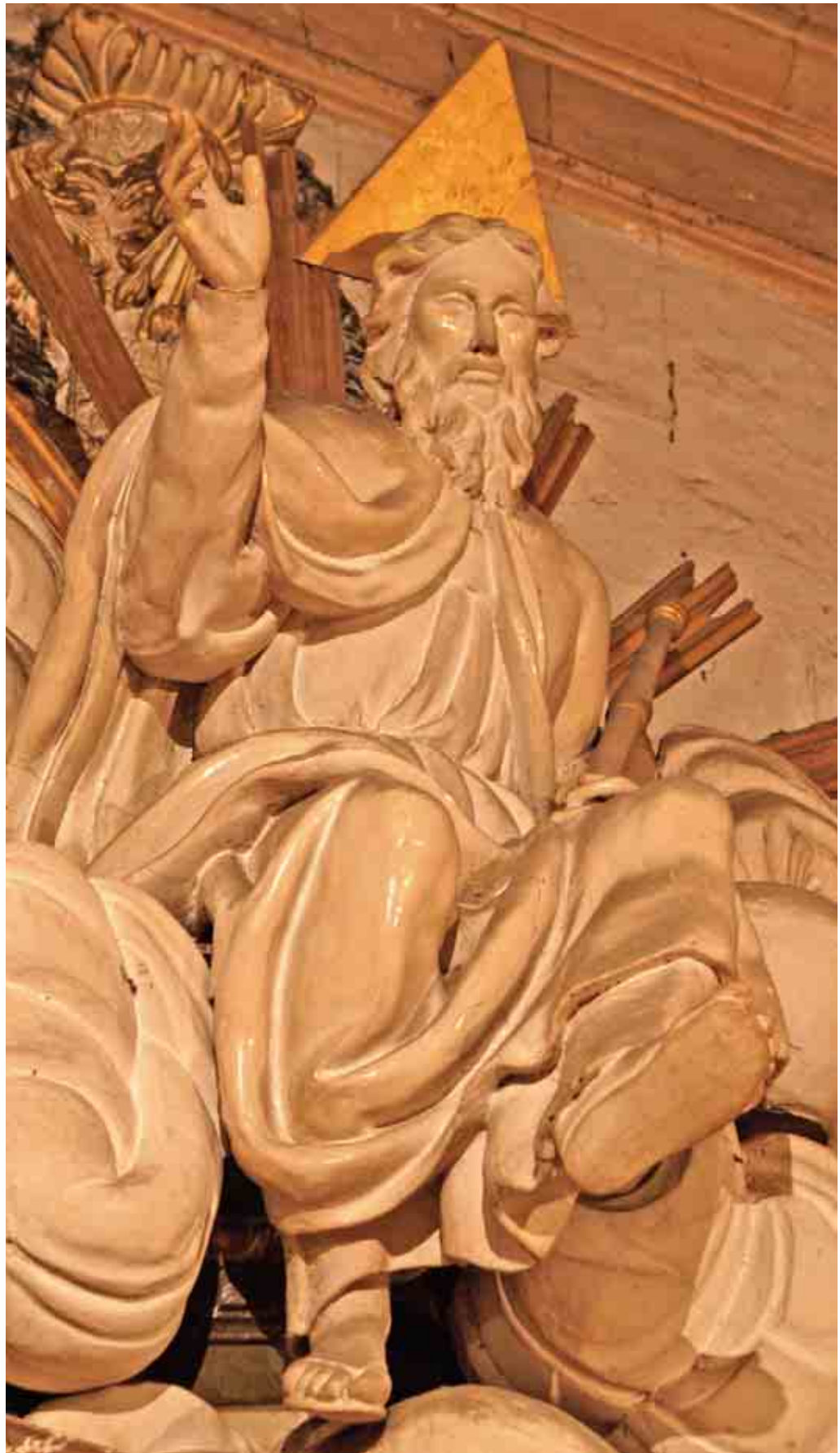


Imagen del Padre Eterno. Ático del retablo.

La determinación del promotor es tanta, que no tiene reparos en volver a intervenir en la reunión capitular del 13 de febrero de 1764 para recabar la autorización a fin de colocar una reja de cierre, porque la capilla que con tanto primor había preparado *no está con la decencia correspondiente*.¹⁰ Lo que pudiera parecer la última intervención del racionero en lo referente a su capilla no termina con la reja que instala, sino que invierte numerosos medios y esfuerzos para conseguir engrandecer el culto y acrecentar las obras pías hasta que le sorprendió la muerte.¹¹

Como ejemplo del enraizamiento que en el Cabildo ha tenido la devoción a la Virgen de las Angustias es el continuo cuidado y aseo, incluso en épocas de menor fortuna económica, que intenta dotar y amueblar el

circunstancias, y el modo: Sub praedestinatione non solum cadit id quod siendum est in tempore, sed etiam modus et ordo secundum quem est complendum in tempore. De donde por buena ilacion se infiere, que en el Decreto Eterno de Christo Redemptor entró a la parte la Cruz, en que de la Redempcion avia de perficionarse (sic) la obra. Y de aqui tambien se saca por legitima consecuencia, que para que los admirables efectos, de que avia de ser causa instrumental la Santa Cruz, tuviessen dichoso logro: y para que no se frustrasse la infalibilidad de la predefinicion, bien que de su voluntad huvo Christo de morir en el predefinido Madero. De Lizana, Francisco, Discursos panegiricos para diversidad de misterios y santos, Andrés García de la Iglesia (Madrid 1658), p. 67. En cuanto a la íntima conexión entre el Decreto Eterno y María debemos acudir a Sor María Jesús de Ágreda: Llegó el jueves, víspera de la Passión y Muerte del Salvador; y este día, antes de salir la luz, llamó el Señor a su Amatissima Madre, y ella respondió postrada a sus pies, como lo tenía de costumbre, y le dixo: Hablad, Señor y Dueño mio, que vuestra Sierva oye. Levantóla su Hijo Santissimo del suelo donde estava postrada, y hablandola con grande amor, y serenidad, le dixo: Madre mia, llegada es la hora determinada por la Eterna Sabiduría de mi Padre, para obrar la salud, y Redempcion humana, que me encomendó su voluntad santa, y agradable: razon es que se execute el sacrificio de la nuestra, que tantas vezes la avemos ofrecido. Dadme licencia para ir a padecer, y morir por los hombre, y tened por bien, como verdadera Madre, que me entregue a mis enemigos, para cumplir con la obediencia de mi Eterno Padre; y por ella misma cooperad conmigo en la obra de la salud eterna, pues recibí de vuestro Virginal Vientre la forma de Hombre passible, y mortal, en que se ha de redimir el mundo, y satisfacer a la Divina Justicia: Y como vuestra voluntad dio el Fiat por mi Encarnación, quiero que le deis aora para mi Passion, y Muerte de Cruz; y el sacrificarme de vuestra voluntad a mi Eterno Padre, sera el retorno de averos hecho Madre mia, pues el me embió, para que por medio de la passibilidad de mi carne recobrasse las ovejas perdidas de su Casa, que son los hijos de Adán. De Ágreda, M^a Jesús, Mística Ciudad de Dios 1143. (Tomada de la impresión de Valencia, en casa de Juan de Baeza de 1695).

¹⁰ *El s(eñ)or d(o)n Juan Manuel Garcia Serrano Medio Racionero por su Memorial suplicó al Cav(il)do q(ue) en atencion a aver colocado con su permiso la sagrada Imagen de N(uest)ra S(eño)ra de los Dolores en esta s(an)ta Iglesia, reconociendo no estar con la decencia correspondiente a su sumptuosidad y grandeza, confiado q(ue) a vista del desvelo y solicitud conque pretendia su maior culto, y las ansias de augmentarsele y perpetuarsele con el seguro de q(ue) el Cav(il)do no zesaria en favorecerle, le pedia de nuevo su permiso para poner una reja de Ierro en seguridad de la Capilla. ... y q(ue) dicho s(eñ)or pusiesse en la Capilla la reja q(ue) decia quando gustasse. Cabildo ordinario de 13 de febrero de 1764. AC 57 ff. 626v.-627v.*

¹¹ Véase especialmente Marcos Rodríguez, Florencio, *Historias y leyendas salmantinas*, o.c., p.7 2.



Reja de la capilla.



Llegada al Calvario.



Jesús ante Pilatos.



Llegada al Calvario. José de Echenagusía Erazquín. Tomado de Ramos Domingo, José, *La pintura religiosa del siglo XX en España*, UPSA (Salamanca 2012), p. 141.

espacio con la mayor decencia que en cada momento era posible. Sus muros fueron el decorado elegido como el más oportuno y recogido para la custodia del sagrario, circunstancia que llevó a los señores capitulares a designarla como el lugar idóneo de la reserva eucarística en 1777, aprovechando la oferta -una vez más- del racionero Juan Manuel García Serrano, en la que se comprometía a costear la construcción del sagrario, ya fuera en piedra o en madera, convenientemente finalizado.¹²

¹²Que se ponga el sagrario en la Capilla de los Dolores, para dar comun(i)on a los fieles, providencia sobre el asunto y otros.

El s(eño)r D(octo)r d(o)n Joaquin Mariano Monsagrati Canonigo Doctoral, expuso: q(ue) con motivo de la immediacion a la s(an)ta Yglesia; muchas personas de la familia de lo(s) mismos S(eño)res Capitulares, y otras devotas, llevadas de la proporcion q(ue) hallaban de confesarse en ella, concurrían en los dias solemnes, a confesarse, y comulgar, en lo q(ue) re(c)ivian sumo gusto, y consuelo, pero no habiendo, como no habia a todas horas quien les administrase la sagrada comunion en la Yglesia vieja en donde esta el sacramento, y en la nueva era preciso encargar se pusiessen formas, e incomodar a qualquiera q(ue) saliesse a decir Missa, (aunq(u)e muchos lo hacian con gusto) con otros inconveniente(s) q(ue) se avian advertido de lo q(ue) resultaria privarle de semejante consuelo, y devocion, con cuió motivo se veria desierta la Yglesia de la concurrencia de los fieles; era de sentir, se pensasse en poner a Su Magestad en una de las Capillas de la Yglesia nueva, en donde se diesse comunion; y no habiendo como no habia otra en mejor posicion para d(ic)ho fin q(ue) la de Nuestra S(eño)ra de los Dolores, y q(ue) el s(eñ)or Raz(ione)ro d(o)n Juan Manuel Garcia Serrano en continuacion de su devocion costearia con gusto el sagrario, q(ue) se huviesse de poner en su altar, o bien de piedra, o de madera, dorado con la hermosura, y decencia q(ue) correspondia,

En la década de 1890 la capilla sigue ornamentándose con los frutos de los productos destinados al culto. Prueba significativa de ello son los dos lienzos (Juicio y Llegada al Calvario) que, a modo de tapices, decoran los muros laterales y los candelabros que ornán el altar.¹³ Gracias a la labor de Ramos Domingo hoy somos conocedores de que la escena de la Llegada al Calvario, en el lado de la epístola, ha sido tomada por el copista M. de la Fuente de una obra de José de Echenagusía, abriéndose así a nuevos caminos de investigación que explican y revalorizan el arte religioso, en tantas ocasiones denostado, del siglo XIX.¹⁴ Con la llegada del siglo XX nuevos asientos y reclinatorios enriquecerán el espacio, sin cambios significativos, hasta llegar a su estado actual a día de hoy.

La imagen de la Virgen de las Angustias

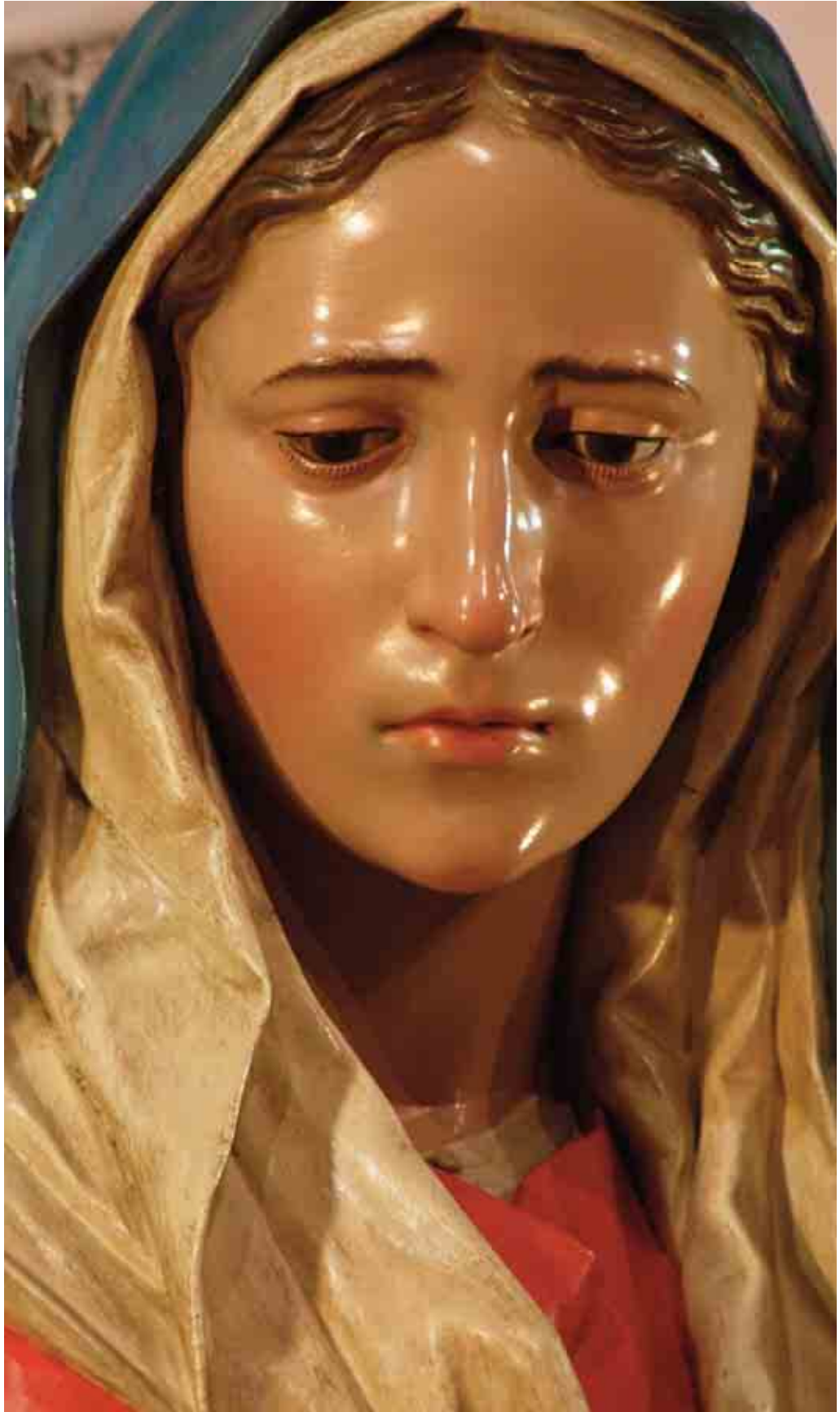
El grupo de la piedad ha sido una de las obras incluidas en la catedral salmantina que han merecido una mención por parte de Ponz, quien nos transmite la noticia de la autoría de la escultura (Luis Salvador Carmona) y del retablo (Juan de Sagarvinaga).¹⁵ También Ceán Bermúdez in-

(aunq(u)e no el copon q(ue) se necesitaba, por contemplar le tiene la Yglesia) y aun encargaria el cuidado de la renovacion necesaria a el Capellan q(ue) cuida de d(ic)ha Capilla, a quien pensaba agregar alguna cosa, para q(ue) tubiesse mas dotacion; lo hacia presente al Cabildo, para q(ue) determinasse lo q(ue) fuesse de su agrado. Y habiendo en su vista tratado, y conferido lo conveniente acuerdo el cabildo: se pusiesse el Sagrario en d(ic)ha Capilla de los Dolores, para q(ue) en ella se administre la sagrada comun(i)on a los fieles q(ue) quieran tomarla, según y en los terminos, q(ue) avia propuesto el s(eñ)or Can(onig)o Doctoral, a quien dio muchas gracias como al d(ic)ho s(eñ)or Raz(ione)ro Serrano, a quien lo hiciesse presente, y q(ue) impusiesse desde luego la carga, de el cuidado de q(ue) se renovasse a el tiempo competente al Cap(ella)n encargado de d(ic)ha Capilla, para q(ue) nunca falte quien lo haga, y no quedar expuestos a los inconvenientes, y perjuicios, q(ue) de lo contrario, se podian seguir. Cabildo espiritual de 5 de noviembre de 1777. ACSA AC 54b ff. 161-161v.

¹³ Con los productos destinados al culto se han pintado los lienzos que decoran las paredes colaterales y se han comprado los candelabros arabescos, que hacen juego en el altar. Vicente Bajo, Juan Antonio, *Guía histórico... o.c.*, p. 97.

¹⁴ No obstante, en relación a la posible imprimación y colorido que pudo tener la Llegada al Calvario de Echena tenemos un magnífico ejemplo aproximativo de una de sus copias que en 1890 realizó un tal M. de la Fuente, lienzo ya en gran formato imitando texturas de tapiz, adquirido por el cabildo de la Catedral Nueva de Salamanca en 1892 para decorar el muro derecho de la capilla donde se guarda y reserva el Santísimo junto a la Piedad de Salvador Carmona. Aún así, sin conocer el original de Echena, esta versión del copista, a pesar de su intento, no nos convence ni en la fijación de caracteres ni en la utilización de las tintas. Ramos Domingo, José "Llegada al Calvario" en VV.AA., *Passio*, Las Edades del Hombre (Valladolid 2011), p. 218.

¹⁵ El grupo de la Piedad en su capilla lo hizo D. Luis Salvador, y la Arquitectura es de D. Juan de Sagarvinaga. Ponz, Antonio, o.c., v. XII, p. 181.



Detalle de la Virgen.

corpora en su célebre diccionario la obra de la ciudad del Tormes en el haber del escultor cortesano.¹⁶ Gómez Moreno pondera la obra e, incluso, quiere ver la mano de Salvador Carmona en las imágenes que coronan el retablo.¹⁷ Como ya hemos dicho, estas imágenes del frontón salieron de la gubia del grupo de escultores que trabajó en el proyecto del tabernáculo de Alberto de Churriguera bajo la dirección de José de Larra.

El asunto iconográfico del grupo escultórico ya había sido tratado con anterioridad por Salvador Carmona: en los casos de la desaparecida Piedad del oratorio madrileño del Olivar, y de la de la iglesia de San Martín de León. Sin embargo, pese a los evidentes puntos de contacto entre los tres ejemplares, existen diferencias notables, principiando por la posición del cuerpo de Cristo, dispuesto en plano inclinado sobre el regazo de María, en lugar de en diagonal, hacia el suelo, deslizándose entre las piernas de la Virgen. También la orientación del yacente cambia, en las dos primeras la cabeza de Cristo está a la izquierda de la Madre y en el caso de Salamanca, se encuentra a su derecha.

Tal disposición, que sigue manteniendo un esquema primigenio piramidal, supone un retorno por parte del escultor a los planteamientos renacentistas, concretamente a los que dimanan del gran referente que es Miguel Ángel y su *Pietà* del Vaticano. En este sentido Martín González ha planteado que, con el grupo de la catedral de Salamanca, Salvador Carmona *revela la conversión definitiva a los ideales neoclásicos*.¹⁸

Cristo, exangüe, traza con su cuerpo un arco que se extiende desde los pies cruzados a la altura del suelo, piernas, tórax –donde la herida del costado marca un punto de interés focal-, alcanza el cénit en el rostro –ligeramente inclinado hacia la tierra y sostenido con delicadeza por la mano de María- y finaliza en el brazo –que retorna al suelo. El brazo que es sos-

¹⁶ Ceán Bermúdez, Juan Agustín, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*, vol. 4, Viuda de Ibarra (Madrid 1800), p. 314.

¹⁷ Cf. Gómez Moreno, Manuel, o.c., vol. 1, p. 209.

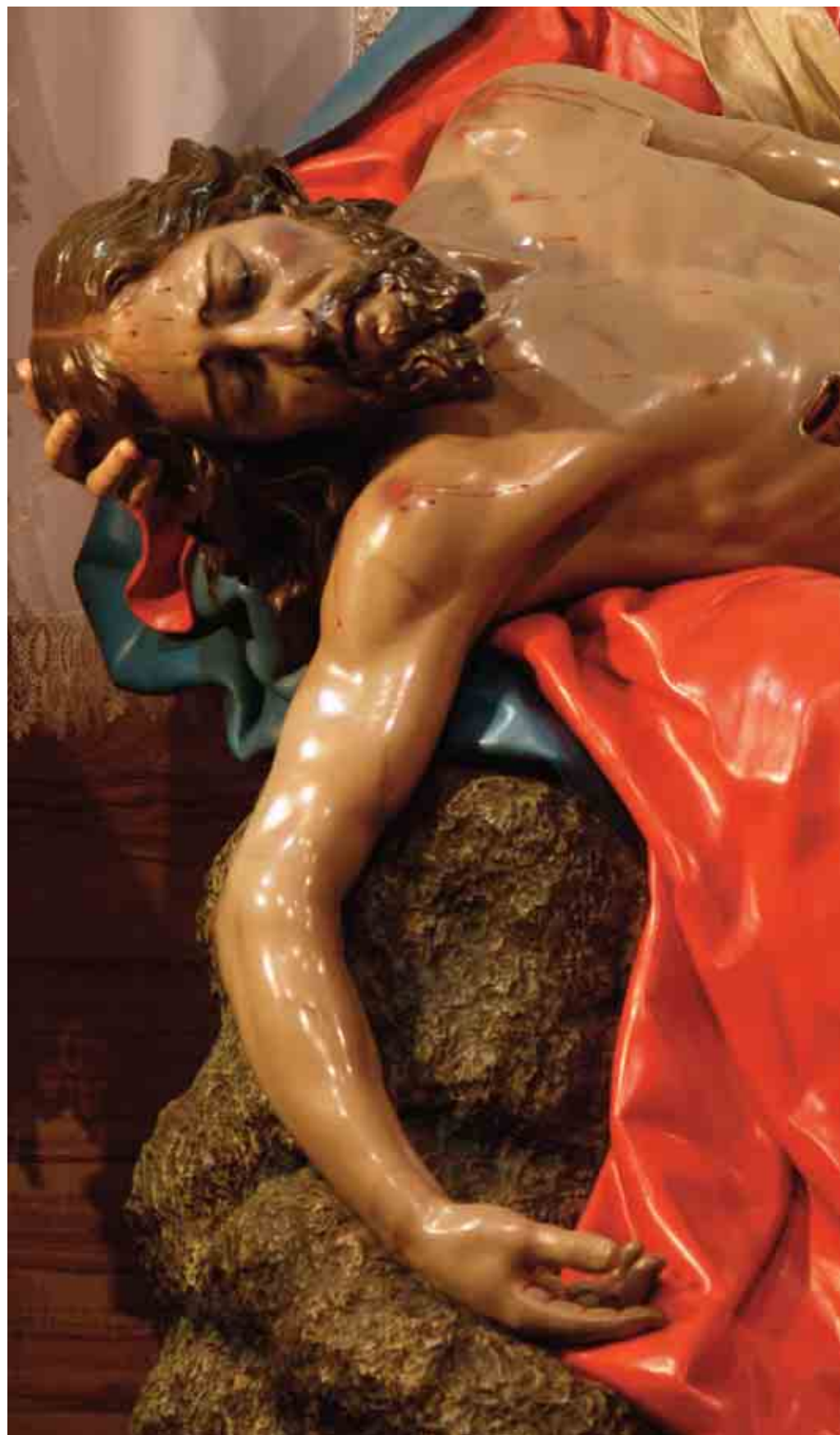
¹⁸ Martín González, Juan José, *Luis Salvador Carmona. Escultor y Académico*, Alpuerto (Madrid 1990), p. 253. El autor repite exactamente el mismo escrito de la página señalada en el libro que antecede estas letras bajo formato de ficha, sin añadir ni cambiar nada, en Id., “19. Luis Salvador Carmona. Piedad” en VV.AA., *Memorias y Esplendores*, Las Edades del Hombre (Palencia 1999), p. 354. Véanse también Casaseca Casaseca, Antonio, *Las catedrales...* o.c., p. 116; Pérez Hernández, Manuel “42. El grupo de la Piedad (Luis Salvador Carmona)” en Martínez Frías, José M^a – Pérez Hernández, Manuel – Lahoz, Lucía, *El Arte Barroco en Salamanca*, La Gaceta (Salamanca 2008), p. 94.



Detalle de la mano derecha de Cristo.



Detalle de la mano izquierda de Cristo.



Detalle del brazo derecho de Cristo.

tenido por la Virgen aparece apoyado sobre el mismo cuerpo. Ambas circunstancias son aludidas por García Gainza como razones para *motivar en el grupo un efecto de mayor clasicismo*. A las que además ha de añadirse, en opinión de la referida autora, la apariencia satinada del cuerpo de Cristo y del rostro de María.¹⁹

Tenemos la fortuna de conservar el grupo escultórico con la policromía original, de colores planos y saturados en las vestes y carnaciones a pulimento. La coloración de las vestiduras de la Virgen entroncan con la iconografía tradicional en la que ambos tonos rojo y azul le corresponden como atributo y distintivo.²⁰ A la par, entronca con el hacer de Gregorio Fernández, quien acostumbraba a usar colores planos en sus obras. Apenas fue necesaria una serie de intervenciones por parte de la empresa Uffizzi, durante los meses de febrero y abril de 2007, para poder disfrutar de la policromía en todo su esplendor original.²¹

Santa María gira la cabeza hacia el rostro de su hijo, realizando apenas un gesto de dolor contenido, frente a los quebrantos visibles del barroco. Llama la atención que se trata de un rostro joven, de facciones hermosas. Es precisamente el hecho del leve fruncido de la frente lo que altera el equilibrio formal del rostro, siendo la causa principal de la expresión de la aflicción interna que fluye intentando quebrar la superficie, coadyuvado a su vez por los efectos visuales de la carnación a pulimento y el uso de ojos de pasta vítrea. El cabello asoma a través de la toca que en contrastados contraluces provocados por los quiebros de las dobleces enmarcan el rostro materno y conducen hacia el cuerpo de Cristo. De hecho,

¹⁹ Cf. García Gainza, María Concepción, *El escultor Luis Salvador Carmona*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra (Pamplona 1990), p. 115. No podemos mostrar acuerdo con la opinión de la precitada autora que reduce la *absoluta corrección y el acabamiento tanto en la invención como en los detalles* a señales inequívocas de un incipiente neoclasicismo (Cf. Id., p.115), puesto que lo mismo podríamos decir de las obras de mayor calidad de todos los periodos históricos y de sus respectivas expresiones plásticas.

²⁰ Cf. Burekhardt, Titus, *Principios y métodos del Arte Sagrado*, Sophia Perennis (Barcelona 2000), p.86. Véanse como ejemplo de error en el que se incurre cuando no se presta atención a la simbología indicada en De Superville, Humbert, *Los signos incondicionales en el arte*, (Ed. de Pere Hereu), UPC (Barcelona 2009), p. 96.

²¹ Cf. VV.AA., *Memoria de restauración de Ntra. Sra. de los Dolores. Hermandad Dominicana del Stmo. Cristo de la Buena Muerte y de Nazarenos de Nuestro Padre Jesús de la Pasión y Ntra. Sra. de los Dolores y de la Esperanza y Cabildo de la Catedral de Salamanca*, Uffizzi (Salamanca 2007).



Detalle en el que se puede apreciar la dirección de la mirada de la imagen de la Virgen.

la toca y el paño de pureza del Hijo por sus colores claros parejos resaltan en el trono de dolor que es María. El uno preserva la virginidad de la Madre, el otro la castidad y honra del Hijo. Ambos parecen remitirse para romper la abundancia del color rojo que en último término alude a la sangre propia de todo descendiente de Adán, que ha sido salvada a través del sacrificio cruento de Cristo en la cruz, de la sangre del Verbo de Dios humanado. Así se representa el “admirable intercambio” en el que la Virgen -figuración de la Iglesia- fue cubierta de cielo (azul) y el que es Cielo –el Verbo eterno- asumió la carne (rojo).

La mirada de la Madre parece perderse en el torso y cabeza del Hijo. El fiel que contempla la imagen es conducido por parte del gesto de santa María a dirigir la mirada hacia el cuerpo desnudo de Cristo. En este

sentido, más allá de la expresión del rostro de Jesús, un foco atrae poderosamente la mirada: la llaga del costado, constituida en verdadero epicentro del grupo. La efusión de sangre que sale de ella, aún atemperada respecto de otras representaciones, se expone de un modo directo ante el espectador. El tono sanguíneo del fluido que sale de la lanzada, aparece enmarcado por las dos franjas de color rojo de la túnica de la Virgen, conectando con el valor simbólico tradicional de semejante pigmentación. ¿Qué hay más humano que la muerte y la sangre? El carácter finito de la carne y el fluido vital de la misma adquieren aquí elevadas significaciones de signo y símbolo de la más perfecta redención alcanzada a través de la oblación del más perfecto Redentor, quien siendo eterno se hizo tiempo y siendo Espíritu puro tomó carne y sangre en el acontecimiento de la encarnación.

El retorno a los ideales del clasicismo, particularmente fijando la vista en Roma, parece ser el motivo del giro que Salvador Carmona realiza con el planteamiento de la Piedad salmantina, alejándose, como ya se ha

Detalle de la llaga del costado.



dicho, de la configuración del grupo seguida en los dos ejemplares que precedieron al de la ciudad del Tormes, en el que toma el modelo paradigmático de la famosa *Pietà* del Vaticano. Lejanos quedan ya los pensamientos neoplatónicos que impulsaron a Miguel Ángel a representar la pureza de la Madre mediante la incorruptibilidad de la belleza, siendo el único deseo del retorno a la armonía de la belleza alcanzada por el paradigma renacentista romano.

Teniendo en cuenta el escaso número de libros conocidos en el haber del famoso escultor²² no parece que se ocupara de profundos planteamientos doctrinales o filosóficos respecto de la fe. Mas lo que no ponemos en duda es que compartiera los ejercicios de piedad comunes en los ambientes en los que se movía y el cultivo que desde púlpitos y algún libro piadoso pudiera alimentar la vida interior. Así, queremos llamar la atención sobre un libro muy popular en su momento que quizás pudiera encontrarse entre los dieciocho libros del tamaño de cuartilla de la biblioteca de nuestro artista. Nos referimos a la obra publicada en Madrid en 1720 como obra póstuma de Antonio Hurtado de Mendoza titulado *Vida de Nuestra Señora*.²³ En dicho libro varios grabados van ilustrando el romance que compendia la vida de la Virgen. Uno de estos grabados,²⁴ es el que mantiene ciertas características formales semejantes a las de las dos primeras piedades de Madrid y León. Incluso los versos que lo acompañan bien pueden explicarnos los puntos principales que subraya, a nuestro juicio, en dichas imágenes:

²² La información que el Inventario proporciona sobre libros es muy escasa, por lo que podemos concluir que el escultor no poseía una gran biblioteca, limitándose este apartado a “siete libros de a folio de Arquitectura y pintura bien tratados en diferentes ydionmas español y ytaliano de varios autores bien tratados a cuatro reales cada uno”. No tenemos referencias de otros artistas contemporáneos para poder valorar tan reducido número de libros, ya que la comparación con las amplias bibliotecas conocidas de Mariano Salvatierra y Francisco Bayeu no resulta del todo ajustada por tratarse de una cronología más avanzada. De todos modos Luis Salvador Carmona dispondría de la biblioteca de la Academia de San Fernando por su cargo de Teniente Director de Escultura. García Gainza, M^a Concepción – Chocarro Bujanda, Carlos, “Inventario de bienes del escultor Luis Salvador Carmona”, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, n^o 86 (Madrid 1998), p. 306.

²³ Hurtado de Mendoza, Antonio, *Vida de Nuestra Señora, que en un romance escribió Don Antonio de Mendoza, Comendador de Zurita, de la Orden de Calatrava, Secretario de Camara de su Magestad, y de Justicia en la Suprema Inquisicion*, Fernando Monge (Madrid 1720).

²⁴ El que se encuentra entre las páginas siguientes: Id., pp. 144-145.



Grabado de la obra *Vida de Nuestra Señora*.

653. *Christo ya impassible baxa
tan desnudo, y mas deshecho
segunda vez a sus braços,
dos veces para él mas tiernos.*

654. *En naciendo, en ellos vive,
y en ellos yace en muriendo;
que no ay para Dios, y el hombre,
mas acogida que en ellos.*

655. *Todo es soledad, y todo
es dolor, y para serlo,
y ser mas grande, en Maria
solo aprendió a ser intenso.
(...)*

663. *Bien os llamais la mas sola,
pues en vos sola, de inmenso
dolor, y amor, cabe quanto
en Dios cupo de tormento.²⁵*

En las dos obras de escultura referidas, la expresividad del drama interno de santa María alcanza cotas más elevadas que en el atemperamiento de la salmantina, y bien inciden, a nuestro juicio, en semejante aspecto. Por contra, la última de ellas, la escultura de Salamanca, parece incidir con mayor fuerza en otras estrofas de la misma obra literaria, en donde el dolor aun siendo grande, se ve en cierta medida atemperado por el atesoramiento en el corazón de la Madre Virgen del consuelo de la Fe y la esperanza cierta de la resurrección de quien tiene entre los brazos. Conectando de este modo con el proceso que el propio escultor experimentaría en su vida a partir del fallecimiento de su segunda esposa Antonia Ros, quien fallecía el 25 de enero de 1761, tras dos años de matrimonio

²⁵ Id., pp. 144-146.

con el artista. A partir de este momento, el sentimiento de melancolía y el envite de los achaques que terminarían despojando al maestro de la vista y le cargarían de numerosos achaques, se van haciendo fuertes en la persona de Luis Salvador Carmona, impidiéndole, incluso, trabajar hasta la llegada de su muerte el 3 de enero de 1767.

Ciertamente, la fuerte turbación interna que experimentó nuestro escultor y que, lejos de atenuarse, fue creciendo a medida que transcurría el tiempo, nos hace plantearnos la posibilidad de que en esta, su última Piedad (octubre de 1761- diciembre 1762), quisiera dejar impresa el refugio ofrecido por la esperanza de la Fe. Así, incluso su propia actividad, grandemente perjudicada ya en julio de 1764,²⁶ y totalmente imposibilitada a partir de febrero de 1765,²⁷ guardaría en la obra de la catedral de Salamanca la confesión de Fe, no exenta de cruz, no vaciada de dolor, no exenta de zozobra y turbación, mas plena, serena, consciente y fundamentada en la esperanza de la resurrección. Permitamos ahora que las estrofas hablen por sí solas:

*656. O, la mas pura, mas santa
Alma ilustre! yo os concedo
la mas triste, la mas fina,
pero mas sola, os lo niego,*

*657. Más que vos, todo está solo;
Que su no ay Fe, no ay esfuerço,
sino es vos, mas solo es quanto
de Esperança vive ageno.*

²⁶ El 16 de julio de 1764 escribe el H. Ojeda, a propósito de las imágenes encargadas para el santuario de Loyola: "Dudo que el maestro que hizo las dos estatuas quiera encargarse de la de la Virgen que Vr^a desea, porque está el pobre tan poseído de melancolía que apenas puede dar golpe. En las estatuas le ví muchas vezes más estatua que ellas mismas con el mazo en una mano y el formón en la otra, sin resolverse a dar un golpe por más que se le procuraba animar". Cita de Hornedo, R. M., "Luis Salvador Carmona en el santuario de Loyola", *Goya* (1980), pp. 194-199 en García Gaínza, M^a Concepción, *El escultor Luis Salvador Carmona*, o.c., p. 14.

²⁷ Esta situación le llevó a pedir la jubilación de su cargo de Teniente Director de Escultura de la Academia de San Fernando ya que como se recoge en el Acta de la Junta Ordinaria de 3 de febrero de 1765 "que la enfermedad y falta de vista que de un tiempo a esta parte padece el Sr. dn. Luis Salvador Carmona le tienen en una casi física imposibilidad de continuar sirviendo su tenencia de Escultura". Cita de las Actas de la Real Academia de San Fernando Libro I (bis), f. 289v. en García Gaínza, M^a Concepción, *El escultor Luis Salvador Carmona*, o.c., p. 14.



Detalle del rostro de Cristo.

658. *Nadie, sino es vos, espera
el prometido, tercero,
seguro dia, que en todos
la margen tocó de incierto.*

659. *Esperança, que en tres dias
su glorioso cumplimiento
aguarda, qué breves mira
las distancias del consuelo!*

660. *Pues todo se llame solo,
gran Maria, sino vuestro
firme coraçon, en donde
la Fe se quedó en su centro.*²⁸

Así la Virgen en su sereno dolor,²⁹ enseñando el cuerpo del Hijo tras el sacrificio, muestra el alto precio de la redención en la esperanza cierta de la legitimación paterna en el acontecimiento de la mañana del domingo de Pascua. Santa María amén de madre dolorosa es figurada de tal modo como depositaria de la fe en el instante en el que, por segunda vez, Cristo regresa a sus brazos como consecuencia directa de la encarnación: la primera en el pesebre, la posterior (que no la última) en la tumba. Como segunda epifanía, el cuerpo de Jesús ha sido presentado por su madre ante la creación entera, y de modo particular ante los fieles todos. Por eso el precioso gesto de sostener la cabeza del yacente por parte de

²⁸ Id., pp. 145-146.

²⁹ Insistimos en la ausencia de lágrimas en el sentido que refiere el texto siguiente: *De forma que el penar de la Virgen era sin consuelo; porque penaba, pero no lloraba. El penar, dice el Padre San Ambrosio, que se desahoga con llorar: porque el llanto desahoga el pecho, y alivia a el afecto: Fletus refrigerat pectus. Estaba nuestra Señora en sus dolores penando, pero no llorando. Estaba, como la nueve cargada de agua en la tormenta, quando no puede desecher el agua, que la anega. (i)Qual estaria el corazón de Maria!(i)Qué lleno de penas! (i)Qué cercado de dolores! (i)Qué rodeado de angustias! Cada vez, que miraba el cuerpo de su santissimo hijo, entraban por los ojos mares de quebrantos, sin poder desahogarse en lagrimas.* De Alcalá, Pedro, *Obras posthumas de el venerable siervo de Dios el reverendo Padre presentado Fray Francisco de Posadas del sagrado orden de predicadores*, t. IV, Juan de Ortega y Leon (Cordoba 1738), p. 76.

santa María con la propia mano, y el cuidado símbolo de elevar la mano izquierda traspasada por el clavo a través del manto, convertido aquí en ritual velo que toma contacto con lo sagrado (en la línea de pensamiento de una mentalidad que tiene en su sustrato la concepción semita de la conversión de lo profano en sacro por contacto, y de las contaminaciones en el pensamiento judaico de lo puro e impuro), mas transformado en paño humeral que reverente y decorosamente sujeta el preciado brazo.

Nuestro escultor ha utilizado postizos en la mayor parte de su producción: encaje natural en el borde de los mantos, cuerda en los paños de los crucificados y en los cíngulos de los consagrados, botones de pedrería, ojos de cristal, pestañas, lágrimas y dientes de pasta e, incluso, en alguna ocasión, pelo natural.³⁰ En el caso de la imagen de Salamanca solo están presentes los ojos de vidrio. La renuncia al uso de todos los demás nos está indicando, otra vez, un acercamiento a los valores expresivos de la escultura a través de otros recursos que descansan en incipientes postulados clasicistas (la Academia), quizás, amén del instante vital del autor, también al lugar al que iba a ir destinada la obra, cuya cátedra había de ser pocos años después la depositaria principal de la encomienda real que reformaría la universidad española.

En sintonía con lo anteriormente descrito, el tipo de policromía que el escultor empleaba para las vestes de las facturas de su producción, en muchos casos, imitaba telas, sedas y brocados de la época, en concreto con las telas de la Real Casa Fábrica de los Cinco Gremios mayores de Madrid asentada en Valencia.³¹ Sin embargo, en sus piedades prefiere la sencillez del tono plano, de fuerte arraigo en la mitad norte peninsular extendida por las obras como las de Gregorio Fernández, como metáfora tradicional de lo sagrado. De este modo logra establecer elocuentes contrastes entre la retórica visual de las carnaciones a pulimento y los turbulentos paños plenos de hondas, pliegues y movimiento; conformando de este modo un todo visual que logra impactar en la recreación de los trascendentales instantes de la consumación del sacrificio redentor de Cristo.

³⁰ Cf. García Gainza, M^a Concepción, *El escultor...* o.c., pp. 35ss.; Martín González, Juan José, *Luis Salvador Carmona*, o.c., pp. 47-50.

³¹ Cf. García Gainza, M^a Concepción, *El escultor...* o.c., p. 36.

La figura de Jesús es representada, con un tratamiento excelente de la anatomía, encima del regazo de María, usando de un esquema compositivo que le hace realizar un arco con el cuerpo, sabiamente acentuado por la posición de las piernas y del brazo izquierdo que se descuelga hasta rozar la superficie pétreo. La posición del cuerpo situando la cabeza y el tronco a la derecha de la Virgen y las extremidades inferiores a la izquierda, permite ubicar en un primer plano la herida del costado, verdadero punto de atención en la vista frontal de la imagen.

El rostro de Jesús no está vuelto hacia su Madre, sino hacia el espectador, ofertando un lugar en el que pueda reposar la vista para descubrir el precio de la redención. Como punto de reposo de la meditación piadosa del vidente que ante ella se sitúa, el rostro de María, que se inclina y mira hacia el rostro del Hijo. Pero el semblante de Jesús no se vuelve hacia ella, sino que, sustentando en la mano de la que le vio nacer, se gira hacia aquellos por los que ha dado la vida, hacia el espectador que lo contempla.

La llaga de la mano derecha, el lacerado rostro de Cristo, la lanzada del costado, la herida de la mano derecha -levemente elevada y ostendada por la Virgen- las lesiones de las rodillas y las llagas de los pies (cruzados, como cuando pendían clavados en el madero) se encadenan –al modo de cuentas de un rosario- que la afligida madre, como concedora de la necesidad de los padecimientos del Hijo y consecuente coadyuvadora (si se prefiere: *corredentora*) en la obra de la salvación, enseña al género humano, revelando el medio por el cual ha sido alcanzada la salvación.³² El

³² Las siguientes palabras expresan perfectamente la identificación de la cruz del Calvario y la cruz que es María: *Quitaron al Salvador de la Cruz los dos piadosos varones Ioseph y Nicodemus ayudados del discipulo amado, y recibiole su Madre santissima en su virginal regaço, asentandose y arrimandose a ella, y fue quitarle de una Cruz, y passarle a otra, quitarle de una muerta, y passarle a otra viva; que Cruz llama San Epifanio a la Virgen, pero Cruz diferente de la primera, porque en aquella (con ser de madera) fue anegado Christo en el mar de la tribulacion, pero en la Virgen con ser el mismo mar, y en esta ocasion turvado, y alterado con los uracanes de la passion, tomó Christo puerto de quietud, y descanso, que por puerto le reconocio aquel espiritual marinero San Efrén Siro, en sus braços tuvo la Cruz de madera, vivo, y muerto a Christo, y vivo y muerto le tuvo la Virgen en los suyos, no clavado rigurosamente como aquella, sino abraçado amorosa, y piadosamente. Cruz fue la otra que del contacto del Salvador se le pego virtud de endulçar las aguas amargas de los trabajos, como lo hizo el madero que echó Moyses en las de Mará, y Cruz es la Virgen a quien la presencia del cuerpo de su Hijo muerto, tendido en su regaço, la combirtio en mar amargo de afliccion, y desconsuelo, como segun San Geronimo lo dize su nombre de Maria. Ezquerra, Alonso, Pasos de la Virgen Santissima Maria Madre de Dios Nuestra Señora. Con doctrina moral para todos estados, Juan de Villodas Orduña (Alcalá 1629), p. 272v.*

sentido de manifestación -cual custodia- del Cuerpo yacente de Cristo viene reforzado por su disposición en plano inclinado respecto de la horizontalidad marcada por las piernas de María, que permite visualmente al fiel la vista íntegra de la anatomía exangüe del Señor.

Merece que nos detengamos en la consideración del gesto de rostro de Cristo. Una abundante y ordenada cabellera unida a la barba bipartita enmarca su rostro dibujando un rombo. En los vértices más lejanos coinciden la raya de la cabellera en un extremo y el eje de simetría de la barba en el otro. Cristo frunce ligeramente el ceño, gesto que, como ya hemos visto es el que repite la Virgen, mediante el cual ambos también se remiten y la pasión del Hijo encuentra su espejo en la pasión de la Madre. Los ojos entornados, permiten aún a través de la estrecha abertura de los párpados contemplar las pupilas dirigiéndose, a pesar de estar exentas de vida, al que se enfrenta a la imagen, como si pareciera que se figurara plásticamente que el propio Redentor, con su mirar desde la muerte, comunicara la vida que había alcanzado para todos con su sangre. Los marcados pómulos junto a los restos de sangre que escurren por la frente procedentes de las heridas de la corona de espinas son los únicos rastros evidentes del sufrimiento pasado. La boca, entreabierta, a través de la que se adivinan los dientes mantiene el rictus del instante de la expiación, el pentecostés joánico.³³

No existe discordia alguna entre los autores que han tratado la obra en consensuar la hechura de la Piedad en el último periodo de actividad de la vida de Salvador Carmona. El problema llega al intentar afinar aún más la fecha de ejecución de la pieza ante la carencia de documentación escrita. Camón Aznar en su *Guía de Salamanca*³⁴ señala el año de 1767 como la fecha de ejecución de la pieza. Tormo y Monzón la retrasa a los años de 1770.³⁵ Para Martín González, sin embargo, habría que adelantarla a un momento próximo a 1755.³⁶

Florencio Marcos es el autor que primero se pregunta por tal cuestión disponiendo ya de una documentación sacada de los libros de actas

³³ Cf. Jn 19,30.

³⁴ Cf. Camón Aznar, José, *Salamanca (Guía artística, Junta Provincial de Turismo (Salamanca 1953²).*

³⁵ Tormo y Monzó, Elías, *Salamanca, Las catedrales (Sobre estudios inéditos de D. Manuel Gómez Moreno)*, Patronato Nacional del turismo (Madrid, sin fechar), p. 25 y lam. 9.

³⁶ Cf. Martín González, Juan José, *Luis Salvador Carmona*, o.c., p. 253.

capitulares, y es el razonamiento que también nosotros asumimos como propio. Así, se tiene noticia de una petición realizada al cabildo el cinco de octubre de 1761 en la que se pedía el permiso para poner en la capilla inmediata a la de san José una imagen de la Virgen de los Dolores. La respuesta afirmativa de la misma lleva a suponer a Florencio Marcos que el devoto promotor, una vez recabado el beneplácito capitular, encargaría la imagen. Y el hecho de que el diez de enero de 1763 se informase en cabildo que ya estaba todo dispuesto para efectuar la colocación de la imagen, proporciona al citado autor a suponer como fechas de ejecución formal de la escultura los últimos meses de 1761 y el año completo de 1762.³⁷

No queremos ignorar el planteamiento temporal realizado por el equipo de la empresa Uffizzi que restauró la imagen. En él se sigue la afirmación de Ceán Bermúdez para quien el año de 1760 es la data de la imagen. Sin embargo nos sorprendemos ante la dimensión investigadora de los “profesionales” de esta empresa al señalar el año de 1767 puesto en un cartel a la entrada de la capilla como fuente ante la que entran en conflicto, en lugar de recurrir al origen de la misma, que se encuentra en la opinión anteriormente citada de Camón Aznar. De igual modo, siguiendo lo que parece ser su método de trabajo, no se ocupan de buscar referencia ninguna en el archivo de la misma catedral.³⁸ Esto les lleva también a considerar taxativamente, sin apoyo ni discurso alguno, que el año de 1767 se corresponde con la construcción del retablo. Pese a se-

³⁷ Cf. Marcos Rodríguez, Florencio, *Historias y leyendas salmantinas*, Caja de Ahorros de Salamanca (Salamanca 1987³), p. 70 (reimpresión del artículo publicado en *El Adelanto* el 27-III-1977, p. 20). El artículo señalado nos parece que se encuentra en el origen de Sánchez y Sánchez, Daniel, *La catedral nueva de Salamanca*, o.c., pp. 189-192.

³⁸ En la escueta “Ficha e Introducción artística” se dice: *Ya asignada la obra por Ceán Bermúdez... a Luis Salvador Carmona, data hacia el año 1760, y no como puede darse a entender en el 1767 como pone en la entrada de la capilla en la que descansa la Piedad. Dicho autor deja de trabajar por enfermedad y por pérdida de visión desde 1765. Así pues, el 1767 que figura, corresponde al retablo neoclásico (de Juan de Sagarvinaga) en el que se encuentra la imagen y en cuyo frontispicio a su vez decoran unas figuras de ángeles y Dios Padre que Gómez Moreno también adjudica a Salvador Carmona. VV.AA., Memoria de restauración de... o.c., p. 5. Los mismos autores la sitúan en el disfrute público amante del arte en acontecimientos tales como “Las Edades del Hombre” celebradas en la catedral de Segovia en el año 2003 con el título “El Árbol de la vida”, Cf. Id., p. 23. Ciertamente la salmantina Virgen de los Dolores fue expuesta en una edición de Las Edades del Hombre, pero en Palencia en 1999. Por contra, la que se expuso en la señalada de Segovia en 2003 fue la de la Iglesia de San Martín de León. Cf. Parrado del Olmo, Jesús María, “10. La Piedad” en VV.AA., *El árbol de la Vida*, Las Edades del Hombre (Segovia 2003), pp. 353-354. Un ejemplo más de la ausencia de *profesionales serios* de la Historia del Arte en las empresas y proyectos de restauración.*

mejantes deficiencias que se nos antojan graves, nos ha parecido oportuno reflejar el parecer de la empresa Uffizzi en las tareas de intervención y limpieza.

Se hace necesario precisar unas palabras sobre la inscripción de la imposta de la reja de acceso, que reproduce la leyenda: *O vos omnes qui transitis per viam adtendite et videte si est dolor sicut dolor meus*.³⁹ La perícopa forma parte de la conocida como primera lamentación inserta dentro del contexto de la primera deportación de Judea a Babilonia en el 597 a.C. El rey Jeconías, y los personajes más relevantes de la corte y de Jerusalén fueron llevados a la ciudad del Eúfrates. Tal situación provoca el sentimiento de orfandad de la ciudad de David, que en el versículo citado expresa personalmente el dolor y así lo presenta ante los que son testigos de ello. Tras presentarse abandonada y capturada por sus enemigos, Jerusalén reconoce su propio pecado.⁴⁰ Una vez reconocida la propia indignidad se encuentra en disposición de poder elevar la oración en donde reconoce la omnipotencia del Altísimo y pone su esperanza en la salvación definitiva a través de la justicia divina.⁴¹

Las palabras del treno son puestas, mediante el recurso de la analogía, en boca de María en los episodios dolorosos del Calvario. El destierro provocado por el pecado ha llegado a su fin a través de la muerte del Justo que María nos muestra en su regazo. En palabras de Alonso Schökel:

No sólo es tiempo de llorar, sino también de decir y meditar. Porque pasando por el camino (Lam 1,12) tenemos prisa y miedo, el poeta reitera sus versos, arrojándonos una invitación violenta al duelo. Porque además hay que contrarrestar a otros que pasan por el camino para desahogar el afán de venganza y cebar el rencor (Lam 2,15)... La liturgia cristiana lee estos textos durante la Semana Santa, invitando al duelo por el sufrimiento del Inocente que padece

³⁹ Lam 1,12.

⁴⁰ Cf. Lam 1,14.18.

⁴¹ Cf. Lam 1, 21-22. En este sentido véase Abrego de Lacy, José María, "Lamentaciones" en VV.AA., *Comentario al Antiguo Testamento*, vol. II, La Casa de la Biblia (Madrid 1997), p. 540.

por los demás. ¡Dichosos los que lloran, porque serán consolados!.⁴²

Del mismo modo, la perícopa también es utilizada por la liturgia en la festividad de la Virgen de los Dolores el tercer domingo de septiembre.⁴³ Semejante lectura es la que hemos de tener en cuenta a la hora de situarnos ante el conjunto de la capilla, puesto que conforman el “dintel” de acceso al lugar donde se da culto a la Virgen de los Dolores⁴⁴ y nos sitúan ante una interpretación ritual y litúrgica donde los distintos niveles y aspectos de la realidad se funden y el tiempo cronológico se trasmuta en eternidad.



Detalle de la mirada. Imagen de N^a S^a de los Dolores.

⁴² Alonso Schökel, Luis, “Introducción al libro de las Lamentaciones” en Id., *La Biblia del peregrino. Edición de estudio*. vol. II, Ega – Mensajero – Verbo Divino (Estella 1997), p. 807.

⁴³ Cf. *Domenica III Septembris. In Festo Sept. Dolor. Beatae Mariae Virginis* en el misal romano de Pio V.

⁴⁴ Véase que se ha interpretado como una llamada de la misma María a todos los que contemplan la imagen. En este sentido reproducimos las siguientes palabras correspondientes a una meditación que describen perfectamente la semántica y el universo de sentido al que nos referimos: *Escucha, como la misma Virgen te llama a la compañía de sus penas, y te comienda a la meditación de sus dolores, con aquellas lastimosas palabras del Profeta Jeremías: O vosotros todos, los que passais por el camino, atended, y considerad, si ay dolor semejante a mi dolor! Atiende pues a la pena de Maria, y dila, con ternura de coraçon O Virgen de las Virgenes! O la mas afligida de todas las Madres, quien me diera, que ayudara a llevar el inmenso peso de vuestro dolor!*. Bosch Centellas y Cardona, Balthasar, *Guirnalda mystica, formada en el circulo del año. Va entretexida de flores y frutos que cultivó el Cielo en la tierra, y la tierra transplantó en el Cielo: son las virtudes, y hechos de los Moradores del Impirio (sic), que a imitacion en parte, y en parte a la admiracion de sus Fieles, propone la Militante Iglesia*, t. I, Pedro Carreras (Zaragoza 1714), p. 561.



Detalle del retablo en el que se puede observar el uso de la arquitectura oblicua.

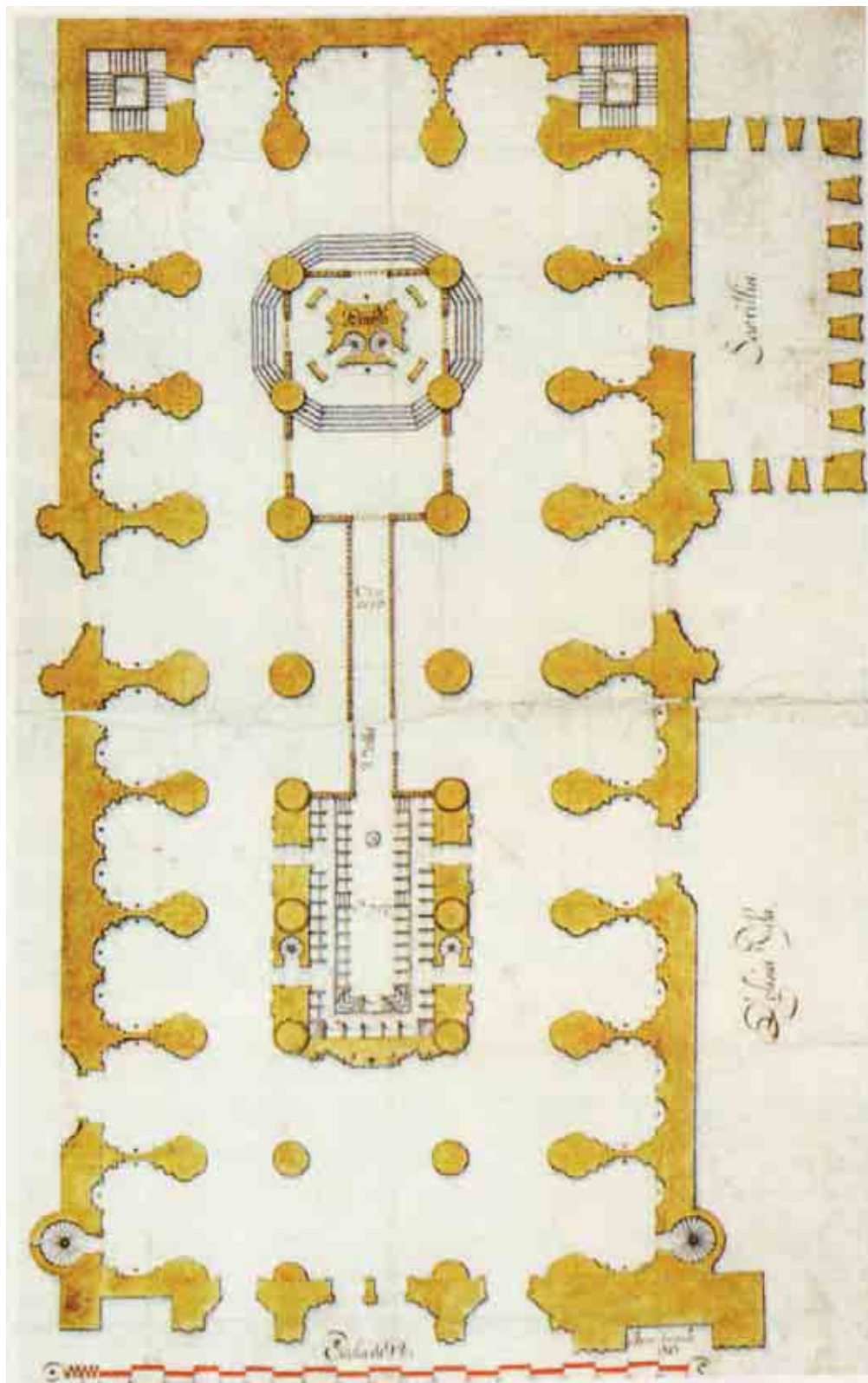


Entre el frustrado proyecto mariológico y la solución ministerial

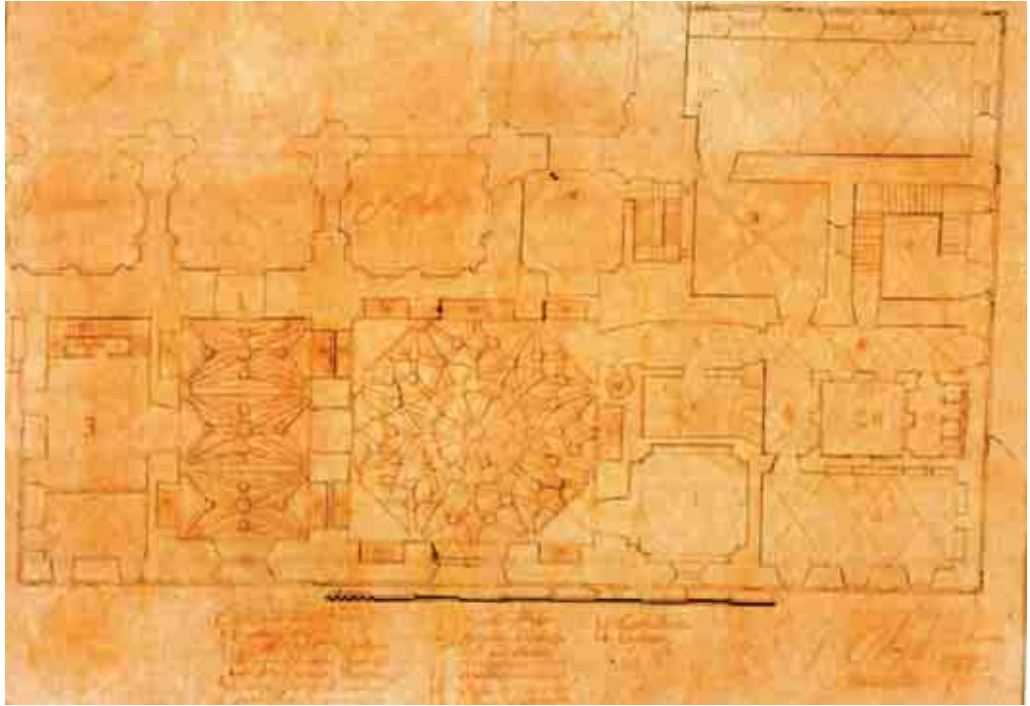
La fábrica de la catedral actualmente cuenta en su haber con varias dependencias anexas en el lado sur del buque de la nave, que cubren una serie de necesidades culturales y administrativas del templo. La que ahora centra nuestro interés se debe a los planteamientos de Juan de Sagarvinaga, quien a partir de 1754 se hace cargo de la construcción, enmendando las plantas presentadas en su momento por Andrés García de Quiñones, maestro arquitecto de la ciudad, y Manuel de Larra Churriguera, maestro arquitecto del cabildo.¹

La sacristía actual viene a sustituir la anterior de la iglesia nueva, la cual había sido concebida como una única estancia, tal y como se puede observar en la planta realizada por Andrés García de Quiñones conservada

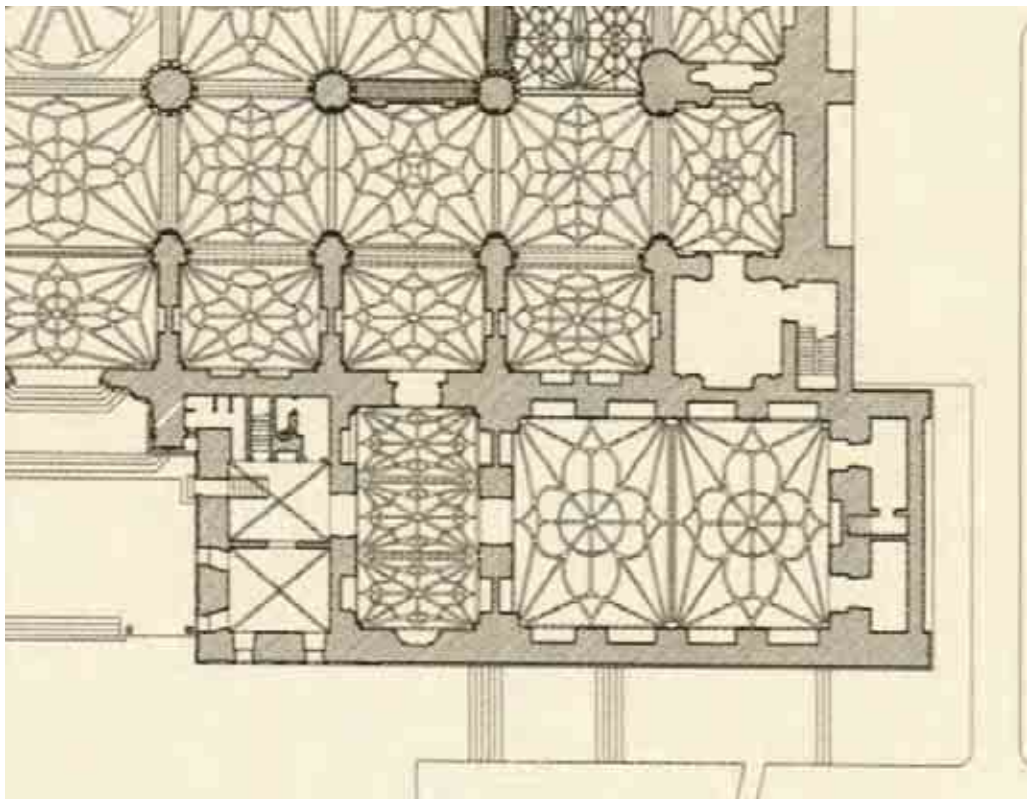
¹ No es nuestro interés historiar la construcción de las sacristías y dependencias anejas. Para ello véanse Chueca Goitia, Fernando, *La catedral nueva de Salamanca: historia documental de su construcción*, Universidad de Salamanca (Salamanca 1951); Casaseca Casaseca, A., *Las catedrales de Salamanca*, Edilesa (León 1993), pp. 79-82; Díez Moreno, Elvira, "Proceso constructivo de las sacristías de clérigos y de prebendados en la Catedral Nueva de Salamanca (1752-1765)", *Studia Zamorensia*, XI (Zamora 1990), pp. 205-217; Azofra, Eduardo, *La obra del arquitecto Juan de Sagarbinaga en la ciudad de Salamanca*, Centro de Estudios Salmantinos (Salamanca 2010), pp. 155-178.



Obsérvese en la planta de Andrés García de Quiñones la sacristía que se levantó en el costado sur de la iglesia en 1733.



Traza del complejo de las sacristías. Manuel de Larra Churriguera.



Planimetría del complejo construido de las sacristías. Valentín Berriochoa.

en el Archivo Capitular del Pilar de Zaragoza² y que hubo de derribarse por adolecer de diferentes problemas³ (razón que la redujo prácticamente a la inutilidad) a lo que se unió la falta de consonancia con la fábrica, o en otras palabras, a la falta de la magnificencia que el cabildo esperaba de una estancia semejante en el conjunto monumental catedralicio.

En el altar que se erige en el muro de levante, se encuentran las esculturas que en este momento centran nuestra atención. Ciertamente se trata de una solución de compromiso, realizada con carácter temporal mientras se esperaba la llegada de un tiempo en el que se pudiera abordar la construcción del adorno necesario.⁴ Así desde un primer momento se piensa ubicar una serie de lienzos que cubran las superficies del vano del testero y los lunetos de los restantes arcosolios de la estancia. En el primero se figuraría la Asunción por ser la titular del templo, y en el resto se plasmarían otros hitos de la vida de la Virgen, observando los momentos más relevantes de la historia mariana que seguirían culminarían con la Asunción. De esta manera se cerraría la totalidad del ciclo mariano.⁵

Podemos conocer perfectamente el primer intento capitular de decoración prevista para los lunetos, contemplando las obras que hoy día cuelgan de los muros. La sacristía de capellanes recibe cuatro lienzos recortados en forma semicircular que cubren los cuatro lunetos de los arcosolios. Por primera vez damos a conocer en el presente trabajo que los cuadros son obra de Pablo Pernicharo,⁶ quien los culminó y entregó cinco años antes de su muerte.

² Cf. Rupérez Almajano, Nieves- Ibáñez Fernández, Javier, “Las trazas de la catedral nueva de Salamanca de Andrés García de Quiñones conservadas en el Archivo Capitular del Pilar de Zaragoza y las intervenciones de los Churriguera” en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, nº 105 (Zaragoza 2010), pp. 355-394.

³ Cf. Cabildo ordinario de 5 de octubre de 1744 ACSA AC 53 f. 303.

⁴ *Y q(ue) respecto a q(ue) según la fabrica de la Sacristia nueva, no requeria otro adorno, q(ue) el de lunetos, para los arcos, y pintura de la Asumpcion para el testero, siguiendo los misterios de la vida de N(uest)ra Señora.* Cabildo ordinario de 22 de abril de 1763. ACSA AC 57 f. 453.

⁵ De este modo se seguía con continuidad el programa iconográfico iniciado en los lunetos de los arcosolios de la sacristía de capellanes, en los que aparecen por este orden cuatro momentos: Inmaculada Concepción, Nacimiento de María, Presentación en el templo y Desposorios. Los lienzos adoptan la forma del lugar al que van destinados y se asientan en la sacristía. Fueron encargados en Madrid en el año de 1754 a Pablo Pernicharo, y entregados en Salamanca el 16 de abril de 1755. Importó el monte de los cuatro lienzos 7500 reales, tal como consta en la cuenta oportuna con sus respectivos recibos. ACSA Expedientes de cuentas de administración de memorias de 1755 (sin signatura).

⁶ Anteriormente habían sido atribuidos a Maella, Giron, Ramón (Ed.), *Historia de la Ciudad de Salamanca que escribió D. Bernardo Dorado, corregida en algunos puntos, aumentada y continuada hasta nuestros días por varios escritores naturales de esta ciudad*, Imprenta del Adelante (sic) (1861 Salamanca), p. 248.



La Inmaculada Concepción.



La natividad de santa María.



La presentación de la Virgen Niña en el Templo.



Los desposorios.

El hecho de que el cabildo encargara las pinturas a semejante personaje muestra la voluntad de asegurarse la posesión de unas obras de calidad, realizadas con el mejor criterio y la más depurada técnica y gusto,⁷ puesto que el pintor zaragozano tras ser becado por Felipe V para estudiar en Roma, donde tuvo la posibilidad de aprender de las facturas de los grandes maestros del renacimiento italiano, particularmente de Rafael -cuya estela se percibe fácilmente en los cuadros salidos de la mano de Pernicharo-, fue nombrado director de la Academia de San Fernando,⁸ cargo que ocupaba en el instante de recibir el pedido capitular, hecho efectivo –a buen seguro- a través de Francisco Antonio Miñón, agente que la institución eclesiástica salmantina mantenía permanentemente en Madrid. De este modo, las cuatro obras desarrollan los temas de la Inmaculada Concepción, la Natividad de santa María, la Presentación en el Templo de la Virgen Niña, y los Desposorios de santa María y san José.⁹

⁷ Sin embargo, a pesar de gozar de altos cargos en la materia, su obra acusa ciertas cuestiones criticables: *D. Pablo Pernicharo, nombrado por su mérito individuo de la Academia de San Lucas de Roma, y después Director de la de San Fernando, que conserva todavía su cuadro de la muerte de Abel, no recomendado ciertamente por la franqueza y el vigor del colorido y donde en mucho disminuye el precio que pudiera concederse a la regularidad del dibujo y otras partes del Arte, cierta pesadez en el conjunto, y la manera convencional de las formas, no las más puras y delicadas.* Caveda, José, *Memorias para la Historia de la Real Academia de San Fernando y de las Bellas Artes en España, desde el advenimiento al trono de Felipe V, hasta nuestro días*, t. I, Imprenta de Manuel Tello (Madrid 1867), p. 65.

⁸ Conforme informa Ceán, Pablo Pernicharo formó parte de la Academia de San Fernando desde su fundación el 12 de abril de 1752 figurando como teniente de pintura. En aquel entonces también era pintor de cámara del Rey y académico de la correspondiente de San Lucas de Roma. A partir de 1753 y hasta su muerte en 1760 desempeñó el cargo de director de la institución. Cf. Ceán Bermúdez, Juan Agustín, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*, Real Academia de San Fernando (Madrid 1800), p. 256. Cf. *Abertura solemne de la Real Academia de las tres Bellas Artes, Pintura, Escultura, y Architectura, con el nombre de S(an) Fernando, fundada por el Rey nuestro Señor, celebre el día 13 del mes de Junio de 1752*, Casa de Antonio Marín (Madrid 1752), p.34; De Miñano, Sebastián, *Diccionario Geográfico estadístico de España y Portugal*, vol. IX, Imprenta de Pierart-Peralta (Madrid 1828), p. 82; Stirling Maxwell, William, *Annals of the artist of Spain*, vol. III, John Ollivier (London 1848), pp. 1225-1226.

⁹ Véase la “perita” opinión decimonónica de Modesto Falcón, quien siguiendo los impulsos del gusto postilustrado de los intelectuales de su época, no escatima improperios contra todo aquello que realmente no comprende: *Los medios puntos se cubren interiormente de unos bellos cuadros en que están pintados paisajes bíblicos.* Falcón, Modesto, o.c., p. 138. Como puede fácilmente observarse, las pinturas cuentan con su particular asentimiento y conformidad, puesto que son ejemplares academicistas, mas del mismo modo demuestran el desconocimiento por parte del señor Falcon, de los temas y asuntos de los que tratan, puesto que ninguno de ellos cuenta historia alguna de la Sagrada Escritura, ni mucho menos pertenecen a ella.

Probablemente en la mente del cabildo existía con claridad la continuación de los temas en los ocho lunetos de los arcosolios de la sacristía de prebendados con los siguientes que presumimos: la Anunciación, la Visitación, el Nacimiento, la Epifanía, la Huída a Egipto, las Bodas de Caná, un episodio junto a Cristo en la Pasión, Pentecostés, la Dormición y completando con la Asunción en el testero. Así, la visión completa de la vida de Santa María, desde la protología (Inmaculada Concepción) hasta la escatología (Asunción) -subrayando instantes relevantes de su biografía que insisten en el particular lugar que goza en la Historia de la Salvación- se desglosa a lo largo de los lugares en los que comienza la liturgia propiamente dicha con la preparación de los ministros, y la que es figura e imagen de la Iglesia toda es puesta como modelo, intercesora y promesa a la misma Iglesia que se dispone a celebrar los misterios de la fe. Y en esto se tiende un lazo de conexión con el programa mariológico de los relieves del tambor del cimborrio que reproducen también ocho momentos: Inmaculada Concepción, Natividad de santa María, Presentación en el Templo, Desposorios, Anunciación, Visitación, Dormición y Asunción. El sistema iconográfico de las sacristías se completaría además de con las escenas esculpidas en el ochavo del crucero, con otras cuatro que vendrían a enriquecer el contenido del programa.

Con semejante intención a desarrollar se tantean los costes, y en el ínterin, se ordena colocar en el vano del testero un dosel carmesí con la imagen de un crucificado.¹⁰ Pero finalmente la existencia de problemas económicos obligan a la decisión final tomada, y así lo que en un principio fue mera medida temporal se convirtió en opción definitiva.¹¹

Por tanto, conocemos la existencia de la orden capitular para colocar un crucificado, que tal y como demuestran los estilemas propios, no

¹⁰ *Que los s(eño)res comissarios de fabrica dispongan la sacristia nueva de modo que quanto antes pueda usarse poniendo por ahora en el testero de ella un Crucifixo con sus terciopelos, y tomadas las medidas de los Arcos para las pinturas se remitan al s(eñ)or Canonigo Lectoral para q(ue) tantee su coste, como el de las lunas para los espejos q(ue) en ella se huviessen de poner.* Cabildo ordinario de 25 de octubre de 1762. ACSA AC 57 f. 374v.

¹¹ *Que los s(eño)res comisarios de la fabrica con los otros dos s(eño)res nombrados para la composicion y adorno de la nueva sacristia la adornassen con espejos correspondientes a los arcos, y sin pinturas, y en el testero un Crucifixo con dosel, o con el adorno q(ue) les pareciesse correspondiente, y q(ue) esto se hiciesse quanto antes, sin tener q(ue) recurrir de nuevo al Cavildo.* Cabildo ordinario de 21 de octubre de 1763. ACSA AC 57 f. 560v.



Altar de la sacristía.

se hace *ex profeso*, sino que se reaprovecha de los fondos de la misma catedral. De esta manera también se respeta la economía de medios y se da un nuevo uso a una imagen que probablemente en aquel entonces ha perdido ya el propio para el que fue esculpida.

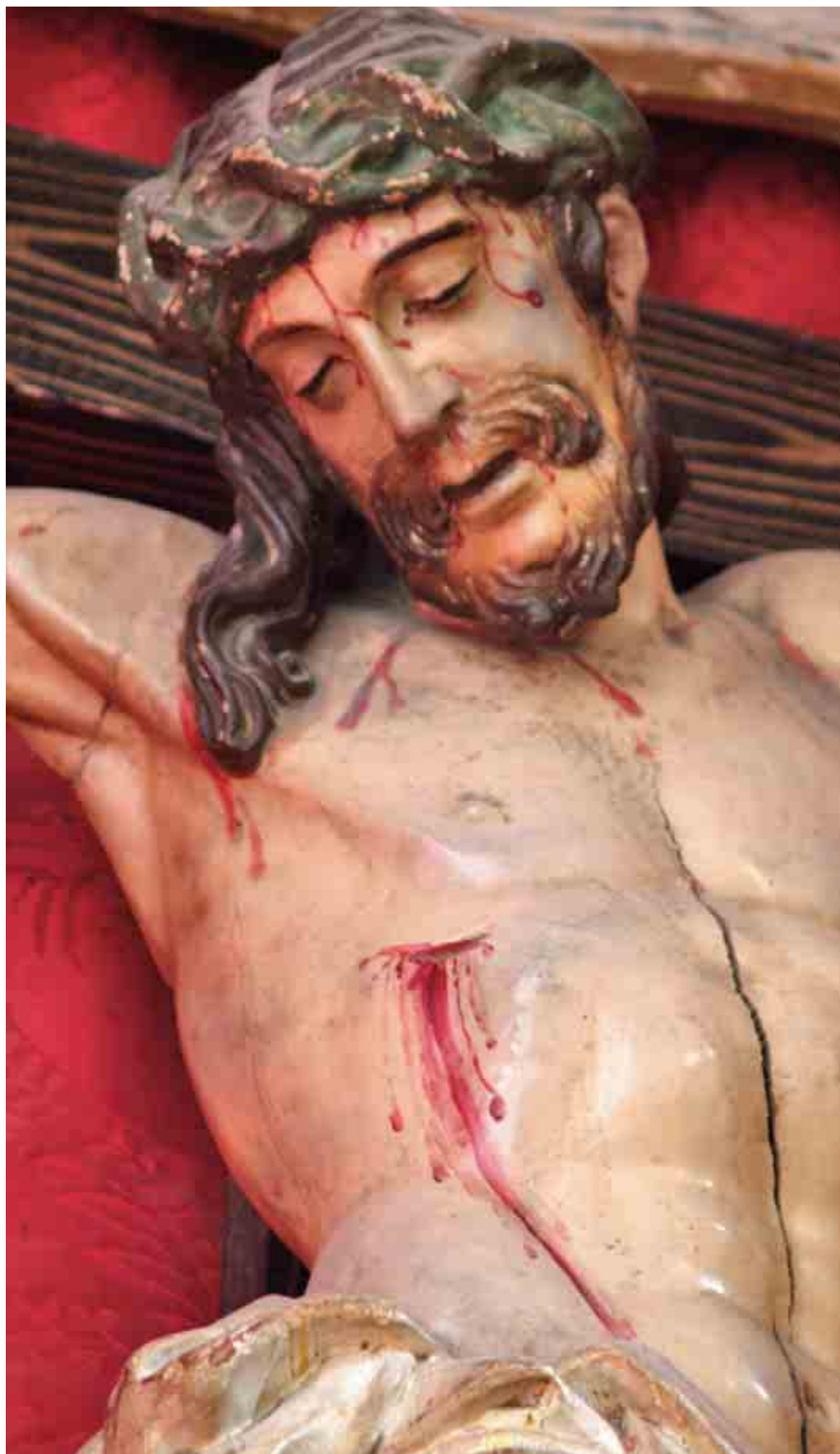
El crucificado, de tamaño menor del natural, presenta una ligera torsión del cuerpo prendido a la cruz mediante tres clavos. Su anatomía está muy marcada y parece un tanto descompensada respecto del volumen de la cabeza, ligeramente más pequeña que la proporción adecuada.¹² Como es una representación de Cristo muerto, la herida producida por la lanzada es muy evidente, y la cabeza aparece inclinada hacia el hombro derecho. Los ojos prácticamente cerrados y la boca abierta señalan que ya ha pasado el instante de la expiración. Precisamente en la cabeza se acumulan los detalles que individualizan la escultura: el cabello se desliza solo por el lado derecho, recurso que permite hacer más consistente el volumen de la talla por una zona que demanda mucha más pericia del escultor en caso de hacerse calada. Como puede observarse, el cabello se elabora de forma conjunta con la anatomía, en un único bloque, sin espacios ni vacíos entre las crenchas. De la misma manera, la corona de espinas también se esculpe en el mismo bloque que la cabeza. Al tener todo el cabello derramándose por el hombro derecho, el escultor puede dedicar un tratamiento más minucioso a la zona del rostro y cuello que deja al descubierto tal ausencia y así dibuja una abundante barba que perfila el óvalo de la cara, sobre el mentón y las mandíbulas, perfectamente “recortada”, dejando las mejillas exentas de vello. También el bigote llama la atención, sigue un diseño de moda en el momento, con dos abultadas partes que van creciendo desde la zona central del labio superior hasta jalonar la boca, como si se trataran de dos grandes volutas. Semejante diseño de barba y bigote nos conduce a considerar la existencia de un trasvase de la moda y usos del momento a la imagen de Cristo.

En definitiva, nos encontramos ante una espléndida talla de un crucificado, de un tamaño algo menor del natural y procedente de otro lugar del complejo edilicio, cuyas características formales nos llevan a considerarlo obra romanista que podemos ubicar cronológicamente en el siglo

¹² Para hacerse una idea de la desproporción, compárense el tamaño de las manos con el de la cabeza.



Crucificado. Altar de la sacristía.



Detalle del Crucificado.



Detalle del Crucificado.



Detalle del Crucificado.

XVI y ante un escultor muy cercano a los planteamientos de Alonso Beruguete.

Bajo los pies del Cristo y en el interior de un escaparate, hallamos la imagen de un Niño Jesús pasionario. Varias gradas, realizadas por Antonio Montero en 1772 por orden del cabildo y doradas por Manuel Gallego,¹³ elevan el mueble y lo integran perfectamente en el conjunto del altar. Junto con otra imagen conservada actualmente en la capilla de Santa Catalina, constituyen el grupo de las dos imágenes que bajo la denominación de “Niños de Nápoles” pertenecen a la catedral. Por ello, aunque no se ubiquen los dos en el mismo lugar, abordaremos su estudio en conjunto por pertenecer a una tipología semejante y carecer, en el caso del depositado en la capilla de Santa Catalina, de una ubicación precisa en un entorno concreto. Los dos, además, repiten el mismo tipo de imagen, una postura muy semejante, y un tratamiento de la escultura y policromía también muy cercano, lo que nos lleva a considerarlos con una alta probabilidad, desde el primer “golpe de vista”, como un producto de talleres que comparten postulados estéticos próximos.

Efectivamente, en 1654 el obispo Pedro Carrillo y Acuña regala al cabildo una imagen de Niño Jesús que tenía en su poder, razón por la cual se comisiona al arcediano de Salamanca para que lo acomode en la sacristía de la catedral.¹⁴ Desde ese momento, ignoramos lo que ocurre con la imagen y los posibles cambios que hubieran podido producirse en la misma, pero una noticia del libro de fábrica correspondiente a 1712, nos

¹³ *Gradas para el Niño de la sach(risti)a. Ytt(en) treintta y cinco mill veintte m(a)r(avedi)s pagados por libramientto a Anttonio Monttero obrero menor por las gradas y medias cañas, y ottros adornos que hizo para el niño que de or(de)n del Cavildo se puso en la sacristia... Dorador, Ytt(en) treintta y quattro mill m(a)r(avedi)s pagados p(o)r libramientto a Manuel Gallego Maestro dorador por la obra que doro para poner el niño Jesus en la sacristia. Año de 1772. Libro de fábrica ACSA Cj. 66b Leg. 2 n° 4 ff. 258. 260v.-261.*

¹⁴ *Se disponga siti(o) p(ar)a el Niño Jesus. Los s(eñor)es cha(n)tre y can(onig)o d(on) Fern(an)do de Balboa dieron relacion haber pagado al s(eñ)or ob(is)po la visita q(ue) hiço al cab(ild)o el miercoles pasado despidiendose p(ar)a haçer su jornada, y que su Ill(ustrisi)ma habia hecho mucha estimaçion de ella y ofreçidose mucho al serv(ici)o del cab(ild)o y juntamte habia inbiado la imagen del Niño Jesus q(ue) habia dado y tenia en su poder.*

El cab(ild)o dio las graçias a los s(obre)d(ic)hos s(eñor)es y acordo q(ue) el s(eñ)or Arçediano de Salam(an)ca comiss(ionad)o de la sacristia disponga q(ue) en ella se acomode donde poner d(ic)ha s(an)ta ymagen con el ornato y deçençia que se requiere. Cabildo ordinario de 23 de octubre de 1654. ACSA AC 38 f.10.



Niño Jesús pasionario. Sacristía de la catedral.



Niño Jesús con su escaparate. Capilla de Santa Catalina.



Detalle del Niño Jesús. Capilla de Santa Catalina.



Detalle del Niño Jesús. Capilla de Santa Catalina.



Detalle del Niño Jesús. Sacristía.

informa de que se ha procedido a policromar y dorar la peana del Niño Jesús del oratorio,¹⁵ que en nuestra opinión responde a un hermoejamento de la imagen que en 1654 donara el obispo y que fue colocada en un altar de la sacristía, el cual hacía las funciones de oratorio. De esta manera, la primitiva imagen sufrió una intervención que bien pudo dar como resultado el ejemplar que hoy podemos admirar en la capilla de Santa Catalina de la misma catedral. De fechas cercanas a las que se adecuenta la escultura del infante, procede el escaparate que lo guarda actualmente, en el que resaltan, como elementos que configuran los frentes de las caras y jalonan las respectivas lunas de cristal, unos estípites ornamentados con cabezas de ángeles muy cercanos, mas de menor medida y perfección, a aquellos que se están realizando coetáneamente para separar los estalos superiores de la sillería del coro. También, el resto de ornamentación realizada a base de elementos vegetales estilizados y cabezas de querubines nos conducen a argumentar a favor de lo anteriormente señalado.

En 1761 se cumplía el testamento de Antonio de Baños, cuya voluntad había determinado donar a la catedral una *urna con un Niño Jesús de Nápoles*, para que se colocara en la capilla del Cristo de las Batallas o en el oratorio, mas el cabildo dispone que se ubique por el momento en el cuarto del predicador.¹⁶ La escultura es acompañada, según la cita documental, por una *urna* en la que se expone y los vestidos y complementos que constituyen la iconografía. Razón suficiente que nos ha permitido identificar la pieza con el ejemplar de la estancia de Sagarvinaga.

¹⁵ *Coste de encarnar el niño del oratorio, dorar la peana, y (h)azer un brazo p(ar)a la rreliquia de s(an)ta Gaudençia. Mas ziento y noventa y ocho r(eale)s que pago por encarnar el niño del oratorio dorar su peana, y (h)azer um brazo para la rreliquia de s(an)ta Gaudençia, entrego tres libranzas y r(eci)vos. ACSA Cj. 66b Leg. 2 n° 3 f. 40v. En este momento se volverían a pintar los ojos, además de colocar también pestañas y lágrimas postizas en la imagen. Hoy día se han perdido casi todas las pestañas y algunas lágrimas.*

¹⁶ *Tantto de la clausula del Testam(en)to deel s(eñ)or d(o)n Antonio de Baños por la que consta haver dexado a la Fabrica deesta Santta Yglesia una urna con un Niño Jesus de Napoles.*

Yttem por quantto tengo redimido mi orattorio a la fabrica mando la urna con el Niño Jesus de Napoles a d(ic)ha fabrica con sus bestiduras para que se coloque en la pared corateral (sic) de el evangelio de la capilla del ss(antisi)mo Christo de las Batallas, u en el oratorio de la sachristia a donde gustaren los señores Dean y Cavildo. Ordmo de 1º de jullio de 1761. Que se recoja i por ahora se ponga con cuidado en el quarto del Predicador. ACSA Alacena 3 Leg. 1 N° 29.

En nuestra opinión, cuando se procede a amueblar y decorar la sacristía nueva de Sagarvinaga, el ahorro impuesto por la complicada situación económica de la seo, desestabilizada en gran medida por las consecuencias del terremoto de Lisboa, que obliga a intervenir urgentemente en zonas importantes del edificio, obliga a reutilizar todo aquello que fuera posible y que pertenecía ya a los fondos capitulares. Así creemos que el niño que hoy día se guarda en la vitrina del altar del testero, se corresponde con la imagen que se colocó en el cuarto del predicador, y que posteriormente pasaría a la ubicación actual, dada la familiaridad que los señores capitulares habrían adquirido con la presencia de una imagen del Niño Jesús en las anteriores sacristías del edificio y el particular significado que adquiriría la escultura en concreto al haber pertenecido a un miembro del cabildo recientemente desaparecido.

Se trata de una imagen esculpida en madera, policromada posteriormente, que representa al divino infante desnudo, en actitud de avance, con gesto declamatorio y con la cabeza inclinada hacia lo alto. El rostro, donde destaca particularmente la sugerente melancolía derivada del uso del recurso de la policromía brillante en los ojos, es animado por un expresivo gesto de aflicción, al que se añaden lágrimas postizas de cristal para acrecentar el efecto plorante.

El niño apoya sus pies sobre una peana cuya parte superior imita un cojín cuadrado, adornado en sus puntas por cuatro borlas. La imagen recibe una serie de elementos postizos (peluca, corona de espinas naturales, cruz con apliques de plata...) que terminan de conferirle el aspecto final en el que no es menos importante el vestido de tela conforme la piedad considerara.

El pequeño mueble expositor, abierto únicamente en el frente por un vano acristalado, no abunda precisamente en elementos ornamentales, destacando sobre las líneas de las molduras los perfiles de dos grandes rocallas que jalonan el frente y el gran jarrón de azucenas que culmina el conjunto en la parte superior.

Ninguna de las imágenes procede de un encargo directo de la institución capitular, sino que ambas han llegado a su poder procedente de los ámbitos privados de un obispo y de un miembro del cabildo. Este hecho nos permite aseverar el relevante papel que en la devoción particular, in-



Detalle del Niño Jesús. Sacristía.



Detalle del Niño Jesús. Capilla de Santa Catalina.



Niño Jesús dentro de su escaparate. Sacristía.

cluso en individuos varones -más allá de los conocidísimos ejemplares de las clausuras femeninas¹⁷ y comunidades regulares-, que formaban parte de la notabilidad eclesial. Desde que las experiencias de san Francisco de Asís comenzara, según E. Mâle,¹⁸ la devoción hacia la figura de Jesús Niño, fueron muchos los que se prodigaron en experiencias místicas en las familias religiosas, que difundieron la devoción, destacando en ello de manera especial los carmelitas tras la reforma de santa Teresa de Jesús.¹⁹ La particular religiosidad que se da en los conventos de clausura ha hecho de estas realidades los lugares adecuados para la proliferación de la devoción hacia el divino infante, cuyo testimonio se ve reflejado en el alto número de ejemplos pictóricos y escultóricos que aún hoy día custodian. Pero, como hemos visto, no son los únicos ámbitos en los que crece y aumenta la devoción, sino que también se da entre particulares y dignidades eclesiásticas que ven en la infancia de Cristo, a la luz de los escritos teológicos y espirituales, un lugar preferencial en el que desarrollar tanto la propia piedad como en el que enfocar la meditación espiritual y el trabajo doctrinal en los términos que intentaremos explicar seguidamente.

La iconografía de las imágenes objeto de nuestro estudio responde a la conocida como *Niño de Pasión*. No se trata de un episodio concreto de la vida de Cristo, cuanto de una analogía intelectual y espiritual²⁰ que

¹⁷ Véase Martínez Frías, José María, *La Salamanca Oculta. Vida y arte en el Convento de Santa Isabel*, Caja Duero (Salamanca 2000), pp. 145- 152; Id., “Convento de Santa Isabel. a clausura: imágenes del Niño Jesús y san Juanito” en Martínez Frías, José María – Pérez Hernández, Manuel – Lahoz, Lucía, *El arte barroco en Salamanca*, La Gaceta (Salamanca 2008), p. 140.

¹⁸ Cf. Mâle, Emile, *L’art Religieux de la fin du XVI siècle, du XVII siècle et du XVIII siècle*, Armand Colin (París 1951), pp. 287ss. Jacques Géliz se hace eco de las tesis de Mâle y las incorpora en su discurso. Géliz, Jacques, “El cuerpo, la Iglesia y lo sagrado” en Vignarello, Georges (Dir.), *Historia del cuerpo*, vol. 1, Taurus (Madrid 2005), pp. 50-51

¹⁹ Cf. De Vega Giménez, M^a Teresa, *Imágenes exentas del Niño Jesús. Historia, iconografía y evolución. Catálogo de la provincia de Valladolid*, Caja de Ahorros provincial de Valladolid (Valladolid 1984), pp. 51-63.

²⁰ Así declama fray Juan de Jesús María: *Si siendo Niño tan tiernezito, le quita al demonio de los manas (sic) los que tiene en duras prisiones, qué hará cuando mayor? si aora pequeñito, y sin armas le venze, y trata tan mal, que hara quando sea grande, y tenga en las manos la espada de la Cruz? Si antes que comienze a cantar aqueste divino cisne; el canto dulce de la misericordia, suspende almas, qué hara quando cante en la Cruz aquellas siete palabras? Si en saliendo del nido aquesta ave fenix, se arde tanto en el amor de los hombres, quando bata las alas de la misericordia en los ultimos dias, que fuego encendera?... a que si piensa mi hermano vino aqueste Niño? sino a pagar por todos los pecados de los hombres, y aquesto de todo rigor de justicia; pues el que ha de pagar por todos los pecados del mundo, no començçara a pagar desde Niño? el que es padre del siglo futuro, y se ve cargado de tantos, y tan miserables hijos, no començará ya a trabajar haziendo lo que a ellos les conviene? Ya dulce Iesus de mi vida començais*

intenta aclarar el término del porqué de la encarnación²¹ y de la determinación soteriológica de la voluntad del Verbo encarnado que venía al mundo a llevar a cabo el designio salvífico eterno del Padre.²² Es decir, muestra en una curiosa conjunción visual la unidad de voluntades que se da en el Misterio de Dios en orden a la redención del género humano. Fray Juan Interian de Ayala recoge en su famoso tratado un pequeño compendio al respecto:

Resta ahora hablar de otras Imágenes de la Infancia, y puericia de Jesu-Christo, que no tanto pertenecen a la historia, quanto son objeto de piadosas meditaciones. Tales son: el que le pintan durmiendo sobre la Cruz, poniéndole por almohada el cráneo, o calavera de un hombre: Que abiertas las manos está recibiendo la Cruz, que le traen, y ofrecen los Ángeles: Que está llevando en sus manos, y hombros los instrumentos de la Pasión; y otras de esta clase. Cuyas Imágenes ningún hombre prudente las llevará a mal; pues todas ellas, aunque no tengan fundamento en algún hecho determinado; lo tienen, y no ligero, en que Christo Señor nuestro desde el primer instante de su concepción, aceptó espontáneamente la muerte, y acerbísima Pasión, que le impuso su Eterno Padre, viviendo siempre aparejado para

a hazer penitencia por mis pecados... De Jesús María, Juan, *Epistolario espiritual*, Domingo de la Iglesia (Uclés 1624), pp. 437-438.

²¹ (Hablando de la encarnación) *No pienses pues solamente agradaron al Padre las que sangrientas le dio el día de su cruz, que por cierto tanto y no menos le plazieron las de hoy, aunque subian puras de sangre. Pues al fin si entonces dio el cuerpo a su Padre en sacrificio sangriento, hoy desde las entrañas de su sanctissima Madre, le embia su alma servida en offrenda (que es la que del todo califico el sacrificio) en prenda de la sangre que despues le había de dar.* Álvarez, Antonio, *Primera parte de la Sylva spiritual de varias consideraciones, para entretenimiento del alma Christiana*, Pedro Puig (Zaragoza 1590), p. 224.

²² *No estaban aun criados los abismos, y ya yo era concebida: aun no avian brotado las fuentes de las aguas, aun no se avian assentado los montes en sus lugares: ante todos los collados ya yo era engendrada. Veis aqui pues con principio a la que era sin principio. Veis hecha a la que era hazedora de todas las cosas, que sabe ya de bien y de mal: sabe llorar, sabe de pensar, sabe de lágrimas, sabe de trabajos, de dolores y gemidos. De todo sabe; y no poco, sino mucho: pues (como dice Isaías) és es varón de dolores, y que sabe de enfermedades.* De Granada, Luis, "De cómo la Virgen reclinó a su Hijo en el pesebre" en *Obras del V. P. M. Fray Luis de Granada*, t. III, Pedro Marín (Madrid 1788), p. 436.

*ella, y pensando en ella muchas veces: sabiendo muy bien, que con su muerte vencería a la misma muerte, y al demonio. Con razón, pues, se podrán admitir todas estas Imágenes, con tal que no se falte a las reglas, que hemos prescripto antes; como sería una demasiada desnudez de su tierno cuerpo, u otra ligereza, que fuera un grave absurdo en cosas de tanta monta.*²³

Aunque fray Juan se refiera principalmente a los ejemplos pictóricos, también podemos extrapolar sus comentarios hacia la escultura, puesto que en las cuestiones de fondo planteadas son compartidas por ambas disciplinas. Este tipo de imágenes representaban en bulto redondo al infante divino totalmente desnudo para mostrar la plenitud de la encarnación. Así la *ostentatio genitalium*²⁴ tras Trento se oculta en aras del decoro y la conveniencia, razón que se esgrime como principal a lo largo de la tratadística.

Parece cabal el consenso adoptado por quienes se han ocupado de estudiar los temas relativos a la infancia de Cristo, en señalar el comienzo de las representaciones como una variante emanada de la figuración de la Sagrada Familia, individualizando al Niño y conseguir de este modo focalizar sobre la infantil figura todo el contenido dogmático y devocional que se acumula en la contemplación del Pequeño divino, como si se pretendiera rescatar lo más genuino de la curiosidad de aquellas comunidades cristianas primitivas que pusieron por escrito los evangelios apócrifos de la infancia, y se acompañara a la par por las meditaciones y experiencias de los espirituales y místicos que subrayaron los aspectos más humanos de la vida de Jesús.

El concilio de Trento exige que se eliminen todos aquellos temas que sean motivo de error o que contengan duda razonable y cuya raíz no

²³ Interian de Ayala, Juan, *El pintor christiano y erudito*, t. 1, Joachin Ibarra (Madrid 1782), pp. 250-251. Poco antes, en el mismo capítulo había señalado que Cristo en su edad pueril *cosas mucho mayores, y más graves resolvía en su mente santísima, con cuya memoria, a no haber sujetado sus pasiones con su soberano imperio, podía haberse contristado, y entristecido. Tenía además perfectísimo uso de razón, no solo desde que nació, sino desde el primer instante en que fué animado, y concebido; en tanto grado, que en aquel mismo instante, tributó a su Eterno Padre la más reverente obediencia, y sumisión.* Id. p. 243.

²⁴ Cf. Steinberg, Leo, *The sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion*, University of Chicago Press (Chicago 1996²); Hope, Charles, "Ostentatio Genitalium" en *London Review of Books*, vol. 6 n^o 21 (1984), pp. 19-20.

pertenezca a la Biblia o a la Tradición de la Iglesia, para lo que llegará a someter a juicio de la autoridad eclesiástica la colocación de cualquier género de iconografía en el lugar de culto.

Hieronimus Wierix a través de sus grabados difundió una serie de imágenes en las que el Niño Jesús aparecía vinculado de diversos modos con los instrumentos de la pasión futura. Así nos ofrece de la particular iconografía de los Niños de Pasión un grupo de tres imágenes que a nuestro parecer resultan paradigmáticas tanto en su sentido como en el refrendo de la divulgación de las mismas entre todos los estamentos del pueblo.

Así, en una representa al Niño Jesús, desnudo, con paño de pureza, caminando hacia el Gólgota mientras porta sobre sus hombros -cual Nazareno- la cruz y carga con el resto de instrumentos para la crucifixión en una cesta. Lo acompañan dos ángeles con los utensilios para la flagelación y los clavos y la corona de espinas. La inscripción a los pies *Nudum, Iesum nudus sequere. Durum, grande, difficile: sed magna sunt praemia. Hiero. ad Paulin.* informa sobre la dirección en la que ha de ser leída la imagen a la que acompaña: la espera de los bienes futuros tras haber participado de las dificultades derivadas por el seguimiento de Jesús. Obsérvese que la cita responde a la *Epistola ad Rusticum monacum* escrita por san Jerónimo,²⁵ y en la que se hace una explicitación del seguimiento de Jesús a través de la vía del monacato, insistiendo en el desprendimiento total de los bienes y en su entrega a los desposeídos. Así, seguir desnudo a Cristo desnudo, será erigida en máxima que prenderá como oriflama de una comprensión de la vida cristiana fundada en las experiencias concretas monacales²⁶ que sufrirán una renovación fundamental en el ejemplo de san Francisco de Asís y del resto de órdenes medicantes.²⁷ Observemos que en la inscripción del grabado se ha cambiado conscientemente, puesto que al escribirlo en mayúsculas también ha deseado dársele una expresiva

²⁵ *Si habes substantiam, vende et da pauperibus, si non habes grandi onere liberatus es; nudum Christum nudus sequere. Durum, grande, difficile, sed magna sunt praemia.* Divus Hieronimus, Epist. ad Rusticum §20.

²⁶ Cf. Gregoire, P., "L'adage ascétique 'nudus nudum Christum sequi'" en *Studi storici in onore di O. Bertolini*, (Pisa 1972), pp. 395-409.

²⁷ Cf. Aleixandre, Dolores, "El seguimiento de Jesús en la Teología" en García Lomas, Juan Manuel- García Murga, José Ramón, *El seguimiento de Cristo*, PPC – Universidad Pontificia de Comillas (Madrid 1997), pp. 153ss.



Grabado de Hieronimus Wierix.

relevancia, el título original de *Cristo* por el nombre concreto de *Jesús*, haciendo hincapié en la identidad humana del Ungido (Cristo) y al valor soteriológico del significado del nombre impuesto al infante desde lo alto.²⁸ A ello se añade la fuerte devoción hacia el nombre del salvador que comenzará a infundirse en el corazón del pueblo llano a partir de las predicaciones de san Bernardino de Siena, labor continuada con especial empeño por la Compañía de Jesús.

En otra obra, Jerónimo Wierix hace uso de la imagen del Niño Jesús pasionario, al que también representa cargando con los instrumentos de la pasión, pero en esta ocasión en una edad más avanzada y ya revestido con la túnica inconsútil. En este caso acompaña la frase *In laboribus a iuventute mea* que se corresponde con parte del versículo del salmo 87,16.²⁹ El texto no está elegido al azar, sino que forma parte de una composición en la que se suplica a Dios desde la angustiosa situación humana del hombre “enfermo” (dañado por el pecado) al límite de sus fuerzas.³⁰ Desde la óptica neotestamentaria, la respuesta de Dios, callada en el contexto en el que escribe el salmista, se produce con la encarnación del Verbo de Dios, quien asume sobre sí las consecuencias de la caída y redime de este modo al ser humano.

Un tercer grabado firmado por el mismo artista nos transmite una variación del tema del “Niño Jesús de la bola”, es decir, de la trasposición del *Pantocrator* a la edad infantil, en el que, lo que pudiera parecer en un primer instante un asunto único de gloria, se transforma claramente en uno de pasión, al rodear la hornacina/trono donde Jesús está sentado con el orbe y bendiciendo, con los instrumentos de los acontecimientos que tienen lugar en el triduo sacro.

De este modo se evidencia claramente el fin primordial de la encarnación, que por obra del Espíritu Santo (bajo forma de paloma en

²⁸ Cf. Mt 1, 21.25; Lc 1, 31. 2, 21.

²⁹ *Pauper sum ego et in laboribus a iuventute mea exaltatus autem humiliatus sum et conturbatus.*

³⁰ *Lo tremendo de este salmo es que no se percibe en él ningún atisbo de respuesta por parte de Dios. El grito del hombre enfermo, de la humanidad sufriente y rendida, parece perderse en el vacío: ¿habrá alguien que escuche? El misterio del mal y del dolor se muestra con toda su fuerza y queda sin respuesta. Sólo la esperanza “a pulso” de que Dios actúe, el Dios “de mi salvación” (Sal 88,2), sostinee a este hombre desesperado.* Flor Serrano, Gonzalo, “Los Salmos” en VV.AA., *Comentario al Antiguo Testamento*, vol. II, La Casa de la Biblia (Madrid 1997), p. 472.



Grabado de Hieronimus Wierix.

medio de un rompimiento de nubes en la parte superior) y designio eterno del Padre, se lleva a efecto por el Verbo en las entrañas de María. Como es Dios eterno desde el principio, engendrado y no creado, ostenta el orbe en las manos como referente de la creación entera que fructificó de su propia voluntad (en el orbe se dibuja la tierra en medio y las dos luminarias celestes rodeándola), y se corona con una cruz preciosa, signo de la cruz gloriosa, tornada en su propia naturaleza por la preciosa sangre derramada sobre ella y convertida así en señal de la redención. El modo y manera de esta última se explica a través de las Arma Christi que lo franquean y la determinación firme de la voluntad de Jesús se ofrece en las palabras que acompañan:

*Quid tormenta contemplaris?
Nunquid mundo sat gravaris
blande mi animule?*

*Trabs haec crucis est virilis,
nec corona puerilis:
Cresce prius parvule.*

Como hemos visto, las iconografías precitadas conducen a interpretar el acontecimiento redentor como una unidad de voluntades que se explica por la particularidad de unión hipostática de la persona de Cristo. Así, el acontecimiento redentor, único en su consecución de principio a fin, destierra cualquier concepción que pudiera dar pie a considerar una mera recreación espiritual o contemplativa en la etapa infantil del Verbo encarnado a la manera de los apócrifos, y proyecta hacia una consideración más profunda y amplia en la que se demanda un ejercicio mayor de altura intelectual y experiencia espiritual.³¹

³¹ Sorprenden encontrar palabras como las que siguen en una obra de la década de los noventa: *El mundo barroco, bastante pesimista por la amenaza constante del pecado y de la muerte, ve el misterio de la infancia de Cristo como la prueba de la aceptación de todas las miserias humanas y por ello se convierte en prefiguración de su Pasión. La infancia o momento previo a alcanzar el uso pleno de la razón y del conocimiento se consideraba como una enfermedad moral que había de borrar, por eso es tan importante señalar que Cristo, por su condición de Hombre, también lo experimentó.* Martínez Cuesta, Juan, "Iconografía del Niño Jesús. Imágenes pictóricas del Niño Jesús en

Por tanto, las opiniones de quienes reducen el uso de la iconografía del Niño Jesús a espiritualidades “empalagosas” o meros intentos de superación de las maternidades frustradas de quienes optaron por el camino de la clausura en el ámbito femenino, se antojan torpes y cortas, carentes de rigor académico y proyección científica.³²

Con semejante trasfondo doctrinal y místico, no extraña el que miembros avezados del mundo académico amén de otros pertenecientes a los más diversos estratos de la sociedad, de modo especial en el universo varonil, también compartan, crean propia, y hagan uso de la iconografía y culto del Niño Jesús más allá de espiritualidades “blandas” o afeminadas. Lo dicho da razones que explican la existencia de las imágenes de bulto redondo en poder de un obispo y de un miembro del cabildo, que terminan siendo donadas a la catedral, se colocan en lugares de culto y reflexión (oratorio de la sacristía y cuarto del predicador), y finalmente llegan a nuestros días en el altar de la sacristía nueva la una y en el desorden descontextualizador de los fondos del museo catedralicio la otra.

Las esculturas realizadas para representar la iconografía referida, generalmente precisaban, como ayuda hacia la verosimilitud, del complemento de elementos postizos: peluca, corona de espinas, y diversos atributos para portar con las manos. En este caso, una pequeña cruz con remates de plata que enarbola con el brazo izquierdo. En el caso de la conservada en la capilla de Santa Catalina, la cual consideramos anterior a la que actualmente se ubica en la sacristía, no conserva sino los restos y vestigios de la presencia de los postizos que en su momento lució y que junto a las vestimentas y aderezos desaparecidos completaban su aspecto final. Ciertamente los estilemas, salvo pequeños detalles, son muy próximos en ambas hechuras, tanto en la tipología como en la postura y disposición de cada parte de la anatomía. Precisamente las semejanzas con la escultura

fundaciones reales” en *Cuadernos de Arte e iconografía*, (1993), p. 50. Los maestros espirituales y los teólogos muestran por el contrario, tal como se dice en estas líneas, el conocimiento perfecto que Cristo como Dios siempre conservó.

³² *Estos nuevos conceptos tuvieron mayor arraigo en las fundaciones religiosas, sobre todo en las femeninas, donde el culto al Niño Jesús se convierte en la mejor exaltación de los valores de inocencia, silencio y dulzura que tanta importancia tienen dentro de la vida contemplativa. Esta veneración a la infancia de Cristo se ha querido interpretar en algunas ocasiones como una de las manifestaciones más señaladas de la maternidad frustrada que el voto de castidad impone en las vocaciones femeninas.* Martínez Cuesta, Juan, “Iconografía del Niño Jesús. Imágenes pictóricas del Niño Jesús en fundaciones reales” o.c., pp. 50-51.

del Niño de la sacristía nos permite adjudicar ambas a un mismo origen: la península itálica, y más concretamente la zona de Nápoles.

La concatenación visual del niño pasionario con el crucificado,³³ permite efectuar una lectura que puede dirigirse en varias direcciones:³⁴

- **de abajo hacia arriba:** para evidenciar el fin que tiene la encarnación del Verbo, que no es otro sino la re-

³³ La imagen de las dos cátedras puede servirnos como plástica expresión del inefable Misterio: *Admirable consonancia es la destas dos Catedras, Pesebre y Cruz: si condena Christo nuestro Redentor al mundo en la Cruz, tambien le condena en el pesebre: si condena aquella estrecha pobreza de Christo desnudo en un madero, los ricos vestidos y ropas curiosas y dobladas que teneys en vuestros cofres? tambien los condenan las pobres mantillas y pañales del infante recién nacido: si condena la Magestad de Dios ahelado con hiel y vinagre en la Cruz, vuestros combites y sabrosas bebidas? tambien las condena essa mesma Magestad a los pechos de su madre, necessitado de un rayo de leche: si condena vuestras anchuras la estrecha y angosta cama del madero? tambien las condena la pequeñez y angostura del pesebre: si condena vuestras libertades el hijo de Dios enclavado de pies y manos con la Cruz? tambien las condenan sus braços faxados, y sus piecitos atados en el pesebre: si condena vuestras risas y contentos vanos el Rey de la gloria, llorando en la Cruz, y pidiendo algun consuelo a su Padre? tambien los condena, llorando y haziendo pucheritos en el pesebre; desde la Cruz fue lançado el Principe de las tinieblas del mundo, y encerrado en el abismo, pero estando Christo en el pesebre, fue lleno de temor y espanto en su querido miembro Herodes, el qual oyendo dezir que era nacido, se turbó, como veremos, Grande virtud fue la de Christo en la Cruz, pues como la piedra yman arrebatada a si el duro y pesado hierro, assi arrebató al demonio para derribarle en el abismo, a la muerte para despeñarla, a los predestinados para presentarlos al Padre, y arrebatada las almas que con devocion le miran, para que moren en su sacratissimo pecho, como en un rico palacio, pues la eficacia del pesebre quien podra declararla? si desde la Cruz lleva tras si las criaturas racionales, desde el pesebre trae al jumento, y al buey para que le conozcan por Señor y dueño: si puesto en la Cruz lleva tras si las animas devotas? desde el pesebre trae los Angeles del cielo y toda la corte soberana: si puesto en la Cruz quita las armas al demonio, puesto en el pesebre le quita los ricos despojos de Samaria, que son los Reyes de Oriente, no echays de ver la admirable consonancia que ay entre el pesebre y la Cruz, entre la cathedra de prima y la de visperas? Rica lecion es la del pesebre, muchas cosas enseña aquel silencio del Verbo, y aquella sabiduria eterna muda: esta lecion del Catedratico mudo, vienen a oyr los sabios de Oriente, con guia del cielo... De Madrigal, Juan Bautista, *Discursos predicados de las Dominicas de Adviento y Fiestas de Santos, hasta la Quaresma*, Miguel Serrano de Vargas, (Madrid 1605), pp. 259-259v.*

³⁴ Los diferentes "movimientos" efectuados por el Logos no pasaron desapercibidos a los tratados espirituales y tampoco a los sermonarios, ocupándose de ellos para aleccionar al pueblo. Así, por ejemplo, las siguientes palabras traducidas del francés por Francisco Antonio Pérez: *Si consideramos con atención todos los pasos que dió Jesu Christo, confesaremos fácilmente con San Gregorio Papa, que pasó toda su vida en subir y bajar. Estaba en el Cielo y baxó a la tierra para entrar en el vientre de una Virgen, de Coelo venit in uterum; encerrado nueve meses en sus castas entrañas, salió de ellas para bajar a un pesebre, ex utero, in praesepe; del pesebre subió a la Cruz, e praesepe in cruce; de la Cruz baxó al sepulcro, de cruce in sepulchrum; y del sepulcro en fin volvió a subir al Cielo, de sepulchro rediit in Coelum.* Pérez, Francisco Antonio, *Elogios históricos de los santos con los misterios de Nuestro Señor Jesu Christo, y festividades de la Santísima Virgen, para todo el año traducidos del francés por D. Francisco Antonio Pérez*, t. II, Joseph y Tomás de Orga (Valencia 1780), pp. 3-4.

denci3n del g3nero humano en el 3rbol de la cruz. As3 el Verbo eterno que toma carne en las entra3as de Mar3a hace ya referencia al terrible final en el pat3bulo de la cruz. El juego de analog3as y remitencias se ve incrementado al estar caracterizada la imagen del ni3o con una actitud doliente y exornada con los atributos de la pasi3n. No se trata de un juego ret3rico novedoso, puesto que hay ejemplos en la experiencia de la Iglesia en los cuales el peque3o se refugia en los brazos de la Virgen madre ante la vista de la contemplaci3n de la cruz, o incluso en los que la misma santa Mar3a prevee y medita el final soteriol3gico desde el instante del pesebre.³⁵ Su principal impulso se debe a las revelaciones de santa Br3gida de Suecia,³⁶ a los que unir3n tambi3n los de la Madre de 3grede.³⁷ Fray Alonso de Cabrera, en uno de sus sermones, referir3 las siguientes palabras:

*Porque del pesebre subir3 al monte Calvario,
a lo alto de la Cruz, y all3 har3 oraci3n al Padre con an-*

³⁵ (¿) *Por ventura no crees, que quantas veces (la Virgen Mar3a) me embolvi3 (sic) en los pa3ales, quantas toc3 mis pies, y manos, tantas fue herida su alma con nuevo dolor, por contemplar que aquellas manos, y aquellos pies, se habian de fixar en algun tiempo con duros clavos a la Cruz?* Herze, Mart3n (Trad.), *Camino Real de la Cruz*, o.c., p. 25.

³⁶ *Revel3 Christo a Santa Br3gida, que en los brazos de su santissima madre, ya enamorava, se ensayava, y pretend3 la Cruz. En consecuencia desto se pinta muchas veces Iesus ni3o sobre la Cruz, ya vestido, ya desnudo, ya dormido, ya despierto, sirviendole unas veces de cuna, puesta en tierra: otras como de almoadada (sic), y arrimo en los brazos de la Virgen. Assi nos lo propone la piedad discreta con devotas ideas cada d3a; para que contemplemos, que le vinieron con la leche los cari3os de la Cruz... El or3culo de 3grede escribe que el ejercicio de Christo en sus ni3ezes, era labrar Cruzes peque3as de madera para que no le hiziesse novedad despu3 el peso de la grave Cruz. Luego con mucha razon aquel siervo de Dios preguntaba en que se ocupava; respondi3 que en ir del pesebre a la Cruz, y de la Cruz al pesebre, que en esto conciste (sic) la vida del justo en seguir los passos de Christo, sin que se pierdan de vista. Monteys, Joseph, *Via Sacra*, cuyo santo ejercicio es propio del Tercer Orden Seraphico, Casa de Martin Gelabert (Barcelona 1699), p. 124. *Has de saber tambi3n que desde ese d3a tuve seis clases de dolores. El primero fu3 por la meditaci3n que hac3a sobre esto que se me hab3a anunciado, y as3, siempre que miraba a mi Hijo, siempre que lo envolv3a en los pa3ales y ve3a sus manos y pies, quedaba absorta mi alma en un nuevo dolor, por que pensaba c3mo hab3a de ser crucificado. El segundo dolor se refiri3 al o3do; porque siempre que o3a las afrentas que le hac3an a mi Hijo, y las calumnias y asechanzas que le preparaban, padec3a mi alma tal dolor, que apenas pod3a mantenerme, aunque por virtud de Dios este dolor guard3 moderaci3n y decoro, a fin de que no se me notase abatimiento ni flaqueza de alma.* De suecia, Br3gida, *Celestiales revelaciones*, l.6 r. 42 [Edici3n espa3ola traducida por un Religioso Doctor y Maestro en Sagrada Teolog3a, editada por el Apostolado de la Prensa (Madrid 1901)].*

³⁷ Cf. De 3grede, Maria Jes3s, *M3stica Ciudad de Dios*, nn. 695, 699, 721, 740.

gustias mortales, sustentandole las manos (porque no se cansen) dos garfios de hierro, con otro que ayude a tener los pies, y assi perseverando en alto, y no queriendo baxar vivo de la Cruz; rendirá los enemigos, y dará ánimo a sus soldados; enseñándoles, que en el camino del cielo la primera guerra que se les ha de ofrecer es contra su carne ronzero, cuyos insultos han de reprimir y castigar, con penitencia y mortificación; comenzando de si mismos la conquista del Reyno de los cielos.³⁸

- de arriba hacia abajo: para mostrar el cumplimiento del único sacrificio de Cristo en el Calvario, consumación de la encarnación. Final soteriológico que Lope de Vega en el *Peregrino en su Patria* pone en boca del Pecado con unos significativos versos:

*Dexa que el llanto celebre
mi desdicha, y que me de
Voz que mi silencio quiebre
Assí aquel secreto fue
de la Cruz y del Pesebre.
(¿)Quien le vio nacer al yelo
que dixera que era Rey
de las Colunas (sic) del Cielo?
...
(¿)Quien le vio en Ierusalem
entrar que aun el nombre callo
que dixera entonces quien?³⁹*

- del celebrante hacia el conjunto: el ministro ordenado es el “*alter Christus*” que hace presente en la Iglesia,

³⁸ De Cabrera, Alonso, *De consideraciones en los Evangelios de los Domingos de Adviento, Festividades que en este tiempo caen, hasta el Domingo de la Septuagesima*, Lucas Sánchez (Barcelona 1609), p. 83.

³⁹ De Vega y Carpio, Lope, *El Peregrino en su Patria*, Sebastian de Cormellas (Barcelona 1605), p. 80v.

por la potencia del Espíritu Santo, sobre el altar a aquel que se encarnó, que nació de la Virgen, que murió en el Calvario y que resucitó de entre los muertos y subió a los cielos. Esto es, muestra en un sencillo compendio visual la naturaleza, origen y finalidad del acto litúrgico que va a llevar a cabo aquel que se reviste delante del altar. No en vano, el rito romano comienza no en el altar, sino en la sacristía. La primera plegaria tiene lugar mientras realiza la ablución de las manos. Conforme el ministro se va revistiendo, recita el resto, designando la indicada para cada uno de los elementos: amito, alba, cíngulo, manípulo, estola y casulla.⁴⁰ En el caso de los obispos, cuando se revisten para celebrar “de pontifical” el ritual se complica y se añaden más oraciones al aumentar también los elementos visibles que el sacerdocio ordenado pleno disfruta.⁴¹

⁴⁰ *Orationes dicendae cum Sacerdos induitur sacerdotalibus paramentis.*

Cum lavat manus, dicat: Da, Domine, virtutem manibus meis ad abstergendam omnem maculam: ut sine pollutione mentis et corporis valeam tibi servire.

Ad Amictum, dum ponitur super caput, dicat: Impone, Domine, capiti meo galeam salutis, ad expugnandos diabolicos incursus.

Ad Albam, cum ea induitur: Dealba me, Domine, et munda cor meum: ut in sanguine Agni dealbatus, gaudiis perfruar sempiternis.

Ad Cingulum, dum se cingit: Praecinge me, Domine, cingulo puritatis, et exstingue in lumbis meis humorem libidinis: ut maneat in me virtus continentiae et castitatis.

Ad Manipulum, dum imponitur brachio sinistro: Merear, Domine, portare manipulum fletus et doloris: ut cum exultatione recipiam mercedem laboris.

Ad Stolam, dum imponitur collo: Redde mihi, Domine, stolam immortalitatis, quam perdiidi in praevaricatione primi parentis: et quamvis indignus accedo ad tuum sacrum mysterium, merear tamen gaudium sempiternum,

Ad Casulam, cum assumitur: Domine, qui dixisti: Iugum meum suave est, et onus meum leve: fac, ut istud portare sic valeam, quod consequar tuam gratiam. Amen

“Praeparatio ad Missam” en *Praenotanda* del Misal Romano.

⁴¹ *Orationes dicendae ab Episcopo quando in Pontificalibus celebrat*

Ad Caligas: Calcea, Domine, pedes meos in praeparationem Evangelii pacis, et protege me in velamento alarum tuarum.

Cum exiit Cappa: Exue me, Domine, veterem hominem cum moribus et actibus suis: et indue me novum hominem, qui secundum Deum creatus est in iustitia, et sanctitate veritatis.

Cum lavat manus: Da, Domine, virtutem manibus meis ad abstergendam omnem maculam immundam: ut sine pollutione mentis et corporis valeam tibi servire.

Ad Amictum: Pone, Domine, galeam salutis in capite meo, ad expugnandas omnes diabolicas fraudes: inimicorum omnium versutias superando.

Ad Albam: Dealba me, Domine, et a delicto meo munda me: ut cum his, qui stolas suas dealbaverunt in sanguine Agni, gaudiis perfruar sempiternis.

Ad Cingulum: Praecinge me, Domine, cingulo fidei, et virtute castitatis lumbos meos, et exstingue in eis humorem libidinis, ut iugiter maneat in me vigor totius castitatis.

Cum accipit Crucem pectoralem: Munire digneris me, Domine Iesu Christe, ab omnibus insidiis inimicorum omnium, signo sanctissimae Crucis tuae: ac concedere digneris mihi indigno servo tuo, ut sicut hanc Crucem Sanctorum tuorum reliquiis refertam ante

-del conjunto hacia el celebrante: el sacrificio redentor de Cristo es el que da valor a todo aquello que el ministro se prepara a celebrar, siendo la voluntad jesuana el fundamento y garante de aquel. El oficio a desempeñar por el sacerdote no supone un invento de la Iglesia, sino una demanda de quien la fundó y la constituye: Cristo. Así la celebración de los sacramentos permanece vinculada a la autoridad apostólica y al ministerio sacerdotal de una manera indisoluble, y por medio de esta “cadena” a Cristo mismo. También la representación somera del principio y del final constituye una exposición de todo lo que media entre ambos puntos significativos, trayendo la entera vida de Cristo en compendio singular ante los ojos y mente del ministro.⁴²

pectus meum teneo, sic semper mente retineam et memoriam Passionis, et sanctorum victorias Martyrum.

Ad Stolum: Rede mihi, Domine, obsecro, stolam immortalitatis, quam perdi in praevaricatione primi parentis: et quamvis indignus accedere praesumo ad tuum sacrum mysterium cum hoc ornamento, praesta, ut in eodem in perpetuum merear laetari.

Ad Tunicellam: Tunica iucunditatis, et indumento laetitiae induat me Dominus.

Ad Dalmaticam: Indue me, Domine, indumento salutis, et vestimento laetitiae, et Dalmatica iustitiae circumda me semper.

Ad Chirothecas: Circumda, Domine, manus meas munditis novi hominis, qui de coelo descendit: ut, quemadmodum Iacob dilectus tuus, pelliculis hoedorum opertis manibus paternam benedictionem, oblato patri cibo potuque gratisimo, impetravit; sic et oblata per manus nostras salutari hostia, gratiae tuae benedictionem merear. Per Dominum nostrum Iesum Christum Filium tuum, qui in similitudinem carnis peccati pro nobis obtulit semetipsum.

Ad Planetam: Domine, qui dixisti: Iugum meum suave est, et onus meum leve: praesta, ut illud, portare sic valeam, quod possim consequi tuam gratiam.

Ad Mitram: Mitram, Domine, et salutis galeam impone capiti meo: ut contra antiqui hostis, omniumque inimicorum meorum insidias inoffensus evadam.

Ad Annulum cordis: Cordis et corporis mei, Domine, digitos virtute decora, et septiformis Spiritus sanctificatione circumda.

Ad Manipulum: Merear, precor, Domine, manipulum portare mente flebili: ut cum exultatione portionem accipiam cum iustis.

“Praeparatio ad Missam” en *Praenotanda* del Misal Romano.

⁴² Considera bien las dos principales lecciones que leyó, de prima, y de vísperas: a de prima en la catreda (sic) del pesebre, donde enseño pobreza, humildad, aspereza, mortificación, trabajos, caridad, etc. La de vísperas, en la catreda (sic) de la Cruz, donde nos enseño: Lo primero, como le avemos de amar sobre todas las cosas: pues el nos amó mas que a sus propia vida, dandola por nosotros. Lo segundo, verdadera obediencia: Factus obediens usque ad mortem. Lo tercero, pobreza y desprecio del mundo, pues lo uno y lo otro tuvo con tan grande extremo. Lo quarto, amor de los enemigos: Pater ignosce illis. Lo quinto, perseverancia en la penitencia, y mortificación, no condescendiendo (sic) con los que dezian: Descendat de cruce. Y otras innumerables virtudes, que allí se aprenden. De Molina, Antonio, *Instrucción de Sacerdotes*, Hieronymo Margarit (Barcelona 1610), p. 246.

De igual manera, la imitación de la vida de Jesús por parte del seguidor demanda desde el origen de las palabras del evangelio⁴³ la aceptación de la Cruz, sin la cual el seguimiento carecerá de verdad. Por ello, la evidencia de los signos del sufrimiento desde la tierna infancia de Cristo como atributos, y el uso de estos en el Calvario, llevando a cabo el acontecimiento salvífico, son memento visual y perpetuo para el ministro ordenado, quien en la propia vida ha de manifestar en particular plenitud de identidad e imitación las virtudes y trabajos del Nazareno,⁴⁴ hasta que finalmente pueda repetir las mismas palabras del apóstol⁴⁵ y goce del fruto de haber transitado por la única vía de acceso:

Este, a la verdad, es el camino de la vida, el camino de la gloria, el camino de la Ciudad, de la morada, el camino del Reyno. No hay salud para la alma, no hay esperanza de la vida eterna, sino en la Cruz. No hay otro camino para la vida, y para la verdadera paz interior, sino el camino de la Santa Cruz. Anda en donde quisieres, busca los que gustares, y no hallarás mas alt camino en el Cielo, ni mas seguro en la tierra, que el ca-

⁴³ Cf. Mt 16,24; Mc 8,34; Lc 9,23.

⁴⁴ El padre maestro fray Juan Navarro, catedrático de prima de la universidad de Salamanca, en la aprobación de la edición española del *Camino Real de la Cruz*, dice en sintonía con lo apuntado, lo siguiente: *Esta verdad tan infalible, como pronunciada de quien siendo Camino, Verdad y Vida, dice, que quien le siguiere ha de llevar su Cruz en huellas de la suya; estampada aora en el título de este libro, y repetida inteligible a todos en sus hojas, bastará a desmentir que haya Atajo Espiritual sin Cruz sacrílego sobreescrito, que miente lo que dice, porque no son pasos espirituales los desenfrenamientos de las pasiones... Las muchas sendas, y derechas del camino de la virtud, se distinguen por las personas de diferentes estados, institutos, y clases, que las cultivan; pero todas con sus Cruces, que siendo distintas, y no diversas, aunque multipliquen las sendas, es una sola, y cierta la verdad de todas, omnes viae tuae veritas. Todas van en derechura a aquella verdad, que elevada en su Cruz, desde allí las endereza a su mismo... pues aunque se tengan por estériles los caminos, yo juzgo que este, aun por ser trillado como real, sembrado de penitentes espinas, será arado de dos Cruces, una que guía, y otra que siga, fecundo de aquellas copiosas mieses, que alabó Christo anticipadamente sazonadas.* (25 de marzo de 1721) De Herze, Martín (Trad.), *Camino Real de la Cruz que compuso en latin el P. D. Benedicto Haesteno, Monge de la Religión de S. Benito*, Juan Godinez (Valladolid 1721), sin paginar. En el mismo sentido véase Id. I. I c. VIII pp. 39-44; Id. I. II c. VI pp. 112-115.

⁴⁵ Cf. Gal 2, 19.

*mino de la Santa Cruz. En la Cruz se halla la salud, en la Cruz la vida, en la Cruz la defensa de los enemigos, en la Cruz la infusión de la cavidad celestial, en la Cruz la fortaleza del entendimiento, en la Cruz el gozo del espíritu, en la Cruz la suma de la virtud, en la Cruz la perfección de la santidad.*⁴⁶



Lienzo oriental de la sacristía de capellanes. Actual “antesacristía”.

⁴⁶ Herze, Martín (Trad.), *Camino Real de la Cruz*, o.c., p. 8. *Padres míos, (¿) saben que tales han de ser los gemidos, que demos los Sacerdotes en el acatamiento de Dios, pidiendo remedio para todo el mundo? San Basilio lo dixo, que assi como en el oficio Sacerdotal representamos la persona de Iesu Christo nuestro Señor, assi lo avemos de imitar en los gemidos, y oración que pide el oficio Sacerdotal. Párense bien a pensar en su rincón, quando se aparejan para dezir Missa, con qué afecto, compassion, gemidos, y lágrimas, puesto el Señor en la Cruz, derramando la Sangre por todo su Cuerpo, oraría dentro de su corazón por todo el mundo: pues dize el Apostol San Pablo, que oró con clamor grande, y con lágrimas: y procuren pedirle semejança de aquel espíritu, y de aquel corazón tan espinado. Para que pues nos llegamos a rogar en su nombre por todo el mundo, y le tenemos en el Altar en las manos, tengamos en el corazon la semejança de su gemido: para que como él fue oido del Padre por su reverencia: assi nosotros orando y gimiendo a semejança suya, seamos oidos por el.* De Arcargorta, Martín, *Psalle et sile. Canto y silencio en los choros de las Santas Iglesias Cathedralres y Colegiales*, o.c., p. 4.



Detalle de un crucificado de altar. Tesoro de la Catedral.



La capilla de san Nicolás de Bari

Nuevos ámbitos
para viejas piezas.
La solución a
un problema de la comitencia

Tras el desmonte del tabernáculo de Churriguera, algunas de las imágenes que se encontraban en él fueron trasladadas a altares singulares en las capillas de la catedral. La escultura de San Nicolás de Bari fue ubicada en el altar principal de la capilla que le fue dedicada en el lado de la epístola. Ya en el plano del proyecto que en 1752 hiciera Manuel de Larra Churriguera para las sacristías y salas capitulares¹ aparece la capilla en cuestión con la misma advocación de san Nicolás, lo que nos hace discurrir que cuando se procedió al desmonte del tabernáculo su imagen fue relocalada en orden a que prosiguiera su culto.

En 1765 es presentada ante el cabildo una petición procedente de un devoto anónimo para que le permita asear y adornar el altar de la capilla de san Nicolás. El mismo enunciado informa del estado indecoroso en el que se encontraba el altar dedicado al santo, lo que le mueve a considerar su adorno y adecentamiento:

*El sobred(ic)ho s(eñ)or Dean dixo haber un devoto
q(ue) deseaba asear, componer, y dorar el Altar y Capilla de*

¹ Cf. ACSA Pl. 12.



Retablo de san Nicolás de Bari

s(a)n Nicolas de esta s(an)ta Yglesia si el cav(il)do lo permitia, y le daba su licencia. Y oida la sobred(ic)ha proposicion el cav(il)do presto su consentim(ien)to y licencia para lo q(ue) pedia, y q(ue) se le diessen muchas gracias por su zelo y devocion; con lo qual se fenecio y levanto el cav(il)do de q(ue) doy fee y firme. Ante mi. D(on) Felix Saez secr(etar)io.²

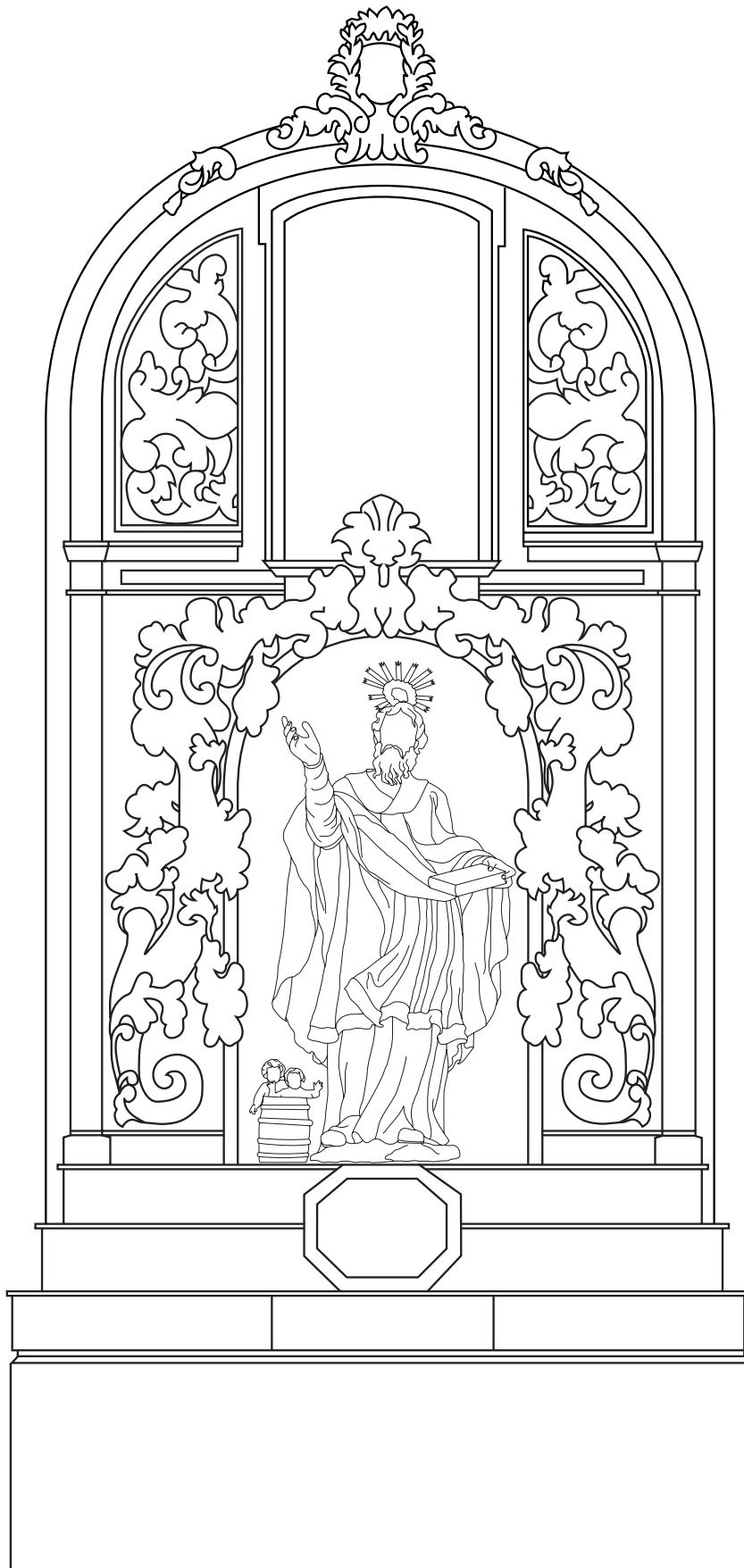
El retablo que instaló el anónimo devoto aparece condicionado por el tipo usado en la capilla de san Antonio. Así reproduce, pero con menor calidad técnica que en su modelo, un retablo de un único cuerpo y sola calle, al que le preceden tres gradas y corona el ático, lugar en donde se encastra un lienzo.

Las gradas muestran en sus netos una serie de cartelas con hojarasca doradas distribuidas a intervalos regulares. Y de esta manera se ordenan en número de tres, siendo la superior más corta que su inmediata inferior hasta que la última solo ocupa la medida del cuerpo del retablo. En el centro, sobre la primera grada se inserta un óleo sobre cobre, ochavado, que figura a la Virgen velando el sueño del Niño, copia del conocido tema de Guido Reni, actualmente en la Galería Doria Pamphili de Roma.³

El piso principal, enmarcado por delgadas pilastras, se articula a partir de una zona levemente rebajada respecto del plano que quiere plasmar en el espacio disponible la profundidad de una virtual hornacina. Su interior se decora con festones, ramos de hojas y flores y una cartela en la zona superior. Por el exterior, siguiendo el esquema de los modelos existentes en el mismo templo, aparece rodeada en sus flancos por dos enormes costillas que se desdibujan en la zona superior polimorfándose en

² *Se dio lizencia a un devoto para asear y dorar el Altar de la Capilla de S(a)n Nicolas.* Cabildo espiritual del 6 de marzo de 1765. ACSA AC 54b ff. 87-87v.

³ Cf. Casaseca Casaseca, Antonio, *Las catedrales...*, o.c., p. 115; Montaner López, Emilia, "75. La Virgen María velando el sueño del Niño Jesús" en VV.AA., *Kyrios*, Las Edades del Hombre (Ciudad Rodrigo 2006), p.207. Las copias del lienzo son numerosas y ocuparon el primer lugar en los regalos donados desde la ciudad del Tíber a las comunidades e iglesias peninsulares. Cf. por ejemplo otro ejemplar en el don enviado desde Roma por el cardenal Julio Rospigliosi (posterior Clemente VIII) a las MM. Concepcionistas de Ágreda. Fernández Gracia, Ricardo, *Arte, Devoción y Política. La promoción de las artes en torno a sor María de Ágreda*, Diputación Provincial de Soria (Soria 2002), pp. 158-159.



Esquema del retablo de san Nicolás.

multitud de ramos y hojas hasta que se unen a la pieza central que sobremonta el pequeño entablamento e invade la zona inferior del lienzo.

El remate acoge un lienzo con la representación de san Sebastián, lo que nos hace plantearnos una posible advocación primitiva de la capilla al mártir desde 1733 hasta 1746, de la que no nos ha quedado constancia en documento alguno. Apuntamos dicha posibilidad ante la costumbre seguida en la misma seo de exponer en el remate de los nuevos retablos a los originales santos titulares del altar, ya fuera para recuerdo o para sumar la nueva a la antigua sin menoscabo de esta última. Ciertamente para que exista una regla ha de darse una excepción, y encontramos dicha irregularidad en el retablo de san José, en el cual no se procede así, siendo desde el comienzo el titular el glorioso patriarca y no el apóstol Santiago, que aparece efigiado en el óleo del remate.⁴

Sin embargo, dado que san Nicolás estaba incluido en el correspondiente piso de los doctores del tabernáculo de Churriguera, parece poco probable que le fuera abogado también un altar en una de las capillas nuevas de la cabecera. Probablemente, tras el desmonte de aquel tabernáculo su efigie fuera trasladada al altar de la capilla que ahora lleva su nombre, y allí permaneciera sin adorno alguno hasta que en 1765 fuera construido el retablo y ubicado definitivamente en él. Entonces, o se olvidaría la primitiva titularidad de la capilla, hecho muy sencillo al no existir fundación alguna de misas en dicho altar, y se colocó el cuadro del mártir como pudo haberse encastrado el de cualquier otro santo, o bien quiso dejarse constancia de él. No tenemos recurso alguno para inclinarnos a favor de una u otra hipótesis.

Independientemente de lo anterior, el lienzo de san Sebastián sirve de elemento organizador del remate, al estar colocado en su mismo centro. Un marco realizado a base del encadenamiento de pequeñas sartas de frutas y flores rodea tres de sus lados, y apoya en el entablamento partido y rebajado respecto del nivel correspondiente al resto que es soportado convenientemente por las pilastras. Los netos laterales del remate están adornados por hojas y cardinas que se ordenan a partir de un eje horizontal y

⁴ Del mismo modo se procede en el retablo de Jesús Nazareno, en el que sabemos que desde el primer momento la titularidad recayó sobre el Señor camino del Calvario y no sobre la Magdalena, imagen que ostenta el óleo de Romanelli del remate.

dejan hueco los fondos, de tal manera que la oscuridad provocada por el contraluz hace resaltar la exornación.

Queriendo asemejarse a los de las capillas vecinas, el retablo imita también la coloración de sus compañeros, y así el fondo ha sido policromado con un color azul, mas en lugar de imitar mármoles o jaspes, se ha coloreado de manera uniforme, sobre el que destaca el dorado de los elementos en relieve, exceptuándose la cartela que remata el espacio diseñado a modo de hornacina, la cual luce corladura de tonos verdes.

El menor bulto de las cardinas, frutos y flores, y la desfiguración de los costillares en pro de una vegetación floral que cubre cual rosaleta la estructura, nos habla de la repetición de unos modelos que pretenden incidir en la unidad de estilo con lo que se intenta imitar, pero que poco tienen que ver ya con el repertorio reproducido. Incluso en la pretensión de incluir en el efecto final las labores realizadas en piedra de los relieves del arcosolio, el recurso a pintar el fondo del mismo color que el del retablo, y el uso del oro en ciertos perfiles vegetales y animales de las figuraciones, se observa una repetición sistemática de lo ya experimentado en otras capillas, sin recurrir siquiera, quizás por el coste, de una policromía completa de los mismos (que incidiría en la comprensión más retardataria) ni en el planteamiento de dejarlos totalmente en blanco (que los trasladaría a una comprensión de mayor actualidad, como los de las sacristías).

La imagen de san Nicolás responde completamente a los planteamientos estilísticos de los santos Padres de la Iglesia Griega. Viste sotana ricamente guarnecida con un dibujo de cruces sobre fondo de oro, alternando el positivo con el negativo. Encima un roquete totalmente plateado, con un remate de puntilla dorada. Sobre los hombros porta una casulla al estilo ortodoxo, la parte de atrás larga, cubriendo más allá de las rodillas, y la parte de delante corta, llegando hasta la altura de la cintura. El interior de esta prenda está esgrafiado con un dibujo en rombos que permite ver la parte inferior plateada. Por la zona de arriba está adornado con las mismas cruces doradas que la parte inferior de la sotana y en los extremos se dibuja también una rica banda que recorre todo el perímetro de la prenda. Sobre los hombros luce un palio blanco, en el que se distinguen cruces patadas latinas en medio de sofisticados enramados en oro.



Imagen de san Nicolás de Bari.

El rostro, animado por los ojos de cristal, efectúa una mueca que indica el acto de principiar unas palabras, lo cual se ve apoyado por el recurso al conocido gesto retórico que lleva a cabo con su brazo derecho. Su barba, muy poblada, está formada por gruesos mechones que culebream en paralelo y apenas se enredan entre sí, finalizando bruscamente en las puntas. El cabello apenas está esculpido en diferentes bultos (como también lo está en las cabezas de los querubines del retablo de san Antonio de Padua) donde la verosimilitud final del cabello se deja a la policromía. Los grandes pabellones auriculares, el afilamiento del rostro provocado por los pronunciados carrillos, unido a lo anteriormente dicho, emparentan directamente la imagen de san Nicolás con la de los santos Padres de la Iglesia Oriental que siguen las mismas directrices estilísticas y en los que apenas existe una voluntad de diferenciar, puesto que todos ellos prácticamente utilizan el mismo tipo humano con pequeñas variantes. San Nicolás debía de tener en origen un aspecto similar, con la misma policromía, si bien hacía uso de ojos de cristal, como las efigies de los santos Padres de la Iglesia Occidental. Cuando se procede a la construcción del retablo, en 1765, creemos que es también el momento que se aprovecha para repolicromar y enriquecer la imagen, hermoseándola y dotándola de mayor riqueza que la que en un primer momento tendría.

Los niños de bulto redondo que se sitúan a sus pies en el interior de un pequeño barril exento, también es un añadido posterior que no encontramos en el origen de la imagen. Es verdad que conforma su atributo tradicional, pero creemos que en el tabernáculo de Churriguera no contó con el objeto actual, realizado a partir de piezas procedentes de otros lugares⁵ y colocado a sus pies en un momento indeterminado tras la reforma de 1765. Queremos dejar constancia que el mismo barril con los niños lo hemos visto en imágenes del Archivo Gombau, pero no a los pies de la imagen catedralicia de san Nicolás, sino como complemento de la imagen del mismo santo que recibe culto en la parroquia de San Julián y Santa Basilisa de la capital.

⁵ Se observan dos niños totalmente diferentes y de calidades bien distintas. Ambos formarían parte de retablos que al desaparecer los dejaron huérfanos, y así los que en un principio fueron ángeles, fueron convertidos en los niños resucitados del milagro de san Nicolás.



Retablo de la Inmaculada y de san Juan Nepomuceno.

Retablo de la Inmaculada y san Juan Nepomuceno

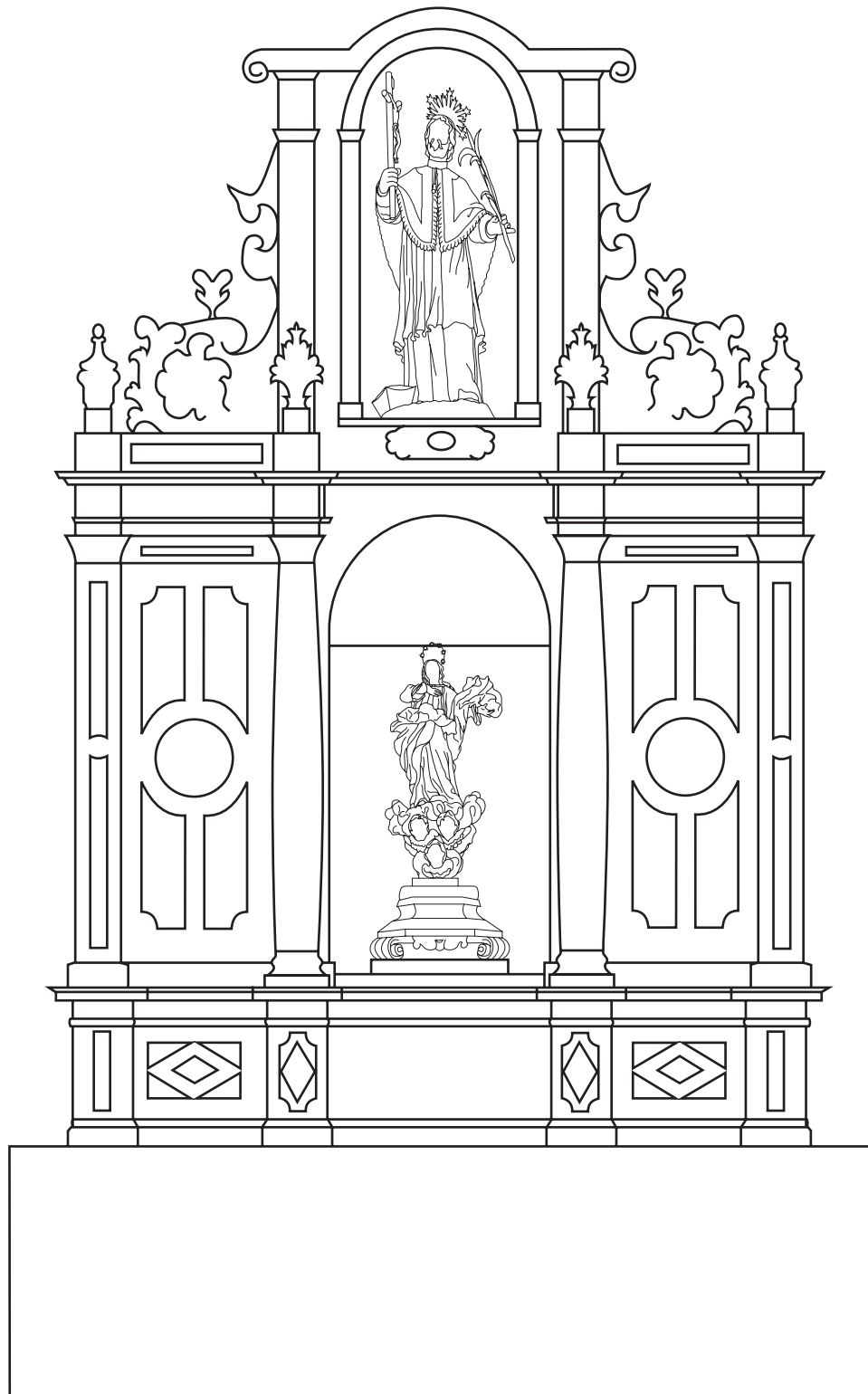
El arcosolio de los pies de la capilla cobija un pequeño retablo de gusto clasicista, marmoleado, con predela y cuerpo principal de tres calles y remate de una. Dibujos geométricos adornan los paneles de la predela y las calles laterales del primer cuerpo, totalmente exentos de imagineria. La concentración de las esculturas se lleva a cabo en la concatenación de las dos hornacinas, a razón de una por cuerpo, que ocupan la calle central.

En el cuerpo principal dividen las calles dos columnas de orden compuesto con fuerte éntasis y en los extremos dos pilastras del mismo orden lo flanquean finalizándolo. La hornacina de la casa central se construye a partir de la sección de un prisma dodecagonal del que se han desarrollado solamente cinco de sus caras. Cada una de sus facetas dibuja en su interior, mediante un profundo surco, un rectángulo con los cuatro ángulos convexos. Una pequeña línea de imposta recorre la parte superior de las faces, a partir de la cual comienza el cierre de la hornacina mediante cinco gajos guarnecidos con el dibujo de un trapecio que sigue la misma técnica que en el resto de la pieza. Una pequeña venera dibujada sirve de colofón a la cubierta de la cavidad.

Tanto las pilastras de los extremos como las columnas sostienen un entablamento partido que se interrumpe en la calle central y únicamente los dentellones son los que recorren de manera uniforme las tres calles. La imagen que se ubica en la casa es una pequeña Inmaculada de la que hablaremos más adelante.

En el ático la transición hacia la calle única se realiza merced a grandes volutas, a modo de aletones, engalanadas con elementos fitomorfos. Dos pequeñas pilastras cajeadas sostienen una cornisa muy volada que en el centro se curva en un arco de medio punto. Una pequeña hornacina de testero plano, dibujada en contorno por dos pilastrillas y un arco de medio punto con boceles, cobija la imagen de san Juan Nepomuceno, asentada directamente sobre una abultada repisa en cuya parte inferior ha sido figurada una nube con un querubín.

El retablo, al hacerse tras la pragmática de Carlos III de 1777, ha sido marmoleado con diferentes tonos de azul, verde, blanco y tierras. El



Esquema del retablo de la Inmaculada y san Juan Nepomuceno.

dorado se ha reservado solamente para los aletones, capiteles, bocetes y querubines. El resultado es un armonioso conjunto, muy equilibrado y discreto, en el que se han unificado los lugares de culto de dos imágenes que han tenido su origen no en deseo expreso del cabildo sino en dos voluntades individuales.

Las guías decimonónicas reflejan ya la ubicación de la obra que tratamos en el lugar que ocupa, y resaltan la arquitectura a la romana del retablo y la imagen de la Inmaculada, aunque se confunden en la identificación de la imagen del santo del ático. Para Ramon Girón es san Francisco Javier,⁶ error en el que también cae Modesto Falcón, quien a buen seguro tiene delante de sí la edición que de Bernardo Dorado hizo el autor anteriormente citado.⁷

El resultado que tenemos ante la vista, en nuestra opinión, es la solución final a un problema que se planteó el 24 de octubre de 1783. En la referida reunión capitular aparecen dos peticiones puestas en la boca del tesorero Nicolás Crespo: la voluntad de un devoto que deseaba colocar en la hornacina de la Virgen de la Cabeza una imagen de san Juan Nepomuceno, y para ello afirmaba que dicho piadoso benefactor arreglaría y adecentaría el altar y el mismo retablo si el cabildo le diera permiso. Mas junto a la voluntad del fervoroso y anónimo devoto, apareció también una disposición testamentaria de Antonia de Parada y Figueroa merced a la cual deseaba que en la misma capilla de san Francisco de Paula se construyese un retablo en el que colocar una imagen de la Virgen que había pertenecido a su oratorio particular. Por lo tanto, existían dos opciones que parecían complicadas de resolver, puesto que la primera deseaba sustituir la imagen titular de la capilla, y la segunda erigir un altar a una pequeña imagen de oratorio doméstico.

El cabildo, sabiamente, decidió que ambas partes se pusieran en contacto con el comisario de sacristía y se tomara entre todos una opción que satisficiera a las partes por entero, teniendo cuidado de que no se restara a la iglesia ni la uniformidad ni la hermosura que a ella corresponden.⁸

⁶ Cf. Girón, Ramón, o.c., p. 241.

⁷ Cf. Falcón, Modesto, o.c., p. 134.

⁸ *Los devotos q(ue) deseaban poner las ymagenes de Ju(a)n N(epomuce)n(o) i N(uest)ra S(eño)ra en la Capilla de s(a)n Fran(cis)co de Paula, traten con el s(eñ)or Comis(ari)o de Sacristia y dispongan lo correspon(dien)te.*

Las actas capitulares no refieren noticia alguna, mas teniendo en cuenta los datos que referidos y la identificación de los titulares que deseaban ubicar ambas voluntades, creemos que, finalmente, se llegó al acuerdo de realizar un único retablo en el que colocar las dos imágenes, y que en lugar de retocar un altar preexistente y de elevar otro en la misma capilla, era más conveniente erigirlo en la capilla más necesitada de adorno, que en aquel momento era la de san Nicolás de Bari, donde finalmente fue colocado en el arcosolio de los pies.

Procedemos, por tanto, a la identificación del retablo que nos ocupa con aquel que resultó de la unidad de los píos empeños de los dos fervorosos fieles, uno con vida, la otra ya difunta.

La hechura de la Inmaculada responde al prototipo que del misterio mariano se prodigó en la escultura en la primera mitad del siglo XVIII. La imagen de santa María, con rostro de doncella, conforme a lo dispuesto por F. Pacheco,⁹ y largos cabellos sueltos, viste camisa, túnica y un manto de amplios vuelos.

La peana sobre la que aparece no es la propia de la imagen, sino que corresponde a la de un Niño Jesús. Se advierte el cojín sobre el que suelen descansar los pies del divino infante, al que se ha despojado de las borlas que en origen colgaban de sus ángulos. Sobre este cojín se ha hecho

El s(eñ)or d(o)n Nicolas Crespo de Roa thesorero dixo habia un devoto, q(u)e queria y deseaba, teniendolo a bien el Cab(il)do, colocar una Ymagen preciosa de S(a)n Juan Nepomuceno en la Capilla y Altar de S(a)n Fran(cis)co de Paula en el sittio q(ue) de presente ocupaba una ymagen de Nuestra S(eño)ra vastante antigua, a cuiio efecto lo asearia, y compondria lo q(ue) fuesse nezesario; y lo hacia presente a el Cabildo para q(ue) no lo extrañasse, si se viesse d(ic)ha obra y efigie. Con este motivo el s(eñ)or chantre expuso: Havia quedado con el s(eñ)or Canonigo Liz(encia)do d(o)n Josef Lopez Crespo testamentario de d(o)ña Antonia de Parada y Figueroa quien por su disposicion les dexaba encargado, se colocasse en la mencionada Capilla una ymagen de Nuestra S(eño)ra q(ue) tenia en su oratorio, poniendo el Altar decente, limpio de la tabla, pintado y dorado como correspondia, lo q(ue) tambien hacia presente al Cabildo. Y oidas d(ic)has proposiciones haviendo conferido lo conveniente acerca de ellas, estimando por una parte el buen celo y devoción de d(ic)hos devotos, y deseando por otra no se ridiculize, ni quite a esta s(an)ta Yglesia la hermosura ni uníformidad, que corresponde tener en ella, acuerdo: Que los insinuados devotos, con el s(eñ)or Comissario de Sacristia traten y conferencien d(ic)hos particulares, y visto y reflexionado dispongan en ellos lo q(ue) tubiessen por mas correspond(ien)te. Cabildo ordinario de 24 de octubre de 1783. ACSA AC61 ff. 416-416v.

⁹ *Hase de pintar, pues, en este aseadísimo misterio esta Señora en la flor de su edad, de doce a trece años, hermosísima niña, lindos y graves ojos, nariz y boca perfectísima y rosadas mejillas, los bellísimos cabellos tendidos, de color de oro; en fin, cuanto fuere posible al humano pincel. Pacheco, Francisco, El arte de la pintura, Cátedra (Madrid 2001²), p. 576.*

asentar la peana propiamente dicha de la hechura, de la que surge el trono de nubes con tres querubines sobre el que se eleva la grácil escultura de la Inmaculada. Dos pequeños enganches de metal aparecen en los extremos superiores de las nubes, a ambos lados de la Virgen. Creemos que allí faltan dos ángeles niños portando atributos del *Tota pulchra*. Nótese que tampoco han llegado a nosotros los que pertenecían a la Inmaculada que puede ser colocada junto a la que tratamos por compartir tipología, configuración formal y estilemas, perteneciente al Convento de las MM. Agustinas Recoletas de la ciudad.¹⁰

La imagen de la Inmaculada ha sido resuelta con un contraposto que la hace adoptar una postura bastante arqueada hacia atrás, al dirigir el torso y el rostro hacia lo alto, dotando de este modo de una sensación de liviana ingravidez al divino simulacro, que permanece en constante tensión de impulso ascendente. El brazo derecho se dirige con un delicado ademán hacia el pecho, y el izquierdo se extiende en toda su longitud, lo cual es aprovechado para ofrecer una sujección al manto que se escapa por acción del viento sobrenatural que señala la acción divina del Espíritu Santo.

Precisamente en el manto encontramos una de las características que nos hablan de la calidad artística de la pieza y de la pericia técnica de su escultor. La celeste prenda adquiere tan gran protagonismo en la concepción general de la imagen, que podemos afirmar que es realmente la característica que, vinculada a la disposición del cuerpo, genera la sensación de presencia de lo numinoso. El amontonamiento de los complicados pliegues producidos en los extremos del manto, trabajados mediante quiebros no muy pronunciados, son especialmente visibles en los que han sido proyectados hacia la zona del vientre y cintura de la imagen. En el otro extremo discurren por encima del brazo con ondulantes y paralelos plegados, desplegándose su final en un espléndido tremolar.

El rostro ovalado carece de cualquier arruga o imperfección, y se muestra perfecto en cuanto a su belleza, tanto en el volumen (téngase en cuenta el canon femenino “entrado en carnes”) como en proporción. El cabello suelto se derrama sobre los hombros con serpenteantes mechones.

¹⁰ Cf. VV.AA., *Mysterium Salutis*, Obispado de Salamanca (Salamanca 2002), pp. 116-117.



Imagen de la Inmaculada.

Las manos, regordetas en el dorso y en las falanges, aparecen esculpidas en todos sus detalles anatómicos a pesar del pequeño tamaño. Todas estas características otorgan a la obra una notable calidad.

En cuanto a la policromía, se ha optado por la carnación a pulimento, y los colores clásicos de la Inmaculada desde la visión de Beatriz de Silva: blanco para la túnica y azul celeste para el manto. El color rojo se ha reservado para las mangas de la camisa que son visibles. La túnica, de mayor longitud que la altura de la Virgen, se arremolina a sus pies. Su extensión se adorna con una exuberante primavera a punta de pincel y con una greca dorada la orla. El manto está salpicado por estrellas doradas y aparece rematado en sus bordes con adornos vegetales también realizados con pan de oro.

El modo de tratar los quiebros del manto, mediante la sucesión de diferentes caras facetadas yuxtapuestas entre sí, unido a la resolución formal de la composición y a la calidad de manos y pies (que recuerdan el hacer del maestro Lara), nos conduce a pensar en la figura de Alejandro Carnicero como su posible autor, mas no podemos afirmarlo categóricamente al no disponer de mayor número de datos. En este sentido nos alineamos junto a opinión de A. Casaseca, para quien hay que poner en la nómina de Alejandro Carnicero la pequeña escultura de la Inmaculada.¹¹

Tales imágenes, por sus proporciones, proliferan en el ámbito del culto privado y doméstico -ya fuera en casas particulares o en ámbitos de clausura-, y ahí radica su éxito, puesto que a día de hoy existen varios ejemplares de similares características, conservados en su mayoría en los conventos y monasterios. En origen, la escultura de la catedral también formó parte de un oratorio privado -el de la señora Antonia de Parada y Figueroa- que, finalmente, por disposición testamentaria, terminó tornando definitivamente su ámbito privado por el público en una de las capillas de la seo.

Otra imagen que tiene su origen en la intimidad de lo próximo y en la audiencia doméstica es la que se califica en el documento como *Ymagen preciosa de S(a)n Juan Nepomuceno*.¹² Obviamente, tal y como veremos, se trata de una ponderación exagerada de la hechura, expresada desde el

¹¹ Cf. Casaseca Casaseca, Antonio, *Las catedrales...*, o.c., p. 115.

¹² Cabildo ordinario de 24 de octubre de 1783. ACSA AC61 f. 416.



Imagen de san Juan Nepomuceno.

celo y la devoción al dicho santo y no por la consideración artística real y evidente, ni por el apercibimiento de las disciplinas plásticas correspondientes.

Sobre una peana rectangular con los vértices achaflanados, se eleva la imagen del san Juan, de pie, en torpe contraposto no bien resuelto y que, en consecuencia, hace que la imagen resulte envarada. Los pliegues de la sotana y del roquete son los que formalmente han sido resueltos con mayor pericia, si bien todos han sido realizados en paralelo. El estofado de la sotana y la policromía a punta de pincel del roquete aumentan el efectismo de los plegados de las telas. Sobre los hombros luce la muceta canonical, que ha sido particularmente elaborada en su remate pelíceo, mostrando cierto interés al esculpir los mechones, mas de una manera repetitiva y mecánica.

Los ojos postizos de cristal animan el anodino rostro, que carece de expresión alguna, sensación aumentada ante la carencia de verosimilitud en la barba, bigote y cabello, que parecen haber sido elaborados siguiendo convencionalismos de escaso mérito.

La mano derecha sostiene un crucifijo, hacia el que dirige la mirada el santo. El brazo derecho sujeta los despojos de lo que fue en origen una palma, alusiva a su condición de mártir.

San Juan Nepomuceno es el santo por excelencia de la inviolabilidad del sigilo sacramental, por lo que desde su canonización en 1729 lo hizo muy popular entre el mismo clero. Probablemente la condición de canónigo que también disfrutaba el santo, señalada en la iconografía por la muceta y el birrete, le hiciera cercano y afín a los cabildos, mas fueron los jesuitas quienes le dieron mayor impulso y difusión.¹³ En este sentido, en el retablo de santa Catalina de la iglesia del Real Colegio de la Compañía de Jesús existe una pequeña escultura del santo importada directamente de Italia. En la catedral de Salamanca no se conoce ni imagen, ni mucho menos altar dedicado hasta que hace acto de aparición la imagen que comentamos, mas, recordemos, como resultado de la devoción particular y no de la determinación capitular.

¹³ Véase el magnífico artículo Stépánek, Pavel, "San Juan Nepomuceno en el arte español y novohispano" en *Cuadernos de Arte e iconografía*, T. III (1990). Versión electrónica consultada el 8-2-2012 en la dirección <http://www.fuesp.com/revistas/pag/caio602.html>

La escultura responde a un planteamiento de la segunda mitad del siglo XVIII puramente devocional, cuyos requerimientos artísticos son mínimos. La escasa calidad de la imagen quizás determinara el cuidado que el cabildo puso en que el asunto de erigir el altar se tratara con la persona adecuada para premiar así el celo de los devotos y quedara también a salvo la hermosura y uniformidad del templo evitando que pudiera ridiculizarse con los nuevos añadidos.¹⁴



Inmaculada de las MM. Agustinas Recoletas. Relicario.

¹⁴ ... Y deseando por otra no se ridiculize, ni quite a esta s(an)ta Yglesia la hermosura ni uniformidad, que corresponde tener en ella... Cabildo ordinario de 24 de octubre de 1783. ACSA AC61 f. 416v.



Detalle del barril y los niños de san Nicolás.



La mirada hacia la basílica de San Pedro del Vaticano

La capilla mayor de la catedral, desde la elevación de sus muros perimetrales llevada a cabo por Sagarvinaga en cumplimiento de mandato capitular, se convirtió en un proyecto que, desgraciadamente, nunca vería su fin. La preocupación del cabildo no era ajena al problema planteado tras el desmonte del magno tabernáculo de Churriguera, que dejaba huérfana de altar mayor decente a la sacra mole.

Fueron varias las tentativas que pretendieron solucionar el asunto, siendo el de 1790 el de mayor ambición, o mejor, el único que pretendió solucionar el problema con una visión de conjunto más que los remedos temporales que supusieron los demás intentos.

A pesar de haberse dado muchos pasos en orden a la ejecución del mismo, tampoco conoció final, quedándose en mera aspiración, con el añadido de una costosísima maqueta –de aquí dimana su importancia al haberse realizado– de madera que reproducía el elemento central donde se integraban las mesas de sendos altares. Este proyecto fue dado a conocer por Lorenzo Martín y Jesús Ángel Jiménez en un trabajo publicado en el año 2000.¹ Seguimos de cerca sus aportes, extraídos del dossier con-

¹ Martín Sánchez, Lorenzo – Jiménez García, Jesús Ángel, “El tabernáculo de la Catedral Nueva de Salamanca” en *Memoria Ecclesiae*, XVI (2000), pp. 25-41.

servado en el Archivo de la Catedral de Salamanca, al que realizaremos varias contribuciones.

Como decíamos, en 1790 existe una nueva iniciativa, principiada por parte de uno de los señores capitulares, para que el proyecto de capilla y altar mayor pudiera llegar a buen fin, dando para ello una cantidad nada desdeñable, comportamiento que deseaba se convirtiera en ejemplo a fin de ser imitada por el resto de los miembros del cabildo.² De nuevo se discutió en la misma reunión –siguiendo la habitual costumbre- la necesidad de crear una comisión (junta) que se ocupara directamente del asunto para que, de ese modo, se pudiera llevar adelante el proyecto. Pero el número insuficiente de capitulares presentes invalidaba la resolución, de haberse tomado, por lo cual la cuestión se difirió para el siguiente cabildo, donde finalmente fue nombrada la junta de tabernáculo, compuesta por los siguientes señores: el Deán, el Arcediano de Alba, el Señor Peniten-

²*El S(eñ)or Dean hizo presente al cav(il)do como un señor capitular havia hecho una Limosna de 10.000 r(eale)s con el preciso destino de que sirviese para la construcción de el Altar ma(yo)r de esta s(an)ta Yg(lesi)a con cuyo motibo se trato sobre este punto lo q(ue) se expres(a)ra.*

El S(eñ)or Dean expreso: Que uno de los señores Yndividuos De el cavildo lleno de celo y generosidad hacia la fábrica De esta Santa Yglesia la havia hecho una limosna de 10.000 r(eale)s vellon, pero con el preciso destino de que sirviesen para la construcción de el Altar maior de ella cuya cantidad havia entregado y se hallaba puesta en las arcas y en los libros de ellas la correspond(ien)te razón de su entrega y destino para que s(iem)pre constare; lo que hacía presente para ynteligencia y gobierno deel cabildo: con este motivo dixo: Haria doce años, o más se propuso y trato con mucha actividad sobre la construccion de d(ic)ho Altar ma(yo)r, nombrándose a d(ic)ho fin una Junta, héchose algunas trazas y dissenios p(o)r los M(aest)ros Deesta ciudad, y encargá(n)dose otros a Madrid q(u)e no tubieron efecto p(o)r los diversos pareceres que ocurrieron; mediante lo qual y que tal vez de darse principio a d(ic)ha obra nez(esari)a aunq(u)e mui costosa, algu(n) otro s(eñ)or capitular se animaría a dar más, y aun el cavildo también se exforzaría a exemplo de lo que en otras ocasiones ha practicado, como resultaría de sus actas y ser mui dificultoso, quando no imposible pensar hallarse con caudales vastantes para ella, no podía menos de recordarlo al cavildo, para que lo tratase si lo tenía por combeniente nomb(ran)do una Junta, de a quatro o más s(eño)res que se encargasen de este asumpto y de tomar las noticias e ynformes concernientes a el tanto de la obra que estimasen mas propia y corresp(ondien)te a la fabrica y magnificencia de el templo, como de el tiempo y gastos nez(esari)os p(ar)a ello p(ar)a con mas ynstru(ción) y conocim(ien)to determinar lo que pareciese mas comv(enien)te; Pero haviéndose con referenz(i)a a lo propto tocado otros puntos de mucha grav(eda)d y conexión con los antez(eden)tes que deberían tenerse a la vista p(o)r qualq(u)ier) Junta q(u)e a d(ic)ho efecto se nombrase, y durado demasiado la conferencia de ellos de conform(ida)d que no quedo suficiente num(er)o de s(eño)res capit(ular)es p(ar)a su acertada resoluz(io)n: acordó el cavildo se suspendiese esta para el ord(inari)o deel viernes prox(i)mo sig(uien)te: con lo qual se feneció y lebantó de que doy fee y firme= Ante mi = D. Man(ue)l Jaz(in)to M(a)r(ti)n Carpintero sec(retari)o. Cabildo ordinario de 1º de febrero de 1790. ACSA AC62, ff. 621v.-622.

ciario y el Racionero Balbuena. E inmediatamente, iniciaron los trámites para ponerse en contacto con el arquitecto Juan Antonio de Villanueva a fin de comenzar a prevenir el inicio del proyecto.³

Rápidamente, tras encargar las correspondientes plantas de la Iglesia nueva, el cabildo envía las trazas a su agente en Madrid, con el objeto de hacérselas llegar al Maestro Villanueva y a cualquier otro que creyera oportuno, con tal de recabar su parecer sobre aquello que el cabildo pretendía.⁴ La respuesta de don Juan Antonio Melón no se hizo esperar, y poco tiempo después se leía la carta del presbítero en la sesión capitular, donde también se tomó, finalmente, la resolución de realizar un tabernáculo en lugar de retablo.⁵ En esta, la duda inicial mantenida sobre la con-

³ *Se trato sobre la construcción de el Altar ma(yo)r y el s(eñ)or Dean propuso y nombró p(o)r com(isari)os p(ar)a d(ic)ho assumpto a los s(eño)res Arcediano de Alba, can(ónig)o Penitenciario y Racionero Balbuena. El s(eñ)or Dean recordó a el cavildo la proposición echa en el or(dinari)o de 1º de el pre(sen)te en orden a la construz(io)n del Altar ma(yo)r o tabernáculo de esta Santa Yglesia, que havia quedado pendiente p(ar)a otro cavildo para que en su vista y continuación tratase y determinase lo que estimase mas combeniente nombrando a d(ic)ho fin una Junta o señores com(isari)os según fuese de su ma(yo)r agrado; Y enterado el cavildo de lo propuesto se trato y confirió largam(en)te d(ic)ho punto y deseando que quanto antes se diese principio a d(ic)ho proyecto sobre el que se ofrecieron algunas dudas y diferencias acordó el cavildo últimamente se nombrasen comisarios que dispusiesen tomar las medidas necesarias de el Pavimento, y con ellas, y las trazas, que havia hechas se escribiese y consultase a D(o)n Villanueba M(aest)ro Arquitecto en Madrid, y con vista de su respuesta e informe se determinaría lo que pareciese más propio y correspondiente; Enseguida de lo qual d(ic)ho Señor Dean, propuso y nombró p(o)r comisarios a los s(eño)res Arcediano De Alba, Canónigo Penitenciario, y Racionero D(octo)r d(o)n Fran(cis)co Gómez Valbuena, para que juntos con su ss(eño)ria y el Señor canon(ónig)o Doctoral, providenciasen practicar las competentes dilix(enci)as a el efecto insinuado: con lo qual se fenecio y lebanto el cavildo de que doy fee y firme = Antte mi D. Man(ue)l Jaz(in)to M(a)r(t)i(n) Carpintero Sec(retari)o. Cabildo ordinario de 8 de febrero de 1790. ACSA AC 62, ff. 627-627v.*

⁴ *Remítanse los planes y medidas de toda la Yglesia y pavimento a D(o)n Juan Antonio Melón Pr(esbíter)o residente en Madrid, escriviéndosele, por alguno de los s(eño)res encargados, para que consulte con el M(aest)ro Villanueba y demás que tenga por comb(enien)te p(ar)a en su vista resolber. Cabildo ordinario de 1 de marzo de 1790. ACSA AC 62 f. 365v.*

⁵ *El Cavildo se conformó y adoptó el que se haga tavernáculo, y no Altar: Que el M(aest)ro haga diseño de él practicando en una vista lo demás que se expresará; y al intento el s(eñ)or Dean, escriba al s(eño)r d(o)n Ju(an Antonio) Melón.*

Asimismo ley de orden del Señor Dean la carta respuesta de d(o)n Juan Antonio Melón, residente en Madrid sobre el particular de el tabernáculo de esta santa Yglesia, la qual se havia visto por la Junta y acordado se hiciese presente al cavildo p(ar)a que ynstruido de ella resolbiese lo que estimase p(o)r más acertado y correspondiente sobre su contenido, y leída p(o)r mi el Ynfrascripto decía

Carta. Mui Señor mio y mi Dueño: El Arquitecto sobrino de D(o)n Bentura Rodriguez, después de examinado el plan de esa Santa Yglesia, y ciertas apuntaciones,

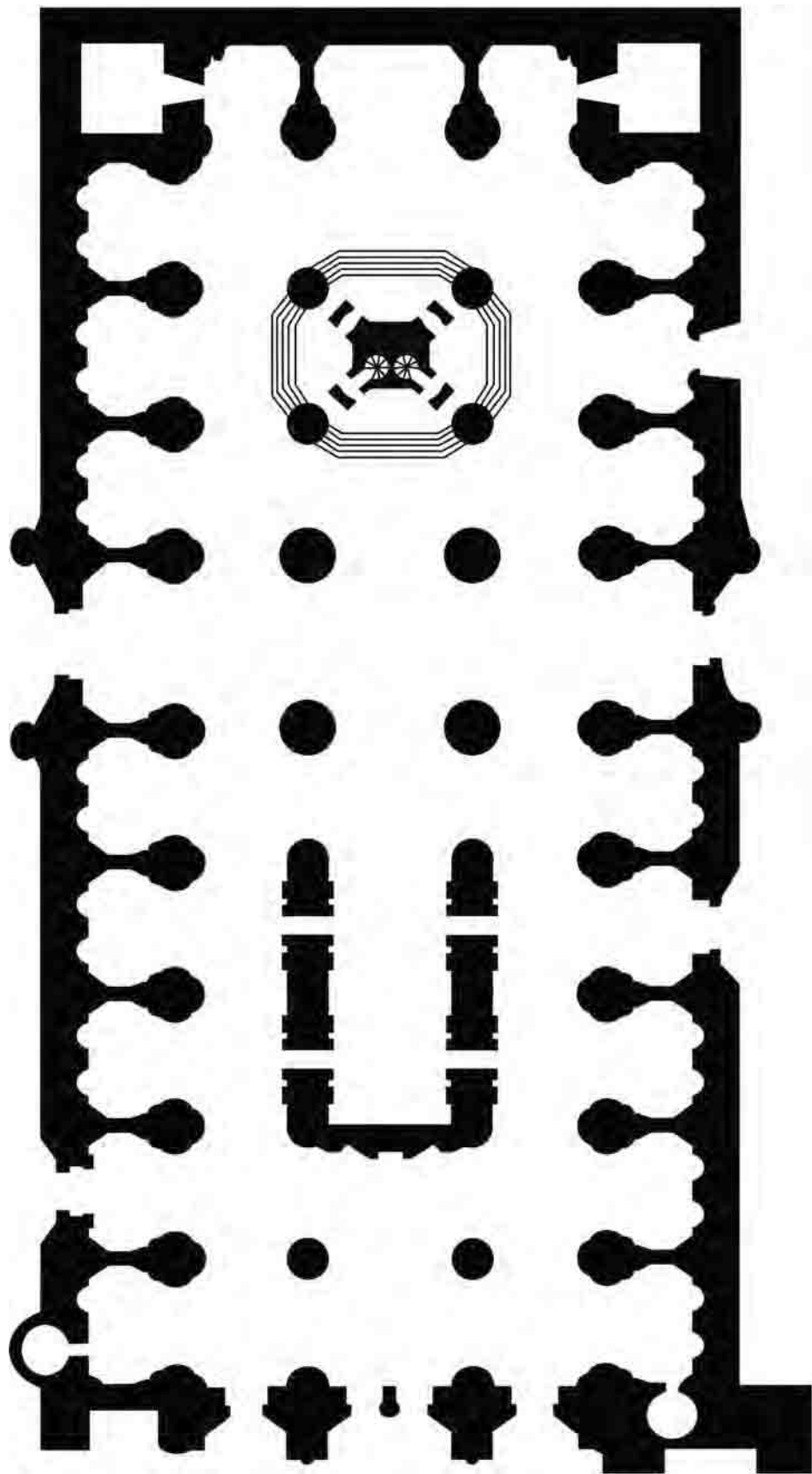
veniencia o no de altar arrimado o tabernáculo exento, pareció disiparse tras atender al parecer del arquitecto consultado, Martín Rodríguez, que traía sobre sí el brillo y prestigio de su tío, Ventura Rodríguez.⁶ Las razones que se dieron para excluir el altar adosado al muro se extienden en una cuádruple dirección:

que dejo su tío con motivo de haverle consultado en otra ocasión sobre el mismo asunto es de parecer que se prefiera un tabernáculo aislado al altar arrimado por ser aquel más magestuoso y digno de la magnificenz(i)a de la cathedral, prescindiendo de que en los templos hechos con gusto, comenzando por el vaticano, que debe servir de modelo p(ar)a todos se (han) adoptado los tabernáculos. Añádese a esto, que p(ar)a llenar el testero de la capilla maior con un Altar hera preciso un promontorio de mármoles costossísimo, pues de lo contrario haria Pobre, atendida la grandiosidad del templo. En summa me dio otras razones, con que me dejo plenamente convencido a favor de el tabernáculo; y me dijo que como este hera un encargo confidencial y nada mas no se atrebia a estender su dictamen; pero que si la santa Yg(lesi)a quería que se procediese en esto con formalidad se nos debería pasar o a él o a mí un oficio para que con arreglo a él diese su parecer (a) V(uestr)a m(erced)= A la verdad la cosa es mui seria p(ar)a (ser) tratada confidencialmente; pero V(uestra) m(erced) me dirá lo que gustee, en vista de su respuesta, para poderle contentar. Deseo a V(uestra) m(erced) Salud y que N(uest)ro S(eñ)or gu(ard)e a V(uestra) m(erced) m(uch)os a(ñ)os. Madrid 5 de Maio de 1790= B(eso) L(a) M(ano) de V(uestra) m(erced) su más afecto serv(id)or y capellam = Juan Antonio Melon = S(eñ)or D(o)n Fran(cis)co Estanislao Montero Gorjon-

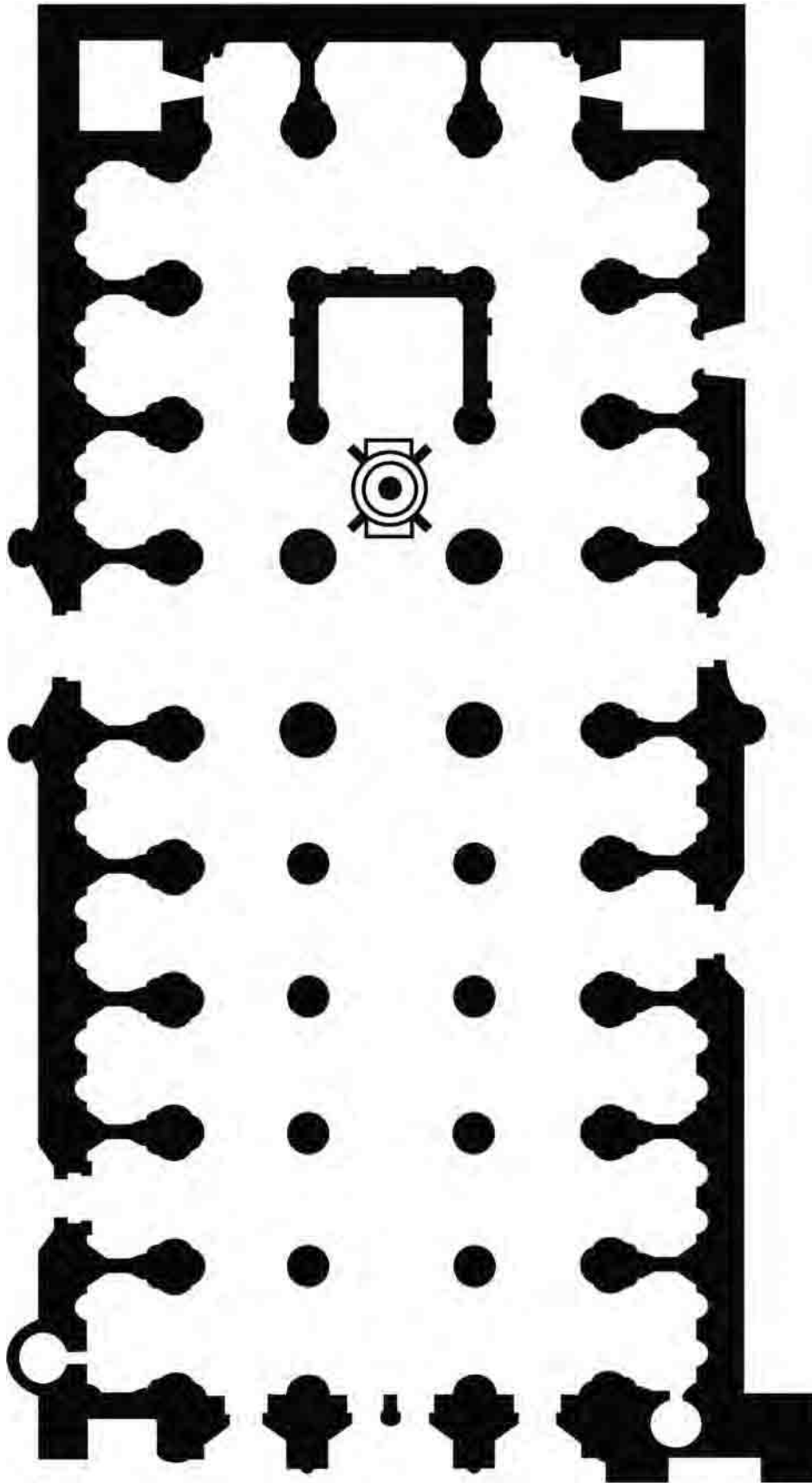
Y enterado el cavildo de quanto se expresaba en ella habiendo tratado y conferido acerca de el punto pr(incip)al se adoptó y aprobó el parecer, y pensamiento de el M(aest)ro que insinuaba, en quanto a que se haga tabernáculo y no Altar p(o)r contemplarlo más propio y correspondiente a la Magestad de esta Santa Yglesia; y en su consecuencia acordó el cavildo: Que d(ic)ho M(aest)ro a la ma(yo)r vrebedad haga el diseño necesario de el tabernáculo, y fecho, se consultará si pareciese con el M(aest)ro Villanueva u otros y después se presentará a la Real Academia para su aprobaz(i)on cuya orden se le dará por el mismo D(o)n Juan Antonio Melón a quien lo hará presente el referido Señor Deán, poniéndole a este efecto carta de pliego con esta resolución de el cavildo lo que dispondrá el señor canónigo Doctoral p(o)r no haver estimado p(o)r combeniente otra formalidad ni menos entenderse con el M(aest)ro en Derechura sobreeste asunto. Cabildo ordinario marzo de 1790. ACSA AC 62 ff. 669v.-670.

El Deán escribía más tarde a su agente madrileño las siguientes palabras: *Haviendo hecho paciente al Cavildo en el Ordinario de ayer quanto V(uestra) M(erced) me expresa en su carta... ha acordado, que con la possible brevedad se tomen todas las providencias necesarias para la consecución de un tabernáculo de mármoles, que sirva de Altar mayor; pues aunque tenía el Cavildo algunas dudas de si correspondería, o no tabernáculo o Altar arrimado, seg(u)n las reglas de Arquitectura, le ha bastado el informe de V(uestra) M(erced) con relaz(ió)n a lo que le ha respondido el Arquitecto sobrino de d(o)n Ventura Rodríguez p(ar)a inclinarse desde luego a este dictamen. Carta del 11 de mayo de 1790. ACSA Cj. 43 Lg. 2 n° 109, f. 6.*

⁶ El agente capitular cierra una de sus cartas dirigidas al cabildo con la siguiente posdata: *Iba a cerrar esta carta quando entró Ponz, el Secr(etari)o de la Academia, en mi quarto, y después de aplaudir el loable pensam(ien)to de esa S(an)ta Ygl(esi)a en hacer un tabernáculo decente, dijo que era mui de su aprobación la elección de Arquitecto; que sabía tanto como su tío, y que a ojos cerrados se puede pasar por lo que él diga, en la intelig(enci)a que lo hará mejor que nadie. Carta de 22 de mayo de 1790. ACSA Cj. 43 Lg. 2 n° 109, f. 11.*



Esquema espacial de la planimetría de la catedral con el gradaje y el tabernáculo de los Churriguera.



Planimetría de la Catedral con el tabernáculo de 1790.

Económicas: El mayor coste que supondría levantar un retablo de mármoles de tal envergadura como pediría el testero de la capilla mayor.

Referenciales: La recurrencia a la basílica de San Pedro del Vaticano, como referente ideal de lo que se supone en el momento arquetipo templario y patrón en lo relativo al espacio litúrgico, a la par de mostrar el valor y consideración de la Santa Sede como referente en la práctica artística.

Estéticas: La insistencia, como más adelante se verá, en la apuesta clara y directa por los valores y plástica clasicistas, amparados y promovidos por la misma Corona, a la que se pone como ejemplo en lo que ordenó se realizase en la catedral de Cádiz.⁷ Recuérdese que el tabernáculo gaditano fue diseñado por Manuel Machuca en 1789, tomando como modelo el proyecto de Juan de Herrera para el Escorial. La propuesta primitiva es reformada ligeramente por el arquitecto Juan de la Vega que comienza su construcción en 1862. Sin duda, la voluntad oficial de la Academia que apostaba por la “nueva estética”⁸ se vio reforzada gracias al gesto de la reina

⁷ El tabernáculo gaditano está revestido de un carácter oficial y áulico por la presencia del Trono en su desarrollo. Es cierto que no es el primero, y que a la par también se construyen otros. Cf. por ejemplo Nicolás Martínez, M^a del Mar – Torres Fernández, M^a del Rosario, “El tabernáculo de la Catedral de Almería. Documentos para su estudio y autoría” en *Imafronte*, XV (2000), pp. 205-224; Recio Mir, Álvaro “Pietate et Constantia: El tabernáculo de la parroquia de Olvera (Cádiz), el XI Duque de Osuna y el final de un modelo de mecenazgo” en *Laboratorio de Arte*, XXIII (2011), pp. 375-390. Especialmente para nuestros fines p.380. Muchos templos menores siguieron la estela de la seo de Cádiz. Cf. Recio Mir, Álvaro, “La transformación neoclásica de la Prioral de El Puerto de Santa María (Cádiz): tabernáculo, presbiterio y coro” en *Laboratorio de Arte*, XIX (2006), pp. 303-327. Especialmente p. 312; García Melero, José Enrique, *Las catedrales góticas en la España de la Ilustración*, Ediciones Encuentro (Madrid 2001), pp. 132.142. 169-174. Pero su mayor significación como arquetipo reside en constituir el altar mayor de una catedral de nueva construcción, que había de encarnar los ideales teóricos y estéticos del momento, con una función ejemplarizante, impulsado todo ello por la implicación directa de la Corona en el proyecto.

⁸ *Un arte nuevo, reflejo de una sociedad moderna, sólo aparecerá... cuando el empirismo y el racionalismo se encuentren ligados no a las tradiciones culturales del pasado, sino a la acción directa del hombre sobre el universo.* Francastel, Pierre, “La estética de las luces” en VV.AA., *Arte, arquitectura y estética en el siglo XVIII*, Akal (Madrid 1987), p. 53.

Isabel II, quien en persona colocó la primera piedra del tabernáculo de la seo gaditana.⁹

Doctrinales: La existencia de un cubierto filojansenismo en el fondo del planteamiento, a la cabeza del que también se encontraban muchos de los obispos diocesanos de la Corona hispana, fieles a la política regalista, dispuestos a emprender una reforma espiritual y material de la Iglesia en orden, desde su óptica, a su purificación y mejora.¹⁰ A los obispos se les suele unir una minoría culta que repudiaba la piedad retórica del barroco y postulaba sus mismos principios,¹¹ deseosos de implantar la novedad de los criterios iniciados con *las ideas ilustradas, a la española, de los gobiernos de Carlos III y de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*,¹² frente a las propuestas castizas.

En este sentido, la Real Academia desempeña un carácter regulador que cataliza todas las empresas artísticas del reino, imponiendo a través de ellas los postulados teóricos y la praxis de la *nueva estética* promulgada desde la Corona en un intento de cambiar la sociedad de la época.¹³ El intervencionismo académico no siempre se libró de oposición

⁹ *La visita de Sus Majestades y Altezas Doña Isabel II y Don Francisco de Asís con sus hijos, ofreciendo la Reina el Tabernáculo de la Catedral... Anales Gaditanos*, Establecimiento tipográfico de Adolfo Macías Benítez (Cádiz 1905), p. 20. Cf. Cirici Narváez, Juan Ramón, *Juan de la Vega. La arquitectura gaditana del siglo XIX*, Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental (Cádiz 1992), pp. 181-184.

¹⁰ Véanse a este respecto: Tomsich, María Giovanna, *El jansenismo en España: estudio sobre ideas religiosas en la segunda mitad del siglo XVIII*, Siglo XXI de España Editores (Madrid 1972); Mestre Sanchís, Antonio, "Jansenismo y regalismo en España", en *Anales valentinos: revista de filosofía y teología*, LXXI (2010), pp. 161-165; A. Brading, David, "El jansenismo español" en *Artes de México*, XCII (2008), pp. 66-71; Díaz de Cerio, Franco, "Jansenismo y regalismo borbónico español a finales del siglo XVIII" en *Hispania Sacra*, LXVII (1981), pp. 93-116; Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, Alfonso, "La reforma de la arquitectura religiosa en el reinado de Carlos II. El neoclasicismo español y las ideas Jansenistas" en *Fragmentos. Revista de Arte*, XII-XIV (1988), pp. 15-127.

¹¹ Véase por ejemplo De la Sierra Fernández, Lorenzo Alonso, "Barroco e Ilustración. El retablo en Cádiz durante las últimas décadas del siglo XVIII" en VV.AA., *Actas III Congreso Internacional del Barroco Americano: Territorio, Arte, Espacio y Sociedad*, Universidad Pablo de Olavide (Sevilla 2001), pp. 550-561. Especialmente pp. 551-552, 554-556.

¹² De Abel Vilela, Adolfo, "El tabernáculo de la catedral de Lugo, un ejemplo de neobarroco romano" en *Espacio, Tiempo y Forma*, V (1992), p. 316.

¹³ Véase Bedat, Claude, *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: 1744-1808*, Fundación Universitaria Española (Madrid 1989).

y resistencia por parte de los sujetos artísticos locales, quienes en ocasiones, como en Navarra, se refugiaron en los privilegios forales para intentar escapar a su control.¹⁴ En otros casos, como en el salmantino, no hubo oposición alguna por parte del cabildo, cuyos individuos ya habían comenzado a sumarse a las filas de las recientes corrientes de pensamiento (a la española), en nuestra opinión, desde que habían mandado se terminara con el magno tabernáculo de Churriguera, y a partir de aquellos inicios, el órgano colegial se había renovado con la incorporación de las nuevas generaciones que ubicaban a sus individuos, de un modo normalizado, en el interior de los postulados teóricos y estéticos encarnados por la Real Academia. Por ello, el cabildo es consciente de la necesidad de conseguir la aprobación de la misma,¹⁵ y no duda, desde un primer momento, en encargar el proyecto al (en su opinión) mejor arquitecto del país, Juan Antonio de Villanueva y de Montes, paradigma de los principios de la época, que trabaja para las obras del Trono, y en su defecto, al que es director de la prestigiosa institución académica, Manuel Martín Rodríguez, quien disfruta, además, de la fama que le otorga ser familiar en tercer grado de consanguinidad del profesional que “encarna” prácticamente a la misma Academia: Ventura Rodríguez.¹⁶ Las empresas artísticas de la Catedral de Salamanca son tratadas, por tanto, directamente con quien se sabe con seguridad disfrutaba de un crédito notorio general y aún así, tal y como lo reflejan las cartas del agente capitular madrileño, no existía obstáculo alguno para someter a examen el proyecto emanado del arquitecto elegido para que fuera visto y aprobado también por sus colegas más prestigiosos, con el fin de afirmar la seguridad de su adecuación a los ide-

¹⁴ Cf. Azanza López, José Javier, “El papel regulador de la Real Academia de San Fernando en la implantación del Neoclasicismo en Navarra” en *Ondare*, XXI (2002), pp. 149-165.

¹⁵ Como es bien conocido, no sólo los proyectos habían de ser revisados por la Academia, sino también la idoneidad de los profesionales: *Mando que desde el día de la fecha de este mi Despacho, por ningún Tribunal, Juez, o Magistrado de mi Corte se conceda a persona alguna título, o facultad para poder medir, tasar, o dirigir Fábricas, sin que preceda el examen y aprobación que le dé la Academia de ser hábil y a propósito para estos ministerios. Y qualquiera título, que sin estas circunstancias se conceda, lo declaro nulo, y de ningún valor, ni efecto... Estatutos de la Real Academia de San Fernando, Casa de Gabril Ramírez (Madrid 1757), Estatuto XXXIII, pp. 88-89.*

¹⁶ Cf. Sambricio, Carlos, *La arquitectura española de la Ilustración*, Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España – Instituto de Estudios de Administración Local (Madrid 1986), pp. 147-160.

ales estéticos del *buen gusto* emanados del cambio sociocultural de la Ilustración.¹⁷

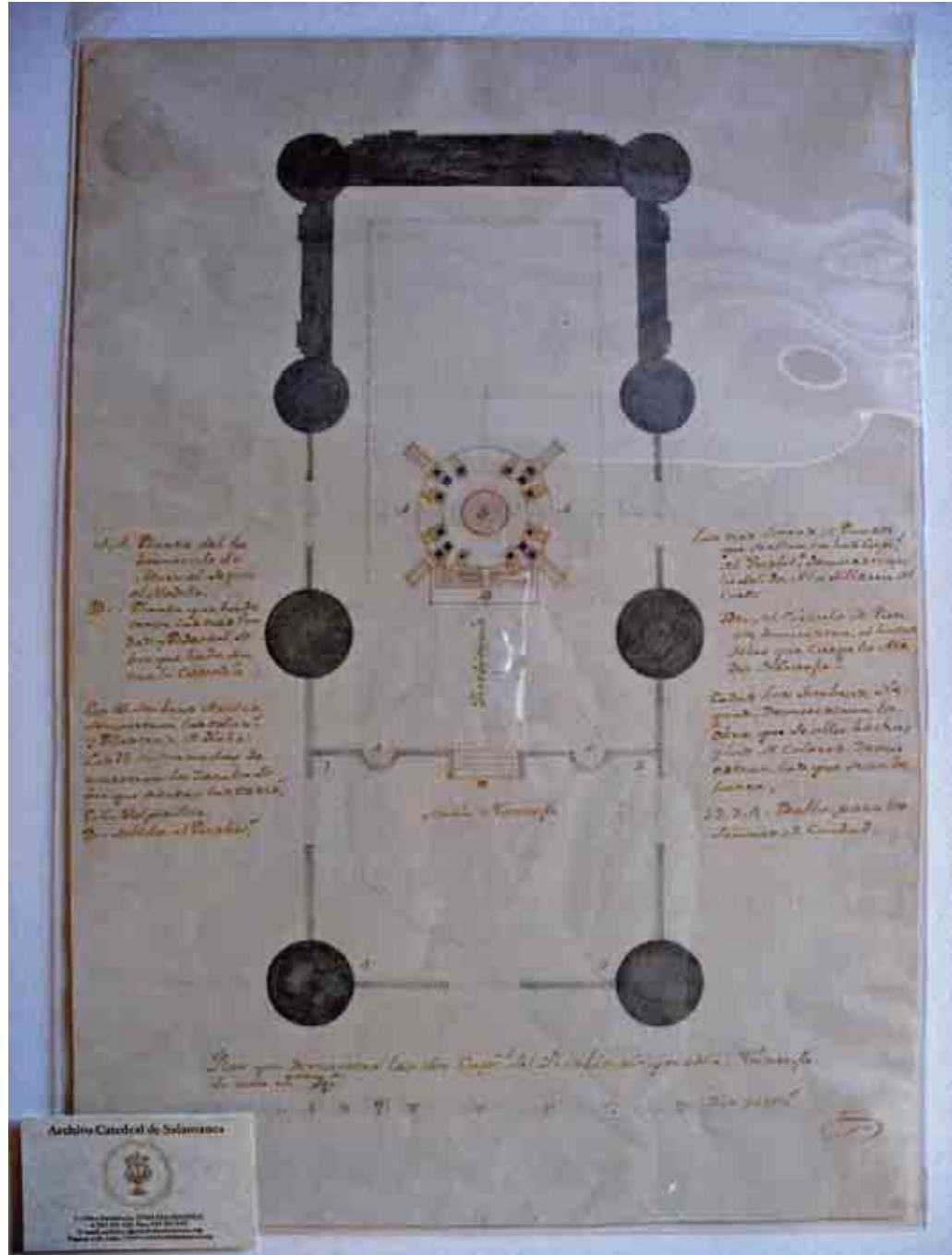
Como era de esperar, en la reunión mantenida por el cabildo se escucharon voces que preferían a Villanueva como arquitecto del proyecto, pero la mucha ocupación que tendría con las obras encargadas por la Corona, amén de haber sido superado por Manuel Martín Rodríguez en la arquitectura efímera levantada en la Encarnación durante las honras del rey, son los argumentos esgrimidos por el presbítero Melón que logran convencer finalmente a los señores capitulares para decantarse por el último arquitecto.¹⁸ De este modo, el proyecto fue propuesto a Manuel Martín y aceptado por él, quien se dirigía a la institución colegial por carta con palabras laudatorias:

*No puedo por menos de manifestar a V(uestra) I(lustrísima) lo mui obligado que quedo al Il(ustrísimo) Cavildo por las distinciones con que se ha servido honrrarme, encargándome, como me encargo gustoso, de un asunto digno a la verdad del más hábil de los Profesores; y para cuyo desempeño por lo mismo no perdonaré fatiga.*¹⁹

¹⁷ En semejante fecha (última decena del siglo XVIII) no todas las catedrales habían abrazado la “nueva” estética con su urdimbre teórica. Como ejemplo de las luchas interiores sufridas por los cabildos en los primeros años del siglo XIX, entre los partidarios de los postulados “racionalistas” y los anclados en la tradición barroca, ponemos como ejemplo los experimentados en el seno del metropolitano hispalense. Cf. Baena Gallé, José Manuel – Hernández Núñez, Juan Carlos, “La Real Academia de San Fernando de Madrid y el cabildo de la catedral hispalenses: un proyecto de retablo neoclásico para la Capilla de los Dolores” en *Laboratorio de Arte*, XI (1998), pp. 607-623. Especialmente pp. 607-608. *La pugna entre los partidarios de las viejas y nuevas corrientes va a ser constante, y a veces con repercusiones de gran violencia, como se puede observar en el quehacer cotidiano del Calbido de la Catedral Hispalense. La introducción de las ideas neoclásicas en el seno del Cabildo tuvo como una de sus últimas consecuencias la desaparición y sustitución de algunos retablos y objetos de culto que adornaban la catedral y que habían sido producidos, en la mayoría de los casos, siguiendo una estética de tipo barroco.* Id., p. 608.

¹⁸ *No me admiro de que en el cavildo prefiriesen algunos a Villan(uev)a, p(er)no es menester saber q(u)e este arquitecto está ocupadísimo con las obras del Rey, y no podrá atender a n(uest)ra comission sino con mucha lentitud, que debemos evitar; que en este género de obras le excedió mucho Rodríguez quando se hicieron las honrras del Rey, haciendo en la Encarnación un aparato de mucho mejor gusto que el que hizo Villan(uev)a en S(an)to Domingo el Real, y finalm(en)te que los planos que haga Rodríguez, si la comission sigue a mi cuidado, haré que los examine, no sólo la Academia, sino en particular Villanueba, Vallina, Sabatini, Arnal, y quantos inteligentes haya en esta, p(ar)a que la S(an)ta Ygl(esi)a gaste su dinero con la seguridad de que le harán una obra digna de tal templo.* Carta del 15 de mayo de 1790. ACSA Cj. 43 Lg. 2 n^o 109, f. 9.

¹⁹ ACSA Cj. 43 Lg. 2 n^o 109, f. 12.



Planta de Manuel Martín Rodríguez. ACSA.

En el mes de noviembre el citado Martín Rodríguez entrega la planta y alzado del proyecto ideado a Juan Antonio Melón, con el pensamiento de realizarlo en mármoles y bronces.²⁰ Poco después las trazas salen en el correo rumbo a Salamanca, junto con la novedad de habersele ocurrido al arquitecto ubicarlo en medio del crucero: *en lugar de colocarse donde se piensa se pusiere en el cruzero debajo de la media naranja, y el coro en lo que es oí la capilla maior.*²¹ Las razones argumentadas en semejante discernimiento comprenden desde la percepción del tabernáculo en toda su integridad, ya desde el acceso por cualquiera de las puertas principales de la iglesia, hasta la comodidad de la nueva ubicación que permitiría tener cerca la sacristía, y un lugar abrigado para el invierno, a la que habría que añadir la razón fundamental, y a nuestro juicio más importante, una modélica plasmación del intervencionismo académico en los templos mayores de las diócesis hispanas: *se abría el camino para que las demás santas Yglesias reformasen a exemplo de la de Salam(an)ca la deformidad de que entrando por la puerta principal luego se encuentra el trascoro.*²²

El hecho de fijar la mirada en los ejemplos de las iglesias italianas y francesas inevitablemente conlleva a considerar la ubicación de los coros en medio de la nave, como una barrera que estorba grandemente la comunicación del fiel con el altar, y oculta, a la par, la visión diáfana de todo el espacio.²³ No existe mayor incompreensión de las razones que llevaron a elevar los recintos corales en una unidad formal con las capillas mayores y la vía sacra que los unía como el eje fundamental en torno al que se debían ordenar el resto de los espacios y lugares de la catedral.²⁴ El cabildo,

²⁰ *Este día pongo en manos del s(eñ)or d(o)n Juan Antonio Melón, para que remita a V(uestra) I(lustrísima) el diseño en dos hojas, a saber: planta y alzado del Tabernáculo que por encargo de ese M(uy) I(lustre) Cavildo he formado, para hacerlo de mármoles y bronces en la Capilla Mayor de su s(an)ta Yglesia.* ACSA Cj. 43 Lg. 2 n^o 109, f. 17.

²¹ ACSA Cj. 43 Lg. 2 n^o 109, f. 18.

²² ACSA Cj. 43 Lg. 2 n^o 109, f. 18v. El mismo Juan Antonio Melón sigue animando al Deán en cartas sucesivas para que *no deje de conservar a esos señores en la justa y excelente idea de colocar el tabernáculo en el cruzero: idea que hará honor al cabildo y dará gran magestad al templo.* ACSA Cj. 43 Lg. 2 n^o 109, f. 24.

²³ Véase cómo se utiliza y desarrolla este pensamiento también a mediados del siglo XIX en Falcón, Modesto, *Salamanca artística y monumental*, o.c., p. 124.

²⁴ Véase el *modo hispano* y la peculiaridad de la catedral española en Navascués Palacio, Pedro, *La catedral en España. Arquitectura y Liturgia*, Lunweg (Barcelona 2004), pp. 49-63. 125-152.

verdadero organismo vital del edificio, marcaba con sus rezos, liturgias y ceremonias el devenir cotidiano de las catedrales, que no estaban pensadas para que todos los fieles desde cualquier punto pudieran contemplar el altar, sino que sus áreas se encontraban jerarquizadas precisamente en relación con las funciones y con la jerarquización del pueblo de Dios. La postulación de semejante criterio de diafaneidad apoyada en una pretendida mayor antigüedad de la ortodoxia eclesial, constituía un cambio fundamental en la percepción y lugar del mismo fiel en la liturgia, reivindicando en el fondo un papel espacial nuevo y la “conquista” de espacios hasta el momento accesibles en su totalidad únicamente por el clero. Nótese por tanto, que la pretensión oculta muchas más cosas que únicamente los pelíceos postulados estéticos de las taxativas afirmaciones coetáneas cacareadoras del “buen gusto”.

En cuanto se recibe el correo enviado por el presbítero Melón en la ciudad del Tormes, los señores capitulares tratan de nuevo el asunto, confirmiéndose la respuesta e informe que había sido remitido desde Madrid por el arquitecto Manuel Martín Rodríguez, sobrino –circunstancia en la que insiste la documentación- de Ventura Rodríguez, donde defendía la causa de ser mejor un tabernáculo que un retablo y de edificarlo bajo la cúpula de la catedral, mudando el coro y los órganos a los tramos de la capilla mayor. Pero, pareció al órgano colegiado que, como se precisaba la aquiescencia de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, antes de resolver otras cuestiones, debían de aguardar el parecer de la misma sobre el proyecto y modelo que había sido propuesto al cabildo y que este deseaba elevar a la consideración de los académicos, esperando el preceptivo veredicto.²⁵

²⁵ *El Cavildo quedo mui gustoso y conforme con el diseño de el tabernáculo que se manifestó y acordó que luego que mereciese la aprobación de la R(ea)l Academia se resolvería en lo demás.*

El S(eño)r Dean expuso: Que a consecuencia de lo acordado y dispuesto p(o)r el cavildo y Junta, De las medidas y planes de esta santa Yglesia embiados a D(o)n Juan Melón Pr(esbítero) residente en Madrid para que solicitase que el M(aest)ro Arquitecto D(o)n Man(ue)l Martín Rodríguez hiciese diseño de el tabernáculo, q(u)e deseaba para ella, lo havia executado y remitido, p(o)r el ordinario de d(ic)ha corte, con cuyo abiso y de acuerdo de los señores de Junta le havia respondido encargándole se informase de sujetos facultativos e ynteligentes de la cantidad que pareciese razonable y correspond(ien)te dar al citado Maestro en compensación de el trabajo que havia hecho; y que assimismo sugiere de este el coste poco más o menos que tendría la construcción de el citado taber-

La deseada respuesta no se hizo esperar mucho. Poco tiempo después, apenas tres meses (con algún retraso motivado por el cambio del secretario de la Academia), era leída en sesión capitular la carta remitida por su agente en la corte, donde se aprobaba el proyecto.²⁶ La Academia

náculo, cuyo diseño yncluhia, y de q(u)e sitios, o canteras havia de sacarse y traer los jaspes o mármoles necesarios para él, cuyas noticias e ynformes heran indispensables para ynteligencia y gobierno de el cavildo a q(ue)n lo hacia presente para que estubiese adbertido; e yguualmente se presento sobre la mesa de la secretaría el diseño de el tabernáculo hecho p(o)r d(ic)ho Maestro D(o)n Manuel Rodríguez con la planta y alzado de la capilla ma(yo)r de esta Santa Yglesia en el ser y estado que actualmente se halla con una nota, que pone sobre la mejor colocación de él vajo deel cruzero o media naranja como más propia y correspondiente a la magnificencia, Y hermosura de el templo que se leyó dos veces por mí el ynfrascripto. Y enterado el cavildo de lo expuesto e ynformado en el asunto p(o)r el citado señor Deán, se empezó a tratar y conferir en razón de el Diseño de el citado tabernáculo y de el sitio en que debería colocarse y diría mejor si en el que oy se halla el Altar Maior, o en medio del cruzero; o Media Naranja, como propone d(ic)ho m(aest)ro sobre cuyo particular p(o)r una y otra p(ar)te se alegaron barias razones y fundamentos, como también los reparos e inconvenientes que en todo se adbertían; y sin embargo de que la maior parte abundaba en que el sitio más propio y adecuado, seria en medio de el cruzero, mudando el choro y órganos al lado de la capilla de el Santíssimo Christo se suspendió p(o)r ahora, la resolución de d(ic)ho punto para la qual havia mucho tiempo y lugar. Y declaró el cavildo le agradaba y gustaba el mencionado diseño de el tabernáculo siempre que fuese de el agrado y aprobación de la Real Academia de S(u) M(agedad) la que luego, que se embiaren las noticias que se habían pedido, y se conformase el cavildo con ellas, se podría solicitar; y que en el ynterin se pudiesen en la contaduría maior los citados plan y diseño para que los señores que gustasen los viesesen y examinasen Despacio: Con lo qual se feneció y lebantó el cavildo de que doy fee y firme. Cabildo ordinario de 26 de noviembre de 1790. ACSA AC 63 ff. 22-23.

²⁶ Carta de D(o)n Juan Antonio Melón con ynforme y resolución de la Academia de S(a)n Fernando, aprobando el diseño del tabernáculo y sitio q(u)e este debe ocupar. Leyose por mí el ynfrascripto, carta de D(o)n Juan Antonio Melón escrita al Señor Deán con el ynforme y resolución de la Real Academia de San Fernando, sobre el diseño de el tabernáculo de esta Santa Yglesia, y sitio en que debe colocarse; cuyo tenor de una y otra son el siguiente,

Carta. Muy señor mío: Aunque el diseño, que hizo el Arquitecto D(o)n Manuel Rodríguez para el Tabernáculo antes de embiarlo al Yll(ustrísi)mo Cavildo como no constaba esta aprobaz(ió)n me pareció combeniente poner un papel con normalidad a la misma Academia pidiendo que se sirviese examinar d(ic)ho dissenio, y dar su aprobación si la merecía, a fin de que el Yll(ustrísi)mo Cabildo procediesse a executar la obra con la seguridad de que empleaba sus caudales en una cosa digna del templo deel Señor, y del buen gusto de sus indibiduos. Ha pasado más de un mes sin tener respuesta porque justamente en este tiempo ha ocurrido la jubilación de el secretario y el nombramiento de otro nuevo, quien me contesta con data de 13 lo que V(uestra) M(erced) vera en la adjunta que se servirá V(uestra) M(erced) comunicar a los demás señores, para que con la maior brebedad se acuerde en toda forma el lugar en q(u)e se deba colocar el Tabernáculo; pues aunque parece p(o)r las cartas de V(uestra) M(erced), que se inclinan a que se coloque en el crucero como combiene, creo yo, que combendría, que esto se decidiese de una vez; y el Arquitecto lo espera sin falta para hacer alguna corta variación en dibujo. Con este motibo repito a V(uestra) M(erced) mi verdadero afecto y ruego al S(eñ)or gu(ard)e a V(uestra) M(erced) m(uch)os a(ñ)os. Madrid 16 de febrero de 1791.

Ynforme. La Academia de las tres nobles artes en su Junta de comisión ha visto los diseños de el Arquitecto Director de la misma Academia D(o)n Manuel M(a)r(tí)n Ro-

consideraba como el mejor lugar para la ubicación del tabernáculo el crucero, justo debajo de la cúpula, trasladando el coro y sus órganos a la capilla mayor.²⁷ El cabildo, curiosamente, no parece tan entusiasmado con

dríguez para el tabernáculo q(u)e el Y(lustrísimo) Cavildo de Salam(an)ca intenta erigir en su santa Yglesia. Esta obra dispuesta con gusto y arreglo en quanto a el Arte, y con dignidad y magnificencia en quanto a su destino, será un loable exemplo que no p(o)drán menos de imitar los demás cav(il)dos de España quando en igual caso quieran imbertir sus caudales con honor suyo y decoro de sus cathedrales. Merece pues el pensam(ien)to ser llebado, a efecto con puntualidad, buscando con empeño todos los medios de que la ejecución no fuere la elección de el sitio para colocar el tabernáculo; y la Academia cree deliberadam(en)te y declara, que solo debajo deel crucero podrá tener todo lucim(ien)to y buen uso, que requiere. Dentro de la capilla ma(yo)r quedando su vista con menos desahogo se perderá gran parte de el efecto, que su forma debe causar. Por el contrario puesto en medio de el crucero se pasará mejor por todos lados, y la cosa más digna de la Yglesia tendrá el lugar más noble y precedente. Además se logrará entonces colocar el choro en la que ahora es capilla maior, cuyas dimensiones iguales a la de el choro actual permiten, que sirba la misma sillería, sin más trabajo, ni coste que el de la traslación. La Nave pr(incip)al quedaría también desembarazada en beneficio de los fieles, el Y(lustrísimo) cav(il)do ocuparía lugar más propio; el tabernáculo llamaría la atenz(ió)n desde la misma entrada pr(incip)al de la Ygl(esi)a; y sobre todo en uno y otro punto se acomodaría lo que p(o)r razón debía observarse en todas las Cathedrales, con lo que S(u) M(agestad) en el año pasado de 1790 aprobó, y mandó hacer terminantemente en la nueva cathedral de Cadiz Dios gu(ard)e a V(uestra) M(agestad) m(uch)os a(ñ)os Madrid a 13 de febrero de 1791: Josef Moreno. Y enterado el cavildo de el contenido de la citada carta e Yñf(or)me, no obstante de conocer hera el sitio más propio y correspond(ien)te para colocar el tabernáculo, vajo el cruzero de esta santa Yglesia, habiendose tratado y conferido d(ic)ho punto, se expusieron los muchos y graves reparos y incombenientes que en ello se hallaban a saber: El repasarse bastante la media naranja, según se experimentaba en los tiempos de aguas y aires impetuosos: El excesivo frío, que necesariamente a de sentirse celebrando en d(ic)ho sitio, a causa de la grandeza e intemperie de la Yglesia: Los crecidos gastos que han de hacerse en la mudanza y traslación de los órganos, y silleria, con el doble de zera, que ha de consumirse en las funciones diarias, y solemnes, que se hacen anualm(en)te, además de otras reflexiones, que en el particular se hicieron: En vista de lo qual acordó el cavildo; que todas ellas se hiciesen presentes a la Real Academia de San Fernando, p(o)r medio de el mismo D(o)n Juan Antonio Melón, para q(u)e hecha cargo de los incombenientes y reparos arriba expresados, tenga la bondad de decir su dictamen acerca de ellos, y en su vista pueda el cavildo resolber en el asunto lo que estime p(o)r mas arreglado y correspondiente; sin embargo de que siempre combendra que p(o)r ahora se mande rexistrar y reconocer con todo cuidado la citada media naranja, a fin de examinar y conocer los defectos que en ella se adbierten, y los medios, y providencias que encuentran para su remedio en quanto sea posible. Cabildo ordinario de 21 de febrero de 1791. ACSA AC 63 ff. 53v.-54v.

²⁷ *La Academia de las tres Nobles artes en su Junta de COMisión ha visto los diseños del Arquitecto Director de la misma Acade(mi)a D(o)n Manuel Martín Rodríguez, para el tabernáculo que el I(lustre) Cabildo de Salamanca intenta erigir en su Santa Iglesia. Esta obra dispuesta con gusto y arreglo en quanto al arte, y con dignidad y magnificencia en quanto a su destino, será un loable exemplo que no podrán menos de imitar los demás cabildos de España, quanto en igual caso quieran invertir sus caudales con honor suyo y decoro de sus catedrales.*

Merece pues el pensamiento ser llevado a efecto con puntualidad; buscando con empeño todos los medios de que la ejecución no frustre la bondad de los diseños. A este fin contribuirá sobremanera la elección del sitio para colocar el tabernáculo; y la Academia cree deliberadamente y declara que sólo debajo del crucero podrá tener todo el lucimiento y buen uso que requiere. Dentro de la capilla mayor quedando su vista con

la idea, puesto que argumenta con varias razones que ponen en tela de juicio la idoneidad del lugar:²⁸

El paso del aire y del agua a través de la media naranja, cosa especialmente sensible en los tiempos más recios del año, que hacía necesario repararla muy a menudo.

El exceso de frío debido en parte a la monumentalidad de la Iglesia.

Los gastos que se derivaban del traslado de los órganos y de la sillería del coro, y del aumento de la cera en el culto.

Otros argumentos no reflejados en las actas, entre los que debemos creer se encontraba cierto peso de la tradición hispana.

Nótese que lo que no queda claro es el asunto de la ubicación, mientras que el proyecto del tabernáculo no encuentra problema alguno. Los inconvenientes, a petición del cabildo, se habrían de remitir a la Academia a fin de que conociéndolos, dictaminase al respecto, siempre a través del agente Melón. El arquitecto -tras recibir la petición capitular- considera necesario poder observar y reconocer por sí mismo el estado de la cúpula a fin de dar la opinión que se le requería.²⁹ Para ello se le ofrecía aprove-

menos desahogo, se perderá gran parte del efecto que su forma debe causar. Por el contrario, puesto en medio del crucero, se gozará mejor por todos lados; y la cosa más digna de la Iglesia tendrá el lugar más noble y precedente. Además, se logrará entonces colocar el coro en la que ahora es capilla mayor, cuyas dimensiones iguales a las del coro actual permiten que sirva la misma sillería, sin más trabajo ni coste que el de la traslación. La nave principal quedaría también desembarazada en beneficio de los fieles; el I(lustrísimo) Cabildo ocuparía lugar más propio; el tabernáculo llamaría la atención desde la misma entrada principal de la Iglesia; y sobre todo, en uno y otro punto se acomodaría lo que por razón debía observarse en todas las catedrales, con lo que S(u) M(agedad en el año pasado de 1790 aprobó y mandó hacer terminantemente en la nueva catedral de Cádiz.

Dios gu(ard)e a V(uestra) M(erced) m(ucho)s a(ño)s. Madrid a 13 de Febrero de 1791. Joseph Moreno. ACSA Cj. 43 Lg. 2 n^o 109, ff. 28-29.

²⁸ Y así se las hace saber a la Academia en una carta fechada en 22 de febrero de 1791. Cf. ACSA Cj. 43 Lg. 2 n^o 109, ff. 29-30v.

²⁹ *Que el s(eñ)or Deán escriba a D(o)n Juan Ant(oni)o Melón para que este haga pres(en)te a el Arquitecto D(o)n Manuel Rodríguez que el cavildo combenía y tendría mucho gusto en q(u)e viniese a ver y reconocer quanto se le havia propuesto en or(de)n a el sitio q(u)e podía ocupar el tabernáculo; con otras particularidades que se expresaran.*

char el retorno de un viaje que Martín Rodríguez había de realizar a Pamplona, donde estaba llevando a cabo unas obras.

Como finalmente el director de la Academia no acudió a la ciudad universitaria, cosa que se tomó como un desaire a la institución capitular,³⁰ pareció al órgano colegiado que había de encargarse el reconocimiento de la cúpula a los arquitectos que se encontraban en Salamanca, y de ese modo el informe fue realizado por Manuel de Sagarvinaga y Eustaquio Román Carrasco.³¹ Mas cuando los citados maestros lo entregaron y se

El expresado S(eñ)or Deán Dixo: Que a consecuencia de lo tratado y visto últimamente por el cav(il)do en razón de el tabernáculo para esta santa Yglesia escribia D(o)n Juan Antonio Melón, encargado en la corte p(o)r el cavildo, havia hecho presentes a el Arquitecto Don Manuel Rodríguez, los reparos e inconvenientes que aquí se advertían para haver de colocarle en el sitio que d(ic)ho M(aest)ro apuntaba, que con efecto haviéndolos meditado y reflexionado se havia parado y sorprendido y hecho cargo de ellos, le insinuó no podia sin berlo y reconocerlo dar informe y dictamen; pero que le havia d(ic)ho tenía que pasar en la inmediata primavera a Pamplona de or(de)n de S(u) M(agestad) a cuyo efecto tenía que vajar p(o)r Valladolid a dos jornadas de esta ciudad, que de camino si el cav(il)do gustase vendría a ella, para el fin arriba insinuado, lo que podría ser de corto gasto; Y aunque desde luego conocía ser este el medio propio y correspondiente para proceder con acierto y seguridad, y en lo mismo abundaban los s(eño)res de la Junta, no les havia parecido regular ni oportuno determinar p(o)r si cosa alguna en este punto sino hacerlo presente a el cav(il)do para que en su vista resolbiese lo que fuese más de su agrado: Y oída la sobred(ic)ha proposición, haviéndose tratado y conferido se conformó el cavildo con ella, y en su consecuencia acordó: Que el mismo señor Deán escribiese a el referido D(o)n Juan Antonio Melón dijese a el Arquitecto D(o)n Manuel Rodríguez a la ma(yo)r brevedad que el cavildo combenía, y tendría mucho gusto en que viniese a veer y reconocer quanto se le havia apuntado en el asunto y que con su ynforme y parecer se acordaría y determinaría lo que se contemplase más arreglado y correspondiente: con lo qual se fenecía y lebantó el cavildo de que doy fee y firme. Cabildo ordinario del 7 de marzo de 1791. ACSA AC 63 ff. 61v.-62.

³⁰ Juan Antonio Melón escribe al cabildo a este respecto: *Ayer mañana fui a casa del Arquitecto D(o)n Man(ue)l Rodrgiuez p(ar)a preguntar que sabían de su persona y si habia salido ya de Pamplona p(ar)a Salam(an)ca. Lo primero que me dijo un criado fue que acababa de llegar la noche anterior. Yo no puedo explicar a V(uestra) M(erced) la ira que me causó semejante noticia. Entró recado y mientras tanto pude refrenar, con mucha dificultad el primer ímpetu con el qual le hubiera tratado mui mal. Hice tranquilam(en)te el cumplido ordin(ari)o y después comenzé a preguntarle que motivo había tenido p(ar)a no cumplirnos una palabra que nos esta dando un año hace... ACSA Cj. 43 Lg. 2 n^o 109, f. 39.*

³¹ *Dictamen de los M(aest)ros Arquitectos D(o)n Man(uel) de Sagarbinaga y Eustaquio Román Carrasco de el estado en que se halla la media naranja de esta s(an)ta Yglesia y resolución de el cav(il)do sobre ello.*

El S(eño)r Deán dixo: que haviéndose resuelto por el cav(il)do la construcción del tabernáculo para esta santa Ygl(esi)a y encargándose y hecho diseño deel el Arquitecto D(o)n Manuel Rodríguez según tiempo hace se hizo presente y debolbio a la corte, a fin de que se aprobase p(o)r la Real Academia de S(a)n Fernando y con motibo de las dificultades que se hallaron acerca deel sitio en que allá abundaban debia colocarse



Crucero de la catedral y tramos del presbiterio,
lugar en el que la Academia quería colocar el tabernáculo.

para su maior lucimiento y Magestad a causa de las quiebras y reparos que aquí se adbertian en la Media Naranja, la que se reparaba considerablemente como muchas veces se havia experimentado, las que habiéndose propuesto al citado Arquitecto D(ón) Manuel Rodríguez p(ór) medio de D(ón) Juan Melón Pr(esbíter)o comisionado p(ór) el cav(il)do a este efecto le insinuó tener q(ue) pasar de or(de)n de S(u) M(agestad) a Pamplona, y que a la yda o buelta vendría a esta ciudad, lo vería y se determinaría lo que pareciese más correspondiente en d(ic)ho punto; pero que combendría que a este fin se le escribiese p(ór) parte deel cavildo, cuya carta manifestó a los señores de Junta y aunque desde luego se conoció, a que se dirigía esta ynsinuación, mediante a el poco mas coste que podría causarse a la fábrica combinó la Junta en que p(ór) su persona se le pusiese d(ic)ha carta, lo que así se practicó, habiéndosela entregado el mismo D(ón) Juan; Y quando se juzgaba tiempo oportuno de que a su regreso para la corte y a que a la hida no lo habia hecho, viniessen el recordado Arquitecto según havia ofrecido y se le esperaba, con causa y las prebenciones necesarias se hallaron con la novedad de escribir desde Pamplona excusándose a venir a esta ciudad, a pretexto de sus muchas ocupaciones en la corte, lo que era un desaire conocido, y querer en substancia se le pague también la gana y que si havia de costar cien doblones costase doscientos, o más motivo porque havia crehido no debérsele contestar a d(ic)ha carta ni contar más con él: En vista de lo qual y siendo yndispensable para conocimiento y seguridad deel cav(il)do el que d(ich)a Media Naranja se viesse y reconociese p(ór) Maestro ynteligente, acordó la Junta lo hiciesen D(ón) Juan de Sagarvinaga y Eustaquio Roman Carrasco, M(aest)ros aprobados p(ór) la citada Real Academia de San Fernando, quienes así lo havían executado y aunque a la Junta havia parecido mui bien y fundado ynforme y dictamen de d(ic)hos M(aest)ros no havia querido resolver p(ór) si cosa alguna en el particular, sino hacerlo presente al cav(il)do para que enterado de todo lo ocurrido y expuesto resolviese lo que estimase más útil y correspond(ien)te: Y leído p(ór) mi el ynfrascripto el expresado Dictamen de los M(aest)ros su tenor dice:

Dictamen: Yll(ustrí)mo Señor: Los ynfrascriptos, que firmamos hemos reconocido la media naranja de esta su santa Yglesia para examinar de donde depende la filtración de las aguas llobedizas, que en ella se está experimentando, y enterados hacemos presenta a V(uestra) S(uperior) Y(lustrisima) que en quanto a su fabrica principal no hallamos lessión alguna; pero si en el emplomado, que contiene, y lo mismo en el de su linterna, los quales por estar mal executados sin repulpos ni solapas resulta que introduciéndose p(ór) la unión deel emplomado las aguas llovedizas y depositándose estas entre d(icho) emplomado y la fábrica y no teniendo salida dimana el que se filtre por la fabrica a las que agregándosele, mucha de la que entra con el ostigo p(ór) las vidrieras (y con expecialidad p(ór) las de el sur y oeste) hace aparecer mas su filtración; todo lo qual se halla remediado con lebanar todo su emplomado y bolberlo a asentar a ley p(ór) sujeto ynteligente, tomando todas las juntas de la fábrica con especial mezcla de cal, y no las de el emplomado como se halla oy dia, por no haverle executado como debiera; no omitiendo la reparación de las vidrieras la qual será colocando p(ór) la parte exterior otras con el desbio de las actuales cosa de tres quartos de pie con su redes de alambre, todo executado a ley y asentado en sus rebajos dejándole en el inferior sin desaguaderos, para el expediente de las aguas que se pueden introducir con el ostigo, con lo qual somos de parecer estará remediada la filtración que se adbierte. Es quanto podemos exponer sobre el particular. Salamanca y julio 1º de 1791. Juan de Sagarvinaga : Eustaquio Roman Carrasco.

Habiéndose tratado y conferido d(ic)ho punto acordó el cavildo que sin contar con el recordado Arquitecto D(ón) Manuel Rodríguez se hiciese y practicase a la maior brevedad lo que los citados M(aest)ros Sagarvinaga y Román expresaban; a cuyo fin los señores de Junta diesen las órdenes y providencias necesarias para todo ello; y echo que fuese d(ic)ho reparo se acordaría y resolvería lo demás que pareciere más útil y combeniente sobre lo principal deel tabernáculo. Con lo qual se fenecio y lebanó el cavildo de que doy fee y firmé. ACSA AC 63 ff. 113v.-114v.

reunieron con el obrero menor de la catedral y el vidriero que también servía a la misma, surgieron ciertas disensiones que obligaron a un nuevo reconocimiento del lugar, al que Eustaquio se negó. Merced a todos estos problemas, el cabildo determinó encomendar otro informe a un arquitecto diferente, ajeno al asunto, y de ese modo se encargó a Lesmes Gavilán Sierra, quien lo realizó después de una convalecencia por enfermedad, la cual le obligó a retrasar el trabajo. Finalmente, a este último se le encomiendan los arreglos pertinentes de la cúpula. Sin embargo, el cabildo determina finalmente que se ubique en el tramo inmediato y no en la vertical de la media naranja.³²

Mientras tanto, se está realizando la maqueta del proyectado tabernáculo,³³ puesto que el modelo había sido ya aprobado y lo que estaba

³² Véase proyecto del tabernáculo nuevo de Manuel Martín Rodríguez, ACSA Pl 4. Cf. Casaseca Casaseca, Antonio, "La Catedral Nueva" en VV.AA., *Salamanca. Ciudad Europea de la Cultura 2002*, Caja Duero (Salamanca 2001), p. 183; Casas Hernández, Mariano, *Un proyecto de los Churriguera...* o.c., pp. 70. 96; Azofra Agustín, Eduardo, *La obra del arquitecto Juan de Sagarbinaga en la ciudad de Salamanca*, Centro de Estudios Salmantinos (Salamanca 2010). pp. 100-103.

³³ f. 143v.- *Que se comp(o)nga luego la media naranja con arreglo al ynforme de el M(aest)ro D(o)n Lesme Gabilan; y que el s(eñ)or Deán escriba a D(o)n Juan Antonio Melón no ser necesaria la venida a esta ciudad de el Arquitecto D(o)n Manuel Rod(rígue)zz con otros particulares en ord(e)n al tabernáculo que se expresaran por menor adelante.*

El S(eñ)or Dean expuso: Habia hecho presente al cavildo en el ordinario anteced(en)te de 11 de julio el ynforme dado por los M(aest)ros D(o)n Juan de Sagarbinaga y Don Eustaquio Román en or(de)n al estado en que se hallaba la media naranja de esta Santa Yglesia de cuyo contenido quedo enterado, y mandando se hiciese, y practicase a la maior vriedad lo que d(ic)hos M(aest)ros expresaban en el a cuyo efecto los señores de la Junta dieron las ór(de)n(es) y providencias necesarias pero habiendo tenido p(o)r combeniente oirles sobre d(ic)ho particular y combocándoles a una Junta en la que también se hallaron Melchor Hern(andez) vidriero deesta s(an)ta Yg(lesi)a y Joaquin Rincón obrero menor deella; se adbirtió en ellos, una novedad y diversidad de pareceres opuesta al contenido de el citado ynforme; en vista de lo qual se insinuo p(o)r la Junta a los insinuados M(aest)ros subieren juntos, en compañía de aquellos a ver y reconocer nuebamente las quiebras, y perxuicios que pudiere tener la citada media naranja, a lo que desde luego asistio el mencionado D(o)n Manuel Sagarvinaga, y no el sobred(ic)ho D(o)n Eustaquio Román, q(u)e respondió limpiamente no volvía a subir a ella para d(ic)ho efecto, pretestando la havia visto y reconocido mui despacio y estaba vien enterado de el estado de ella, con lo qual se retiraron de d(ic)ha Junta: En cuyas circunstancias habiendo conferido d(ic)ho punto, y no debiendo mirar con indiferencia un assumpto de tanta gravedad, tubo a bien se cometiese, y nombrase para el mismo fin a D(o)n Lesmes Gavilán M(aest)ro Arquitecto aprobado y de quien havia buenas noticias: El qual havia desempeñado d(ic)ho encargo aunque no tan prontam(en)te como se deseo a causa de la enfermedad que ha padecido, y entregad(o) su ynforme en la semana anteced(ente), habiendo parecido grandemente a la Junta y acordado se presentase al cav(il)do para su ynteligencia y gobierno; como igualmente una carta que en el correo de el savado le escribió D(o)n Juan Antonio Melon acerca de la venida

en liza era el lugar definitivo de su ubicación, si bien bajo la cúpula (si los arreglos de los desperfectos lo permitían) o en el tramo inmediato, entre el crucero y la capilla mayor.

Gracias a la conservación de la maqueta podemos aproximarnos a una idea muy exacta de lo que el proyecto pretendía en lo relativo al tabernáculo.³⁴ Así, sobre un basamento al que se adhieren cuatro altos plintos en chaflán, se eleva un templete de inspiración clásica sostenido por cuatro pilastras rodeadas por tres columnas cada una, que en número total de doce se distribuyen a lo largo del perímetro, manteniendo un arquite trabe donde arranca una cúpula hemiesférica, la cual es rematada en su cúspide por una alegoría de la fe.

de el Arquitecto D(o)n Manuel Rodríguez, no obstante de lo que en este particular havia ynformado al cav(il)do en el d(ic)ho ordinario de 11 de Julio....

(Sigue el grueso del documento)

... Y enterado el Cavildo de el yntenso ynforme como de la carta anteriormente citada escrita p(o)r el contenido D(o)n Juan Antonio Melón en que assimismo hace presente que conforme se van concluyendo las piezas de el modelo de el tabernáculo las encajonan para ahorrar tiempo; haviendo tratado y conferido largamente sobre los contenidos particulares acordó: Que inmediatamente se ponga en execucion la obra y reparos de la media naranja en los términos y dictamen que expresa el ynforme de el enunciado Arquitecto D(o)n Lesmes Gabilán dando al yntento las ordenes y providencias más correspondientes y arregladas para ello aprovechando el poco tiempo de verano que para este fin se necesita; Y en quanto al contexto de la ya citada carta; que se escriba p(o)r el señor Deán como hasta ahora lo ha hecho en este asumpto al D(o)n Juan Antonio Melón: Que viendo el cavildo que el Arquitecto D(o)n Man(ue)l Rodriguez no vino p(o)r esta ciudad a la hida ni a la vuelta de Pamplona como havia ofrecido ha pensado valerse como en efecto lo ha hecho de los Arquitectos que hay en esta ciudad para que den las trazas y pongan los medios que juzguen oportunos a fin de que la Media Naranja no padezca prexucio alguno y evitarse el que se penetre el agua ; y que mediante haverse pasado lo mejor del verano quiere aprovecharse lo poco que falta para este fin; que mediante lo qual le participe a el refer(i)do M(aest)ro Rodríguez no ser necesaria su venida a esta ciudad según y c(o)mo anteriormente sobre el mismo particular se le havia expresado: Y en quanto al Modelo de el tabernaculo que luego que este concluido lo remita con razón de su ymporte para la satisfacción de él. Con lo qual se feneció y lebantó el cav(il)do de que yo el ynfrascripto prevendado p(o)r indisposición de el secretario capitular y determinación de aquel doy fee y firmé. Cabildo ordinario de 15 de julio de 1791. ACSA AC 63 ff. 143v. 146-146v.

³⁴ Reproducimos las palabras que semejante objeto le suscitó a Manuel Gómez Moreno: *Finalmente, en 1790, D. Manuel Martín Rodríguez, sobrino del famoso D. Ventura, trazó y dirigió la obra de un modelo de tabernáculo, a la moda de entonces, para el altar mayor, que importó enorme suma empleada neciamente en un juguete inútil, que sólo satisfizo la pueril vanidad del tracista... Excusado es decir que no tuvo más realidad tan pomposo proyecto.* Gómez Moreno, Manuel, *Catálogo Monumental de Salamanca*, T. I, Caja Duero (Salamanca 2003), p. 209. (Trabajo realizado entre 1901 y 1903).



Maqueta del Tabernáculo. Estado actual.

Dos mesas de altar se desarrollan en sus lados norte y sur, sobre las que se elevan tres gradas, cobijando un sagrario en el medio de ellas, al que dos cabezas de serafines sirven de único ornamento. Sobre los plintos del basamento se sitúan cuatro ángeles en actitudes latréuticas, plenos de espanto por la invisible presencia de la deidad oculta en las especies eucarísticas que se guardan en el sagrario.

Entre las columnas, las ocho correspondientes a los cuatro frentes, aparecen las imágenes de ocho apóstoles, que con las cuatro ubicadas a plomo sobre las columnas que sobresalen de la planta (sobre el arquitrabe justo al nivel del arranque de la cúpula), conforman la totalidad del Colegio Apostólico, si bien con san Pablo en lugar de san Matías, quien es elegido para formar parte de los doce tras la traición y muerte de Judas. Se potencia así el concepto de apóstol paulino, en el cual ya no es necesario haber acompañado y sido testigo de la vida y obra de Cristo desde el principio (como los doce), sino que es suficiente haber tenido la experiencia transformadora de Cristo Resucitado.

En los frentes de la cornisa se han colocado sendos medallones, uno con un Cordero místico y otro con el *Tetragramaton*, ambos decorados con hojas de parra y espigas, sobremontados por una corona con rayos y serafines.

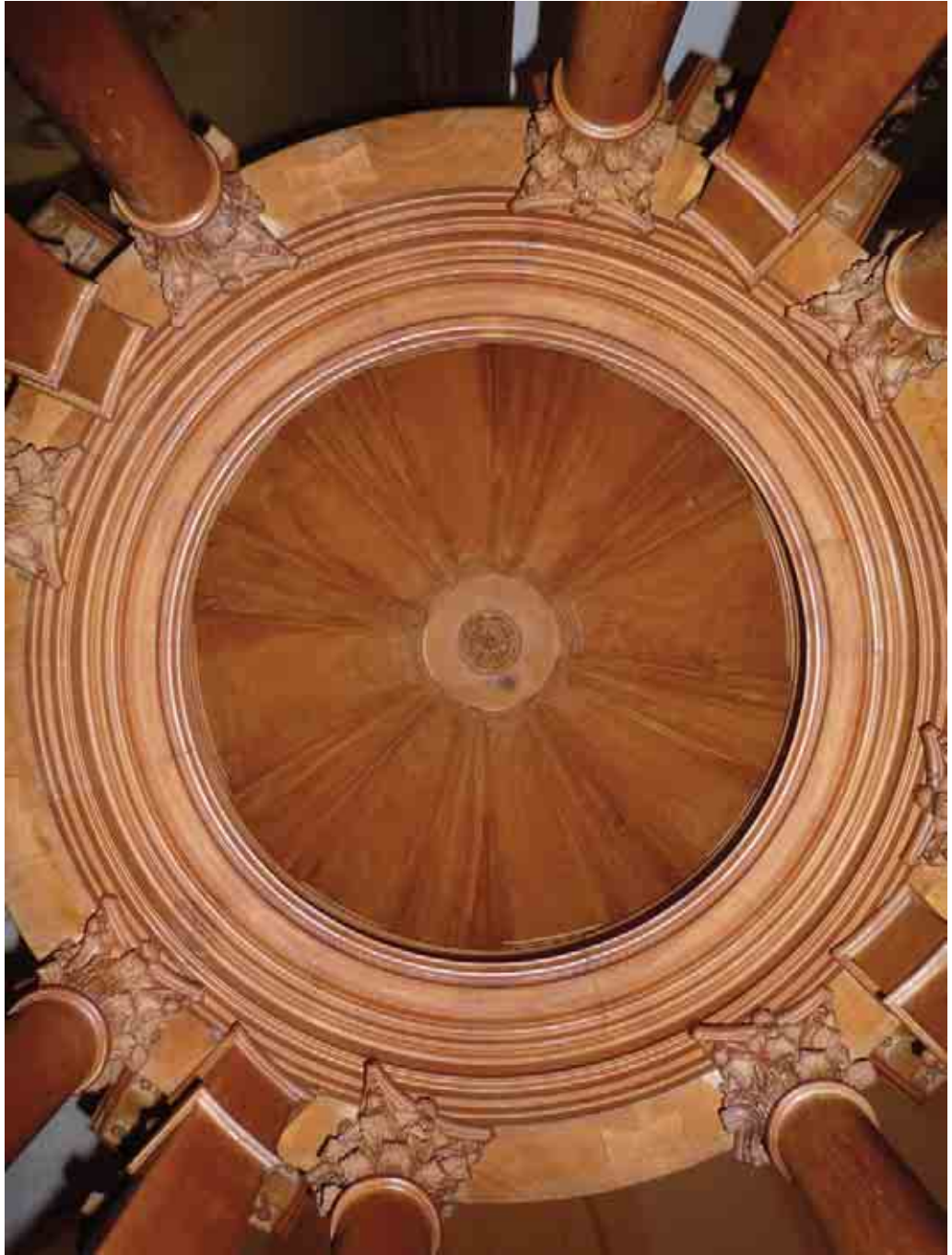
El orden elegido para las columnas es el corintio, de gran riqueza decorativa, y muy apropiado para la exaltación eucarística. El entablamento se forma a partir de una serie de molduras y taqueado, culminando en una cornisa volada, con rosetas y modillones. Adornos de hojas y molduras decoran la plementería de la media naranja.

El tabernáculo supone un avance desde el neobarroco romano hacia modelos clasicistas que se van desprendiendo de la decoración excesiva y avanzan hacia los moldes clásicos.³⁵ Se mantienen aún las refe-

³⁵ *Formas artísticas generalmente consideradas como opuestas a las actividades eruditas y reflexivas de las luces introdujeron de hecho, antes incluso que el apasionamiento universal por lo antiguo, una verdadera estética, o mejor dicho un verdadero arte de las luces. Podríamos decir incluso, paradójicamente, que el recurso sistemático al vocabulario formal de lo antiguo provocó una desviación de aquello que estaba en trance de convertirse en el verdadero estilo de las luces: un arte interesado por pintar,*



Detalle de los capiteles y cornisas.



Detalle de la cúpula.

rencias del barroco romano, inspirándose como bien han determinado Lorenzo Martín y Jesús Ángel Jiménez en los apóstoles que Camilo Rusconi hiciera para la basílica romana de San Juan de Letrán.³⁶

Gracias a las cartas de pago, conocemos el nombre de los autores de la maqueta y los elementos que cada uno de ellos hizo.³⁷ De este modo, siguiendo de cerca lo diseñado por Martín Rodríguez, Juan Adán realiza las imágenes de los santos Pedro, Pablo, Juan, Santiago, Mateo, Judas Tadeo, la fe del remate, los serafines del pedestal que la sostiene y los festones *que la sirven de trono*.³⁸ Julián de San Martín esculpe los cuatro ángeles arrodillados, dieciseis serafines, cuatro más para los dos sagrarios y doce para una corona, el Tetragrammaton con sus ráfagas y los manojos de espigas y parras.³⁹ Alfonso Bergaz se encarga de los apóstoles Andrés, Felipe, Santiago el Menor, Bartolomé, Simón y Tomás, del relieve del Agnus Dei sobre el libro de los siete sellos, doce serafines para una corona radiada.⁴⁰ Domingo Dalli y sus oficiales tallaron la arquitectura.⁴¹

A la maqueta le falta un pedestal debajo de la cúpula, un crucificado apeado en él y algún adorno sobre el sagrario, junto con seis candeleros para estar completada. Todo ello no se realizó porque no quería el agente capitular gastar más sin que el cabildo hubiera dicho nada respecto de la obra que se realizó.⁴²

a la vez, los tipos humanos de la nueva sociedad, registrar al nivel de las sensaciones el espectáculo de la naturaleza, testimoniar el nuevo lugar ocupado por los artistas en la sociedad contemporánea, es decir, un arte que se desarrolló en la primera mitad del siglo, particularmente en Francia, y que fue, al final, tanto la fuente del rococó como la del neoclasicismo. VV.AA., Arte, Arquitectura y estética en el siglo XVIII, Akal (Barcelona 1987), p. 33.

Un verdadero estilo de las luces exigía no sólo la pintura de las formas exteriores de la moda, sino la de una transformación mental que debía culminar no en un simple abatimiento de las barreras sociales, sino en una renovación de los principios. Id. p. 35.

³⁶ Cf. Martín Sánchez, Lorenzo- Jiménez García, Jesús Ángel, “El tabernáculo...” o.c., p. 32.

³⁷ Las autorías se dieron a conocer en Martín Sánchez, Lorenzo – Jiménez García, Jesús Ángel, o.c., pp. 34-39, quienes transcribieron dos de los documentos del dossier.

³⁸ ACSA Cj. 43 Lg. 2 n° 109, f. 56.

³⁹ Cf. ACSA Cj. 43 Lg. 2 n° 109, f. 58.

⁴⁰ Cf. ACSA Cj. 43 Lg. 2 n° 109, f. 59.

⁴¹ Cf. ACSA Cj. 43 Lg. 2 n° 109, f. 63.

⁴² *Aunque para completar el modelo del tabernáculo quería el Arquitecto añadir todavía un adorno sobre el sagrario, seis candeleros, y un buen pedestal debajo de la cúpula, y sobre él un crucifijo, me he negado absolutam(en)te a que se haga más obra; a lo menos mientras no lo vea el Ill(ustrísim)o Cabildo y diga su parecer. ACSA Cj. 43 Lg. 2 n° 109, f. 44.*



Maqueta del tabernáculo en el siglo XIX, expuesta en el Convento de San Esteban cuando fue convertido en Museo Diocesano. Fotografía de J. Laurent (1816-1886), Archivo Ruiz Vernacci, Fototeca del Patrimonio Español. Ref. VN-02953.



Detalles de la maqueta.





Detalles de la maqueta.





Detalles de la maqueta.



Los esquemas adjuntos reproducen el programa iconográfico del tabernáculo, que por medio de las doce columnas remite directamente al colegio apostólico, aclarando aún más la significación de las mismas al vincularlas directamente con las esculturas de los doce, a razón de una por columna (ocho en el frente y cuatro a peso sobre los entablamentos de las cuatro flancos). La doctrina del Evangelio se transmite a través de la predicación apostólica de aquellos que han formado parte del proyecto de Jesús desde los inicios de su vida pública, siendo testigos de sus obras y palabras. Pero a estos se suma, además, el concepto apostólico paulino, al preferir completar el sacro colegio con aquel que, pese a no haber tenido un contacto directo con el Jesús histórico, sí que ha tenido una experiencia directa y profunda con el Resucitado, razón que le autoriza a la proclamación del *kerigma* y que supone, ni más ni menos, la apertura de la Iglesia a los no judíos. Por ello, en el flanco del tabernáculo en el que se adosa el altar mayor aparecen los santos Pedro y Pablo, personajes fundamentales que hablan de la catolicidad (universalidad) de la Iglesia y que encarnan la autoridad apostólica. Sobre ellos, el medallón con el Cordero místico sobre el libro de los siete sellos, con el banderín del resucitado, señala elocuentemente el lugar del sacrificio eucarístico, a la par que enarbola la esperanza escatológica de la Iglesia, remitiendo a la segunda venida de la víctima propiciatoria que ha sido a la vez víctima, sacerdote y altar, en la que habrá de juzgar a vivos y muertos, instante previo a la consecución de la plenitud eterna en Él y por Él.

El Cordero místico está jalonado por los santos Andrés y Felipe, apóstoles que alcanzaron la gloria del martirio sufriendo muerte de cruz, como la del Cristo. La imagen del Crucificado se alza en el interior del tabernáculo, sobre una peana que le ayudaría a tomar altura, para que así, elevado, pueda ser contemplado desde todos los ángulos a través del apostolado. En el frente del altar mayor existe además un juego visual de remitencias en cuanto a la forma de alcanzar la muerte a través de la cruz, si bien con diferentes desarrollos de la misma (como en los casos de Pedro, Andrés y Felipe). La gloria a través de la propia inmolación por defender el *kerigma* apostólico, la recta doctrina del Señor Jesucristo predicada por sus palabras y obras llevada al extremo de la efusión de la sangre por amor a Dios y al prójimo, se hacen particularmente presentes en el discurso ico-



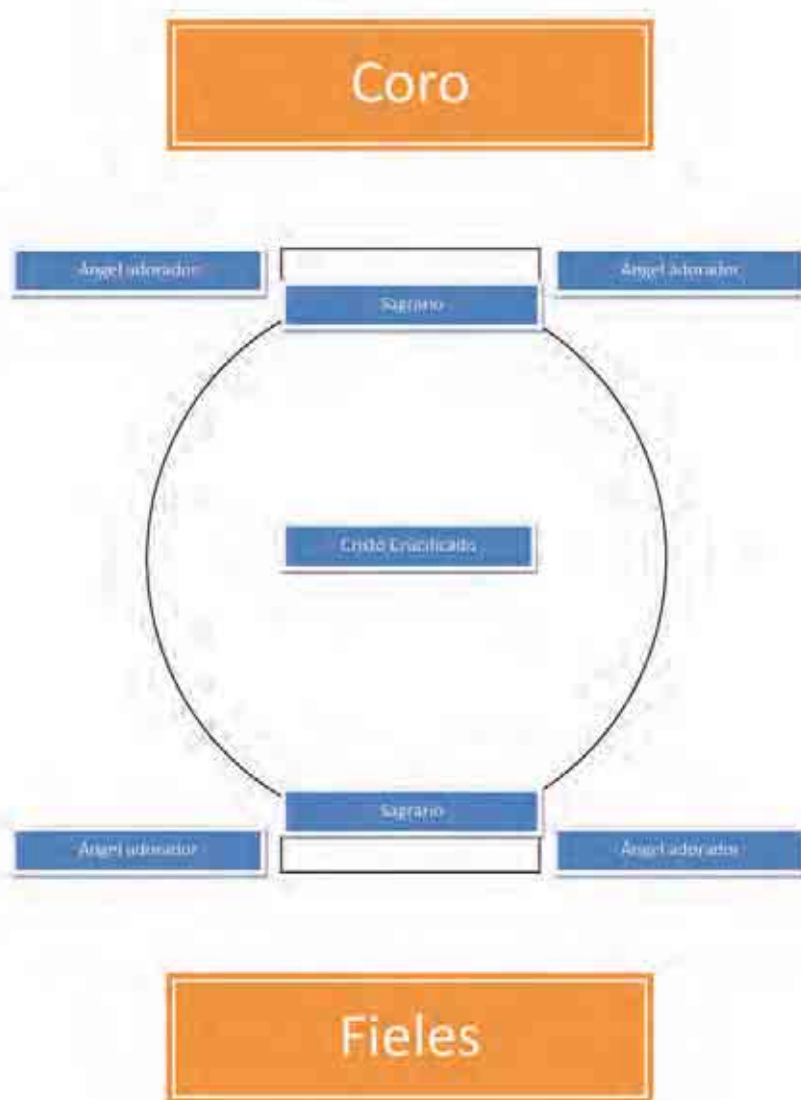
Vista frontal del modelo. Fotografía de Gómez Moreno, insertada en su Catálogo Monumental de Salamanca.

nográfico del frente principal, lugar que aúna de nuevo en el eje visual vertical el altar donde se hace real la presencia de Cristo en el sacramento de la Eucaristía, el lugar de la reserva del mismo, acentuado por los ángeles que asisten arrodillados desde los altos plintos de los flancos al inefable misterio, con el crucificado, momento irrepetible de la historia de la salvación en la que el porqué de la encarnación se revela con toda su carga salvífica, referente que se actualiza en el altar, y al que se accede a través de la predicación de los apóstoles, con la necesidad de la profesión de la fe en grado heroico, al modo de los mártires, única vía a través de la que todo el aparato iconográfico toma sentido y unidad.

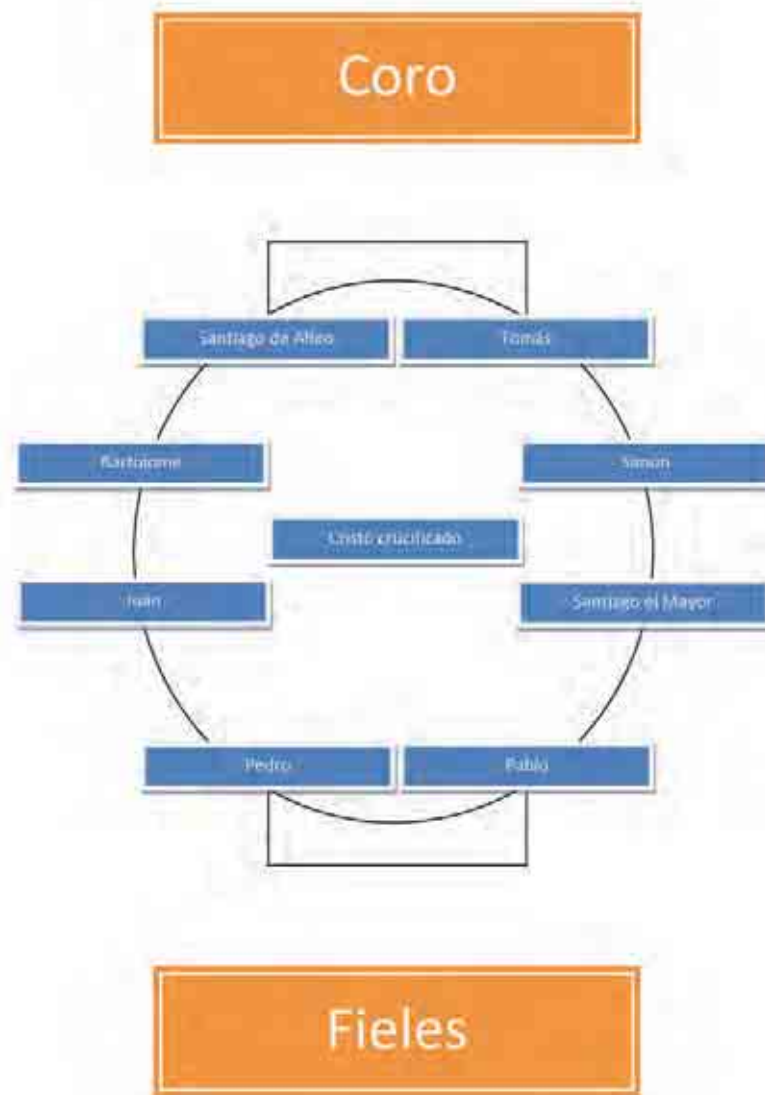
El flanco del altar correspondiente al otro lado nos habla de la misma presencia misteriosa en el sacramento de la Eucaristía, pero incide en el acceso a él a través de una fe ciega (que es distinta, recordemos, a la irracional) representada por el apóstol Tomás, y a través del conocimiento del Evangelio, en este caso figurado por san Mateo, siendo también consecuente, hasta el punto de dar la vida por ella, como así lo hicieron los apóstoles Santiago de Alfeo y Judas Tadeo.

En el medallón figura el sagrado nombre de Dios revelado en el Antiguo Testamento, en medio del triángulo que remite a la divinidad escondida, al Padre Eterno únicamente cognoscible por aquello que el Hijo ha querido revelar, y que recuerda a su vez el particular compromiso que lo vincula ya no solo con el pueblo de su heredad, Israel, sino con el Nuevo Israel que es la Iglesia, fundada en la persona de Cristo y compuesta de las doce nuevas tribus de la entera familia humana, figuradas en los apóstoles. Decíamos que figura el particular compromiso de Dios con la humanidad, puesto que el juego de palabras que encierra el *Tetragramaton*, Santo Nombre que no podía ser pronunciado por el común del pueblo judío,⁴³ compuesto con el verbo hebreo que significa *ser*, puede leerse en

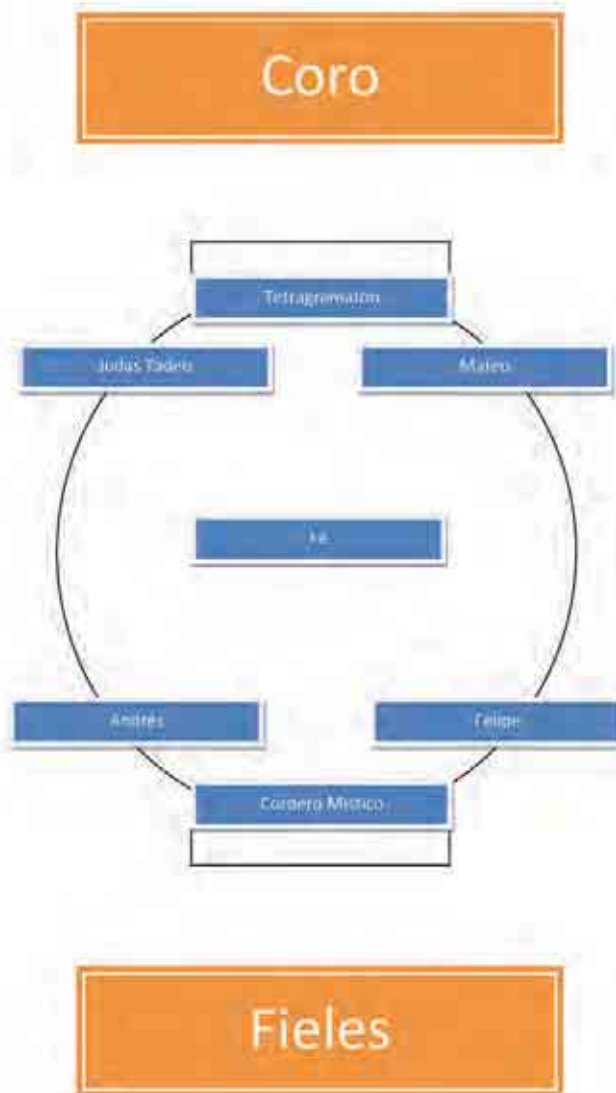
⁴³ El primer mandamiento *manda pues que sea honrado el nombre de Dios, y que se jure santamente por él. Y lo que prohíbe es, que ninguno menosprecie el divino nombre, que ninguno lo tome en vano, ni jure por él falsa, vana o temerariamente. Por lo que mira a esta parte, en la qual se nos manda honrar el divino nombre, dirá el Párroco a los fieles, que no se ha de atender solo al nombre de Dios, esto es, a sus letras o sílabas, o la misma palabra desnuda por sí; sino que debe levantarse el pensamiento a lo que esa palabra significa, que es la omnipotente y eterna Magestad de Dios trino y uno. Y de aquí se colige fácilmente, quan ridícula era la superstición de algunos Judíos, que no se atrevían a pronunciar el nombre de Dios que escribían: como si estuviera la vir-*



Esquema iconográfico del primer nivel.



Esquema iconográfico del segundo nivel.



Esquema iconográfico del tercer nivel.

clave de identidad: “Yo soy el que fui”; en clave de continuidad y existencia: “Yo soy el que soy”; en clave de providencia y revelación: “Yo soy el que seré”. Todo ello a la vez, mostrando la absoluta dación que Dios hace de sí mismo en una historia de amor por la propia creatura en aras de conseguirle la salvación. En este sentido, el *Tetragramaton* conduce hacia el nombre de Jesús, no en vano se representa la figura del crucificado en el centro del tabernáculo, puesto que el nombre de Jesús, tal y como es predicado por los tratadistas, incorpora dentro de sí la entera economía de la salvación, donde concurren todos los atributos de Dios.⁴⁴

Conviene recordar el trasfondo semántico que en la tradición cristiana, con herencias de la judía, contiene el altar y el asunto último aludido por la presencia del *Tetragramaton* a la *shekináh* divina. En el templo de Jerusalén, sobre el Arca de la Alianza, en el más absoluto secreto del *sancta sanctorum*, reposaba la gloria de Dios, tal y como, acertadamente, recuerdan las siguientes palabras de Jean Jani:

El altar mayor cumple la función de la piedra shethiyâh que sostenía el Arca, en el sentido de que él sostiene el tabernáculo. Esta última palabra, que significa “la tienda”, designaba entre los hebreos el conjunto formado por el Santo y el Santo de los Santos. El actual tabernáculo puede ser con-

tud en aquellas cuatro letras, y no en el ser divino significado por ellas... Después se ha de enseñar cómo se dará al nombre divino el debido honor. Porque no es lícito al pueblo Christiano, en cuya boca han de ser celebradas de continuo las divinas alabanzas, ignorar una cosa la más útil y la más necesaria para la salvación. Zorita, Agustín, Catecismo del Santo Concilio de Trento para los párrocos, Librería de Bernardo Alverá (Madrid 1785), pp. 221-222.

⁴⁴ *Porque este nombre de Jesús significa y comprende en sí, no solo todos los nombres de Dios, como se ha dicho, sino juntamente toda la economía de la Encarnación y Redención, en la qual solo resplandecen y concurren más que en todas las demás obras criadas, y hechas por Dios, su divina Sabiduría, su Omnipotencia, su Bondad infinita, su Magestad, y todos los demás atributos de Dios; pues si como cantó el otro: Non bene conveniunt, nec in una sede morantur Maiestas, et amor, no concurren, ni se hermanan bien la magestad y el amor: en la Encarnación del Verbo eterno, en Jesús, se hermanaron estos dos infinitos atributos, y se unieron en uno estas dos infinitas distancias, amor y magestad, juntándose muy bien como hermanas. Porque ¿quién es Jesús, sino la suma Magestad encarnada, y el sumo amor hecho hombre, de quien nos viene la salud, la gracia, la gloria, y todos los bienes del alma y cuerpo, tanto en esta vida, como en aquella bienaventuranza eterna por toda la eternidad? Y la razón fundamental, por que el nombre de Jesús, es más venerable que el nombre de Dios, es porque el nombre de Dios significa a Dios, como Señor y Criador de todo; pero el nombre de Jesús significa a Dios, no solo como Señor y Criador, sino como Salvador y Redentor; porque el beneficio, y la obra de la redención, fue mayor que la obra de la creación, y por eso el nombre de Jesús, es sobre todo nombre, por eso es mayor el nombre de Jesús Redentor, que el nombre de Dios Criador... De Campo y Herrera, Nicolás, Pan eucarístico de todo el año, Imprenta de la Viuda de Ibarra (Madrid 1786), pp. 68-69.*



Medallón del Tetragramaton. Estado en el siglo XIX.



Medallón del Tetragramaton. Estado actual.

siderado, desde este punto de vista, como una reducción del templo. Pero él recuerda, sobre todo, tanto por sus dimensiones reducidas como por su función, el Arca. Ésta contenía las Tablas de la Ley, la Vara de Aarón y una medida de maná; allí, entre los Querubines, se manifestaba la Shekinah, la “Gloria” o la “Presencia” divina. Y en el tabernáculo cristiano se encuentra el auténtico Maná, el “Pan vivo bajado del cielo”. En algunas iglesias se ven “glorias”: un triángulo radiante que lleva el Nombre divino, YHWH, en su centro; se trata de una materialización simbólica de la Shekinah. Por último, las cortinillas echadas delante del altar recuerdan, a la vez, la tienda del desierto y el velo que ocultaba el Santo de los Santos.⁴⁵

Haces de trigo y parras a modo de corona victoriosa enmarcan en su parte inferior los dos medallones del Cordero místico y del *Tetragramaton*. La referencia eucarística, a través de la materia de la que están formados los dones del pan y del vino que se presentan sobre el altar, es clara y directa. Las coronas formadas por rayos y cabezas de querubines hablan de la Presencia sobre y preternatural del Misterio de Dios.

Del zócalo sobre el que se eleva toda la máquina, sobresalen cuatro pedestales que flanquean en chaflán las mesas de altar, los cuales se han interpretado como referencias a los cuatro evangelios⁴⁶ -en nuestra opinión algo bastante forzado al estar representados entre los miembros del Colegio Apostólico como evangelistas los dos que fueron apóstoles- sobre los que aparecen cuatro ángeles arrodillados en actitudes latréuticas de la divinidad que allí se manifiesta en los dones del altar. Y en este sentido, el referido artículo que hemos mencionado al principio de nuestro estudio, acertadamente refiere la voluntad de representación de la adoración perpetua de los seres celestes que no son perceptibles por medio del sentido de la vista, ejemplo a imitar por todos los que vieren la máquina.⁴⁷

⁴⁵ Hani, Jean, *El simbolismo del Templo Cristiano*, Sophia Perennis (Barcelona 2008), p. 95.

⁴⁶ Martín Sánchez, Lorenzo – Jiménez García, Jesús Ángel, “El tabernáculo de la Catedral Nueva de Salamanca” o.c., p. 33.

⁴⁷ *El estado de Jesu Christo en el Santísimo Sacramento del Altar es tal, que da más mérito a nuestras adoraciones. Porque adorando a Jesu Christo en la Eucaristía: lo primero adoramos lo que no vemos: y lo segundo adoramos aún contra lo que vemos... Que los Ángeles y todas las almas bienaventuradas en el Cielo adoren a nuestro Señor Jesu Christo... no me debe admirar: porque le veían con el esplendor de los Santos, y*



San Felipe.



San Andrés.



Santiago de Alfeo. Ocupa actualmente el lugar original de San Juan.



San Simón.



San Pablo.



Santo Tomás.



San Judas.



Alegoría de la Fe.



Santiago el Mayor.

Finalmente, sobre un pedestal, en lo más alto de la cúpula campea la alegoría de la fe, con la cabeza velada, abrazada a la cruz y enarbolando el cáliz con la hostia. La fe es sustentada así, sobre el “edificio” espiritual construido por los apóstoles, la Iglesia, único lugar donde se puede conocer la realidad de Jesucristo, accesible para todos a través de los sacramentos.

Aunque en un principio se pensó en dorar y marmolear la maqueta, pese a la oposición de los escultores, la feliz coincidencia con el desbordamiento de trabajo que el dorador del rey tenía en esos momentos, y la dificultad que otro profesional expuso sobre el intento, impidió que finalmente se llevara a término semejante pretensión.⁴⁸

Cuando, finalmente, la maqueta llegó a la ciudad del Tormes, se instaló en un recinto accesible únicamente al cabildo, consciente de los muchos caudales que le había supuesto. En ese momento la preocupación del cabildo se deriva ahora hacia el coste total del proyecto, la accesibilidad a las fuentes de los materiales precisos para la provisión necesaria y la estimación de la ejecución formal del mismo.⁴⁹ Poco después, una vez

revestido aún de mayor claridad que la que mostró a los Apóstoles en el Tabor.... Bienaventurados los que no ven, y no obstante se sujetan y adoran con la misma humildad y afecto de corazón que si vieses... porque en sus adoraciones tienen el mérito de la más pura fe, y de la más perfecta Religión. Pues esto es lo que hacemos en la Eucaristía; porque adoramos sin ver, y sin querer ver. Burdalue, Luis, *Tomo segundo de los conceptos o reflexiones*, Imprenta de Blas Román (Madrid 1778), p. 345.

⁴⁸ Cf. ACSA Cj. 43 Lg. 2 n^o 109, ff. 48-49v.

⁴⁹ *La Junta de tabernáculo continúe tomando las noticias que parezcan conducentes acerca de el coste pr(incip)al y gastos de d(ic)ha obra con lo demás q(u)e tenga por combeniente y fecho de cuenta al cav(il)do p(ar)a tratar y resolber en or(de)n a su execu(ció)n con acuerdo y consentim(ien)to de el Yll(ustrísi)mo s(eñor) Obispo*

El s(eñor) Deán contaba al cavildo haver llegado el diseño o modelo de el nuevo tabernáculo para esta santa Yg(lesi)a el qual se había armado y presentado en el Quarto Deel Predicador, a fin de que todos tubiesen la satisfacción de verle, lo que havia hecho también presente al Yll(ustrísi)mo s(eñor) obispo, para que le constase combidándole se sirviese pasar a verlo quando gustase; haviendo hablado y tratado de d(ic)ho particular; y enterado S(u) Y(lustrísima) insinuó vendría a verle con mucho gusto; Que al oficial que le condujo desde Madrid y venia encargado de armarle se le havia tratado decentemente y despachándosele: Que D(o)n Juan Antonio Melón encargado de este assumpto, havia trabajado infinito con los oficiales y M(aest)ro que executó el modelo haviéndose quedado con el original, entregado a aquellos las partes de él para que le fuesen construyendo con otras particularidades que le insinuaba; En vista de lo qual viese el cavildo si la Junta havia de continuar tomando las noticias e informes previos y necesarios, así en razón de el coste prudencial de d(ic)ha obra, lo que el recordado M(aest)ro havia omitido decir aunque se le ha preguntado, de donde podrán traherse los jaspes y piedras correspondientes al citado tabernáculo, a menos dispendios con lo demás que es indispensable ab(e)riguar, y tener a la vista para proceder con algunas luces y conocimiento en una obra de tanta consideración, o resolbiese lo que fuese de su ma(yo)r agrado: Y enterado el



Ángel adorador.



Imágenes de san Pedro y san Juan que hoy día faltan.



Dos de los ángeles que actualmente faltan.



Vista frontal de uno de los ángeles que falta actualmente.

Otro de los ángeles que faltan.

recibido de su agente madrileño el informe con los gastos ocasionados, el cabildo se preocupa de saldar su deuda con los profesionales que intervinieron en la elaboración de la maqueta, para lo que ordena que se libren

cavildo de la sobred(ic)ha proposición e ynforme de el recordado s(eñ)or Deán se conformó con el oficio que había pasado al Yll(ustrísi)mo s(eñ)or obispo; Y habiéndose tratado y conferido largamente sobre los puntos propuestos, y otros que con este motivo se tocaron, aunque por ahora no se contemplaron de el día, en vista de todo ello acordó el cav(il)do que la Junta continuase tomando las noticias e ynformes necesarios y correspond(ien)tes acerca de el coste pr(incip)al y gastos que prudencialm(en)te havian de esponderse en d(ic)ha obra, con los demas que estimase por combenientes para ynstrucción y gobierno de el cav(il)do y que se contestase p(o)r el mismo señor Deán al M(aest)ro de Madrid, en los términos que pareciesen mas correspondientes a d(ic)ha Junta; y ebaquado por esta todo lo expresado, se trataría y acordaría lo más combeniente sobre la execución de la recordada obra del tabernáculo; si se ha de hacer recurso a S(u) M(agedad) y en qué términos solicitando de su Real Piedad alguna limosna de el fondo de vacantes u otros que fueren de su real agrado, con destino a la construcción de ellas; Del sitio en que aquel debe colocarse con lo demás que pareciese correspondiente, dando antes parte formal de ello al Yll(ustrísi)mo señor obispo para que si lo tuviese a bien concurra al cavildo en que hayan de tratarse y resolberse estos puntos a fin de proceder en todos ellos con su acuerdo y consentimiento. Con lo qual se feneció y lebantó el cavildo de que doy fee y firmé. Cabildo ordinario de 2 de diciembre de 1791. ACSA AC 63 ff. 186v.-187.

60.000 reales de las arcas.⁵⁰ Sin embargo, la penuria económica imposibilitaba que se pudiera hacer real el proyecto. Para intentar paliar esta dificultad e impulsar su realización, se registra un sustancioso donativo por parte del canónigo Martín Roldán para financiarlo, con la expresa aclaración de que no es voluntad del donante que se utilicen para levantar altar, sino para que se construya el tabernáculo.⁵¹ Los cortos recursos del cabildo impidieron que el asunto pasara de mero proyecto, registrándose un último intento en los primeros años del siglo XIX, instante en el que se reciben más donativos y se llega incluso a constituir una Junta que se ocupara de la viabilidad de la construcción del tabernáculo, ocasión que, ante las penurias del momento, fracasa nuevamente.⁵²

⁵⁰ *Que se saque de las arcas y volsa de fábrica la cantidad de 60.000 o más r(eale)s para pagar el coste del diseño del Tabernáculo.*

El s(eñ)or Deán dixo: Que a consecuencia de la llegada del diseño de el tabernáculo se habían remitido en este correo por D(o)n Juan Antonio Melón las respectivas cuentas de los escultores y demás oficiales que trabajaron en él, y no obstante los oficios y diferencias que había tenido con ellos, y las rebajas que lo prohibiesen en ellas ascendía su importe con la conducción y demás gastos hechos con este motivo a más de 60.000 r(eale)s y siendo indispensable pagar lo hacía presente al cavildo, para que le constase y tubiese a bien se sacasen de las arcas y volsa de la fábrica; y enterado el cavildo de d(ic)ha proposición y de el contenido de las mencionadas cuentas y notas puestas a su continuación que se leyeron para noticia y gobierno acordó: se sacare la cantidad de el ymporte de todo ello de las arcas y bolsa de fábrica y librasen a la ma(yo)r brevedad al agente del cavildo, con arreglo a el abisso del citado D(o)n Juan Antonio Melón. Con lo qual se feneció y lebantó el cavildo de que doy fee y firmé. Cabildo ordinario de 16 de diciembre de 1791. ACSA AC 63 f. 192.

⁵¹ *Legado de 1.000 ducados q(u)e el s(eñ)or canón(ig)o D(o)n Martín Roldán dejó de limosna a la fábrica de esta Santa Yg(lesi)a con destino para la construcción de el tabernáculo y no para altar.*

El s(eñ)or canón(ig)o D(o)cto)r D(o)n Antonio Josef Roldan y Gardon dijo: Que su thio el Señor D(o)n Mathias Roldan había dejado de limosna a la fábrica 1.000 ducados (de) v(ell)on con destino para el tabernáculo y no para altar lo que hacía presente al Cavildo para su ynteligencia, y que la expresada cantidad estaba pronta para ponerla en las arcas quando fuese de su agrado: Y oída la recordada proposición y oferta quedó el cavildo mui reconocido a la mem(ori)a y limosna q(u)e hacía a la fábrica y dió al mencionado s(eñ)or D(on) Antonio muchas gracias p(o)r su cuidado y exacto desempeño de este encargo. Con lo qual se feneció y lebantó el cavildo de que doy fee y firmé. Cabildo ordinario de 10 de junio de 1793. ACSA AC 63 f. 423.

⁵² *Parecer de la Junta del Savado 21 del corriente acerca de la Mesa de Altar para el tabernáculo y determinaz(ió)n del Cabildo.*

Yo el ynfrascripto ley el parecer de la Junta cuyo tenor decía así.

Parecer. Junta del savado 21 de abril del 804: En la Junta celebrada el citado día con asistencia del S(eñ)or Canón(ig)o Magistral D(o)cto)r D(o)n Alfonso Ceferino de la Mota, se trató y confirió en orden a la construcción de la mesa de Altar y arranques del tabernáculo teniendo delante el plan formado por el Maestro Arquitecto D(o)n Josef González de Torres y leído el ynforme p(o)r el mismo: todo lo qual examinado en la parte que pueda instruir y hechas las reflexiones conducentes por la Junta y d(ic)ho S(eñ)or Magistral no puede menos de aprobar uno y otro y así es parecer se consecua d(ic)ha obra a la mayor brevedad comisionando para ello con amplias facultades y

Como dato curioso que ilustra la alta estima que de ella tenía el cabildo y de la calidad de la maqueta, el tres de julio de 1826 se propone por uno de los miembros en la junta capitular la posibilidad de dorarla para que sirviera de andas donde colocar el Santísimo en la procesión del Corpus.⁵³ La iniciativa no prospera pero sí que resulta muy significativa a la hora de ilustrar su valoración y aprecio.

A día de hoy, la maqueta nos ha llegado mutilada en varios de sus elementos. Faltan las imágenes de tres de los cuatro ángeles, dos de ellas creemos que sirvieron de modelo para realizar los dos ángeles de metal que actualmente se encuentran sobre el sagrario de la Capilla de la Virgen de la Soledad, en la Catedral Nueva. El único que permanece en su lugar en el modelo carece de alas al haberlas perdido. Las imágenes de los santos Juan, Mateo y Pedro han desaparecido, y el resto han sufrido mutilaciones en manos y atributos. El medallón del Cordero místico también se ha perdido junto con su corona radiante, así como parte de la correspondiente a la del *Tetragramaton* (que se encuentra colocado invertido). Del mismo modo faltan los ramos de vides y trigo que enmarcaban los medallones.

con ninguna restricción a los S(eño)res D(octo)r D(o)n Manuel Delgado Valle Arced(ia)no de Ledesma, d(ic)ho s(eñ)or Magistral y Medio Racionero D(o)n Josef Valladares a cuyo cuidado y exmero ha de correr o a quienes V(uestra) Y(lustrísima) parezca por más combeniente quien sin embargo resolviera lo más acertado. Y oído por el cabildo el preinserto parecer se empezó a tratar y conferir en orden a su contento con la reflexión y madurez que exige el assumpto resolviendo por último que (en la misma Junta) los citados tres s(eñ)ores informe por escrito (haciéndolo aquella) al cavildo acerca de la citada obra que se intenta concertar en qué sitio, qué fondos hay para ella, a quanto ascenderá su coste, y demás que se veo pueda conducir para dar una idea clara al cavildo de lo que se presume hacer, para en vista determinar lo más acertado. Cabildo ordinario de 23 abril 1804. ACSA AC 65 ff. 559-559v.

Leyose el Ynforme de los s(eño)r(e)s com(isari)os de la Mesa de Altar para el tabernáculo y carta del M(aest)ro que puso el Plan: se resolvió no executar d(ic)ha obra p(o)r ahora con otras cosas q(u)e se expresan.

Yo el Ynfrascripto ley el ynforme puesto p(o)r los ss(eñ)ores Ar(cedia)no de Ledesma canóni(g)o Magistral y Prevendado Valladares comisionados de la Mesa Capitular para el tabernáculo y una carta del M(aest)ro que formo las condiciones y plan según estaba encargado a d(ic)hos señores en el ord(inari)o de 23 de abril de este año. Y oído todo ello p(o)r el cavildo después de tratar y conferir largamente y procedido a votar salió acordado: que atendiendo a los tiempos tan calamitosos y falta de dineros que tienen la fábrica para emprender la obra expresada no tiene arbitrio para poder dar principio p(o)r ahora, y q(u)e el s(eñ)or que ha dado los 200 r(eale)s para d(ich)o efecto si gusta recogerlos lo podrá hacer med(ian)te las razones expuestas dándole el cavildo las devidas gracias p(o)r su oferta y buena voluntad. Cabildo ordinario de 22 de junio de 1804. ACSA AC 65 f. 580.

⁵³ Cf. Cabildo ordinario de 3 de julio de 1826. ACSA AC 70 f. 90v.

Desgraciadamente, la historia reciente de la pieza nos ha privado de poder contemplarla en estado óptimo, como aparece en las fotografías de finales del siglo XIX y principios del XX que adjuntamos a estas líneas y que nos permiten realizar la reconstrucción iconográfica completa.



Obsérvense las mutilaciones efectuadas en las alas del único ángel que se conserva. Sirva como ejemplo de su espléndida factura la concepción y disposición de sus vestes. Compárese con la “versión metálica” de sus compañeros “desaparecidos”.



Imagen de bronce de uno de los ángeles desaparecidos. Sagrario de la Capilla de la Virgen de la Soledad.



Imagen en bronce del ángel que hoy día aún conserva la maqueta en su lugar, si bien mutilada. Sagrario de la Capilla de la Virgen de la Soledad.



Una realidad aumentada

La puerta del lado de la epístola del testero de la sacristía conduce hacia un angosto espacio de planta rectangular en el que se ha dispuesto el oratorio del nuevo complejo de espacios auxiliares de la catedral.

La existencia de un lugar cercano a la estancia donde se revestían los ministros ordenados, usado para el retiro momentáneo o para la preparación espiritual previa a la celebración de los sacramentos, es de noticia antigua en la seo salmantina. Ahora bien, ignoramos la zona en la que se ubicó junto a la catedral vieja, o en la claustro, pero sí que existe noticia documental de ella por un lado, y por otro las necesidades del culto así lo demandan.

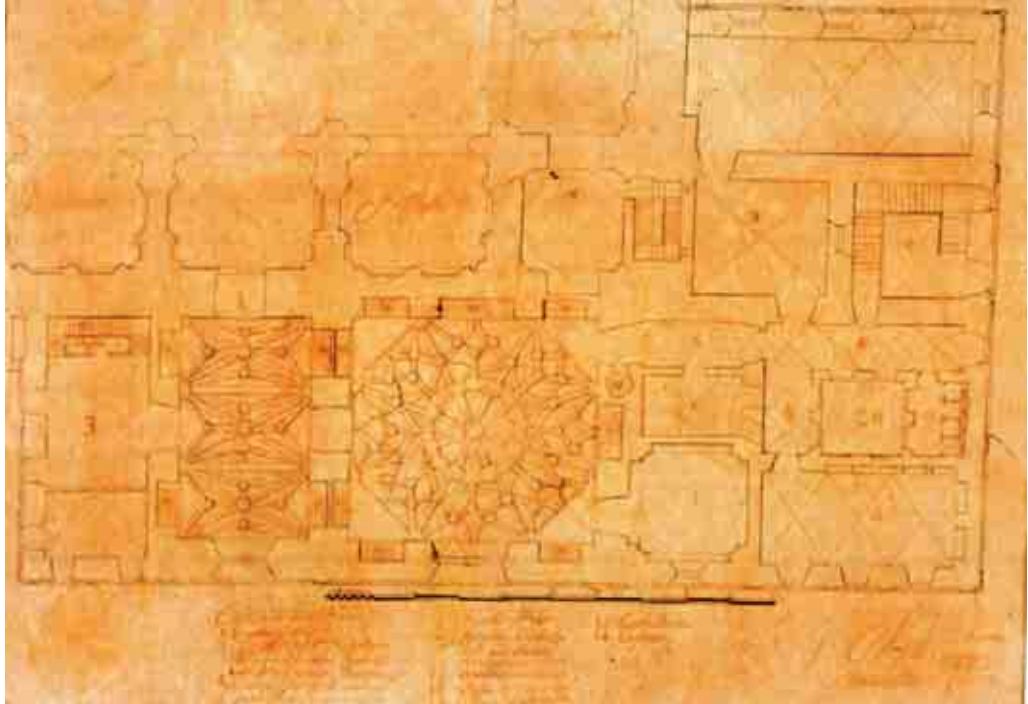
Encontramos, asimismo, que siguiendo el uso y sensibilidad eclesial del momento, probablemente, en el dicho oratorio también se guardarán, cual verdadero tesoro, la multitud de reliquias que como equivale a la grandeza del templo y entidad de la institución salmantina era abundante. El culto a las reliquias se encuentra estratificado dependiendo del origen y entidad de la misma. De este modo cedemos ahora la palabra a Sancho Dávila, obispo de Jaén y rector durante cuatro mandatos de la universidad de Salamanca, quien va a declarar como primeras y más altas re-

liquias a las que se debe el mismo tipo de adoración aquellas que tienen que ver directamente con el Verbo encarnado:

Agora veamos como se ha de usar destas tres adoraciones para con las santas Reliquias, y hablando de la primera que es latria, cierto es, que no solo avemos de adorar con ella la divinidad de Dios, sino también la humanidad santissima de Christo nuestro Señor, por estar unida substancialmente a la persona divina del Verbo: y assi qualquiera Reliquia de su cuerpo santissimo que nos quedara, avia de ser reverenciada con la misma adoración, esta se les deve a todas las cosas que tocaron a este cuerpo santissimo, por la dignidad que les quedó de averle tocado, y mas si sobre esto fueron tambien esmaltadas con su preciosa sangre, como lo fueron los instrumentos de su Passion, la corona de espinas, los calvos, la lança, los açotes, la coluna (sic) y la esponja: y por esta razon tiene primer lugar la Cruz santissima, pues le cupo mas parte de su divina sangre.¹

El uso como relicario de un espacio concreto se contempló también en el proyecto que realizó Manuel de Larra Churriguera en 1752, quien

¹ Davila, Sancho, *De la veneración que se deve a los cuerpos de los Sanctos y a sus Reliquias y de la singular con que se a de adorar el cuerpo de Iesu Christo n(uest)ro Señor en el Sanctissimo Sacramento*, Luis Sánchez (Madrid 1611), p. 32. El capítulo V del libro I titulado “De la adoracion que devemos a las Reliquias de los santos, assi a las de sus cuerpos como de sus vestiduras” enumera las razones y establece la jerarquización y el tipo de culto que ha de recibir cada reliquia dependiendo del sujeto de procedencia. Id., pp. 30-38. *Hizo al fin Iesu Christo nuestro Señor con su venida, tan conocidos efetos (sic) de aumento en estas Reliquias, y en su veneracion, que esta fue mayor que antes, y aquellas que solian ser preciosas en la estimacion de los hombres, començaron ya a serlo tanto en la del Señor, que las llama su tesoros, los que solo tiene en la tierra, sin poner en esta cuenta las demas cosas ricas y hermosas que ay en ella. Assi lo reveló su divina Magestad algunas vezes a su esposa santa Brigida (como ella escribe en su libro) diziendole, que su tesoro eran estas sagradas Reliquias, aunque estuviessen con corrupcion, o sin ella, y que como en tesoro tenia en ellas puesta su aficion, siendo por extremo grande el contento que le causava el verlas visitar y venerar de los hombres.* Id., p. 196. Las ciudades se glorían de la santidad de los hijos y de los restos que atesoran: *Salamanca escuela comun de toda buenas letras de España, a quien yo amo, y reconozco por madre con particulares titulos (pues aviendo estudiado en esta escuela treynta y tres años, y su quatro vezes Retor (sic), y leydo sagrada Escritura despues de ser Licenciado) tiene por santo a un hijo suyo, que es el santo fray Iuan de Sahagun, Colegial que fue de san Bartolome, y despues religioso de san Agustin, donde vivio, y murio con santidad muy conocida, y veneran todos su santo cuerpo como de padre y patron.* Id., pp. 294-295.



Traza del complejo de las sacristías. Manuel de Larra Churriguera.

Acceso a la estancia del relicario por el interior de la sacristía.



planteó una estancia de planta centralizada, cubierta por hemiesfera, en cuyos lados se abrían arcoslios para colocar los altares y alacenas contenedoras de las reliquias. El acceso se realizaba por el vano abierto en el costado del lado de la epístola del testero, curiosamente en la misma disposición que con posterioridad Sagarvinaga conservó y adaptó en su proyecto. De este modo, se creaba un lugar idóneo de mayor relevancia y entidad, que hacía las veces de oratorio y relicario.

Los cambios introducidos por Sagarvinaga en la configuración de la sacristía capitular también influyeron en la nueva traza de los espacios que habían de incorporarse en la cabecera, los cuales finalmente fueron reducidos a dos estancias rectangulares y angostas, una para ubicar armarios y el acceso a la zona del tesoro, la otra para el oratorio.

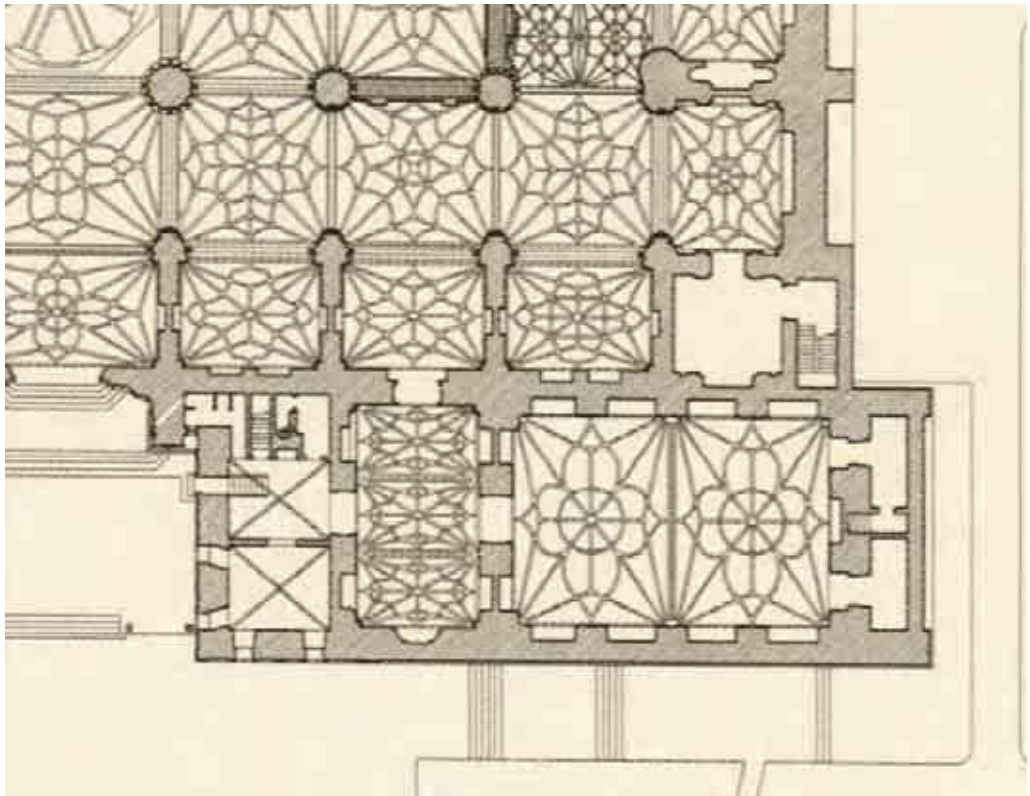
Desde la finalización de las obras no tenemos noticia de actuación alguna en la habitación que va a ser dedicada a contenedor de las reliquias hasta el final del siglo XVIII y los primeros albores del XIX. Curiosamente en 1799 existe una intervención que nos llega a través de una serie de cartas de pago de los expedientes de cuentas de fábrica del mismo año. En ellos existen una serie de descargos cuya interpretación nos aproxima a lo que se llevó a cabo: la elaboración de un altar y retablo para colocar los numerosos relicarios.

Bajo la dirección de Tomás Domínguez, carpintero de profesión, quien muere en fechas próximas a la culminación del encargo y por ello ha de terminar de cobrar lo que se le debe su hermano Manuel Domínguez, también maestro carpintero, se lleva a cabo la ornamentación interna del oratorio.² Llama la atención que quien lleve la dirección sea un maestro carpintero, y no un profesional de la arquitectura, hecho que nos

² *Cuenta y Razon de las varas de moldu(r)a q(u)e se (h)an dorado en el oratorio de esta S(an)ta yglesia catredal. (sic) Y son a saber por todas ciento quatro varas En esta forma las 14 varas a razon de 6 m(a)r(avedies)s vara importan quatro cie(n)tos sesenta y ocho r(eale)s
Y las veinti seis r(e)stantes a precio de 3 r(eale)s vara son 78
Mas del dorado de el floron y sus molduras alrededor ochenta r(eale)s
Mas de dar de color porcelana a las dos fajas y la de el d(ic)ho floron veinte r(eale)s
Mas de pintar de verde los 8 candeleros o lamparillas con sus eses a precio de nueve r(eale)s cada una importan setenta y dos r(eale)s
Que todo importa setecientos diez y ocho
Mas del dorado y plateado de onze caxas para las reliquias a treinta r(eale)s cada una importan 330
Total de ambas partidas 1048*



Detalle del retablo.



Planimetría del complejo construido de las sacristías. Valentín Berriochoa.

conduce a pensar en la posibilidad de una solución funcional del espacio que permitiera acomodar los relicarios y dotar con lo imprescindible al lugar, para que respondiera decorosamente al destino que había de servir. Por tanto, Tomás Domínguez, al mando de cuatro oficiales -de quienes únicamente conocemos la identidad de uno al firmar en nombre de los otros tres: Francisco del Caro- elabora un retablo para las reliquias con su correspondiente mesa de altar, gradas y bastidores.

La obra del retablo no hemos de considerarla más allá de una sencilla estantería cuyas baldas y huecos se destinaban a contener las cajas custodias de los preciados restos. Por ello la cuenta de los gastos no nos habla de numerosos gastos de talla (el tallista Santiago Moreno cobra solo 90 reales) o de la erección de columnas y demás elementos estructurales, cuanto de una gran cantidad de varas doradas, que servirían para constituir los frentes moldurados de los estantes, y de la única talla de un florón que se dora con sus respectivas molduras.

*Tengo recibidos p(ar)a esta obra quinientos r(eale)s y se me restan 548
Salamanca y octubre de 1799
Josef Sanchez Ruano*

D^a Ana Vaquero viuda de D(o)n Feliz Salgado, May(or)do de Fabrica desta Santa Yglesia pagara V(uestra) m(erced), a Josef Sanchez Ruano quinientos quarenta y ocho rr(eale)s v(ello)n los mismos q(ue) ha ymportado el dorado q(u)e se ha echo en el oratorio desta Santa Yglesia, agregado a la Zereria segun la cuenta anttezedente q(u)e con este Libram(ien)to R(eci)vo del ynteres(a)do y tomando razon el señor Preven(da)do D(o)n Lorenzo Manzebo se abonaron a V(uestra) m(erced) en espensas de su cargo. Salam(an)ca y Octubre doze de mil setez(ien)tos nobenta y nueve.

Razon individual del coste que (h)a tenido el rettablo para las reliquias, mesa de altar, grada y vastidores del oratorio de la santta Yg(lesi)a Cathedral colocado denttro de la sachristia mayor fabricado bajo la dirreccion del carpintero difunto Thomas Dominguez mi herm(an)o por encargo del Señor Comisario de Cereria y Diputtado p(o)r el Cavildo para esta obra

*De Madera, mil quarenta r(eale)s
De cola y clavos settenta r(eale)s
De Herraje pagado a Thadeo Gon(zale)z ciento quarenta y ocho r(elae)s
Del tallista Santiago Moreno nobenta r(elae)s
De quatro oficiales que trabajaron lo correspond(ien)te a madera, mil ocho r(eale)s
De los mozos q(u)e lo condujeron a la Sachristia ocho r(eale)s
Al difuntto Thomas por los dias q(ue) empleo en dirijirlo y disponerlo, ciento sesenta r(eale)s*

Suma tottal destas partidas 2524

*Notta. Se previene que para d(ic)ha cuentta de los dos mil quinientos veintte y quatro r(eale)s tiene recibidos mi difunto hermano las dos sig(uien)tes partidas
De un Libram(ien)to puesto p(o)r el S(eño)r Valbuena 130*

El resultado, pues, habría de constituir un mueble sencillo y simple que ocuparía el testero del recinto y actuaría del mismo modo como escaparate donde visualizar las reliquias. Una mesa de altar como soporte del artefacto anterior completa el “retablo”. Los documentos nos hablan del dorado de un elemento ornamental (florón) con sus respectivas molduras, así como del mismo procedimiento seguido con las varas que conforman los estantes. A ello ha de añadirse el marmoleado de ciertas zonas (fajas) que complementan el aspecto último de la obra. Como bien puede razonarse, semejante praxis escapa a la pragmática que en 1777 diera Carlos III, mas la escasez de los medios económicos existentes en el momento para abordar el encargo, como en otros tiempos precedentes, obligan a que se utilice la madera como materia prima en la que elaborar los retablos y altares, con un acabado pictórico que imita materiales pétreos y metálicos.

La ventana del oratorio se cerró con vidrios procedentes de la segoviana Real Fábrica de la Granja.³ Once cajas fueron doradas y plateadas para guardar en ellas reliquias, y el punto final de la obra se puso con la iluminación de la estancia, incorporándose ocho lámparas que colgaban de los paramentos murales de sus respectivas “eses”.

*De otro puesto por el S(eño)r Velasco en su aus(enci)a 550
Y rebajados los seiscientos ochenta r(eale)s recibidos resttan a favor de mi difunto
herm(an)o mil ochocientos quarenta y quatro r(eale)s v(ello)n. Salamanca y octt(ub)re
20 de 1799. Manuel Dominguez.
Por los ofiziales de carpintero Fran(cis)co del Carao*

*D(oñ)a Ana Vaquero viuda de d(o)n Felix Salgado, may(ord)mo de fabrica destta
S(an)ta Yglessia pagara V(uestra Merced) a Manuel Dominguez m(aest)ro carpintero
vez(in)o desta ciud(ad) mil ochocientos quarentta y quatro r(eale)s v(ello)n los mis-
mos que ymp(or)ta el recivo de las cuentta(s) anttez(edente) del coste del rettablo
p(ar)a las santas reliquias y demas que queda manifestado en d(ic)ha cuentta, que con
este y sus r(eci)vos de d(ic)hos ynteresados tomando razon el Señor Prevend(ado) d(o)n
Lor(en)zo Ma(n)zebo se abonaran a V(uestra) m(erced) en expensas de su cargo. Sa-
lamanca y octt(ub)re 20 de 1799.*

ACSA Expedientes de cuentas de Fábrica de 1800, sin foliar.

³ *D(oñ)a Ana Dorotea Vaquero, encargada de la Mayordomía de Fabrica de la S(an)ta
Yg(lesi)a Cath(edra)l pagara a d(o)n Josef Cáravez Preben(d)ado de la misma quinien-
tos r(eale)s v(ell)on los mismos q(u)e han importado los cristales que se han traído
p(ar)a el oratorio de la Sacristia, del sitio y fabricas de S(a)n Ildefonso con el porte y
demas; que tomada la razon por el S(eño)r Prebendado de d(o)n Lorenzo Mancebo se
le abonarán en quantas. Salam(an)ca y Julio 4 de (17)99. ACSA Expedientes de Cuentas
de la Catedral de 1800 sf.*

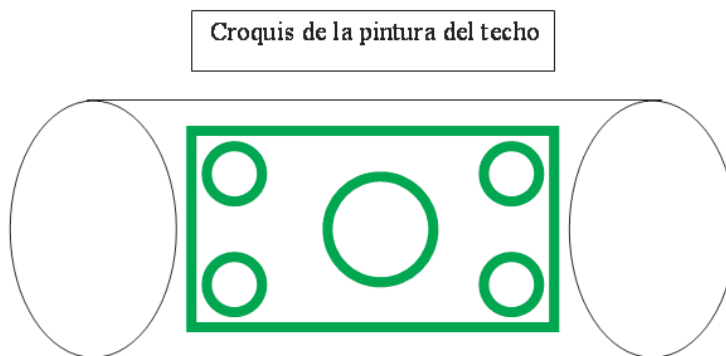
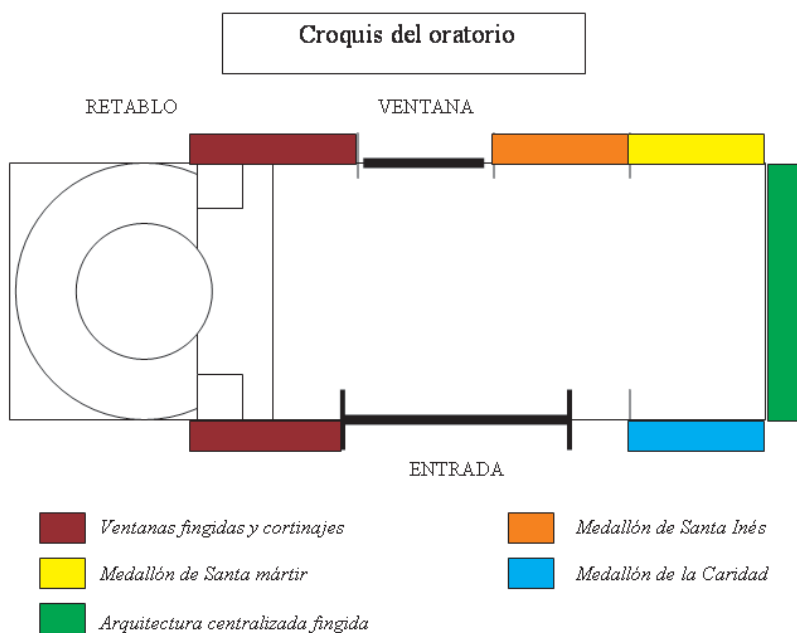
De tal modo se procedió a adecentar y amueblar el oratorio, consiguiendo un resultado sencillo, presidido por un altar en el cual aparecerían las diferentes reliquias sobre la base de las respectivas baldas del “retablo”. Seguramente el pobre resultado no debió de satisfacer a los señores capitulares, quienes deberían haberse visto obligados a tomar la solución anterior por cuestiones puramente económicas. El hecho de que la ejecución formal fuera encargada a un carpintero, y que en ella no tomara parte alguna ningún arquitecto, nos hace suponer, en primer lugar, la mera solución práctica (amueblamiento) de un espacio que había de comenzar en breve a utilizarse para lo que fue destinado y, en un segundo lugar, muestra la carencia, en principio, de un proyecto que contemplara la totalidad de la obra.

Mas poco duró esta primera intervención en el oratorio capitular, dado que unos meses después, uno de los canónigos toma la iniciativa y encarga un proyecto que afecta a toda la sala, comprometiéndose incluso a costearlo de su propio pecunio y así lo presenta al asentimiento del cabildo. De este modo, la intervención de la voluntad del canónigo Manuel Silvestre Bezi (muerto en 1810),⁴ será la responsable, tras la aprobación previa del cabildo, de la configuración que ha llegado a nuestros días del retablo y pintura del relicario, para lo cual presenta una traza realizada por Félix Prieto en la sesión capitular de 14 de julio de 1800.⁵

En este caso, el proyecto contempla toda la sala como una unidad, desarrollando un altar profundo en la cabecera con un retablo acasetonado cóncavo -el cual desarrolla cubículos en los casetones de sus paramentos, acentuados por la extensión mayor que se excede del semicírculo ya desde la traza de su planta- y una mesa de altar convexa. El retablo cubre también el techo, particularidad que coadyuva a la unidad formal de toda la pieza. En el centro de la bóveda que dibuja el retablo se coloca un florón dorado, un pequeño elemento de adorno que remata la media naranja.

⁴ Cf. ACSA Calendario 94.

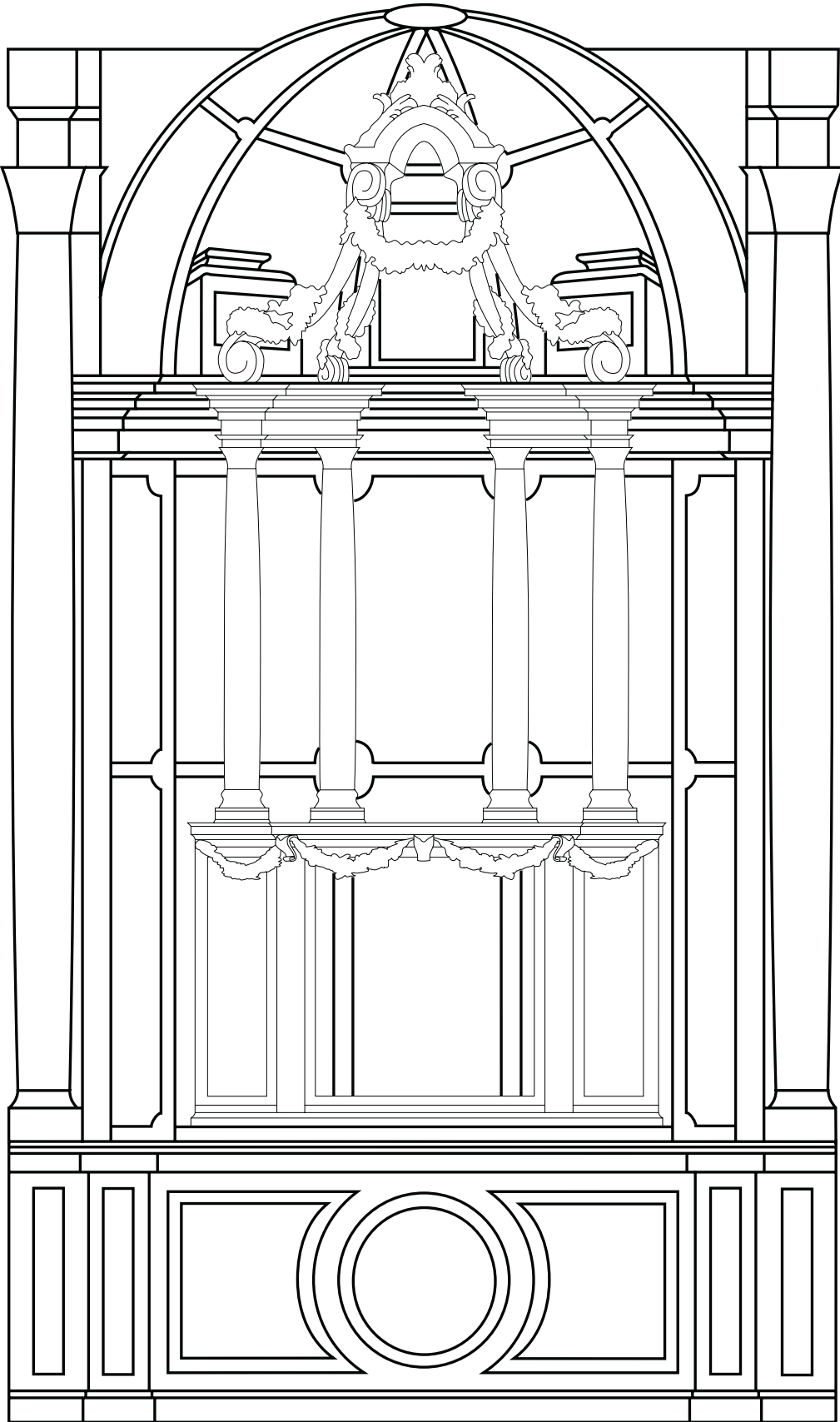
⁵ *Se presento el diseño y planta de el relicario quedando el cavildo enter(a)do. El s(eñ)or D(octo)r D(o)n Alberto Ceferino de la Mota prevendado M(aest)ro de ceremonias por indisposición del Señor D(octo)r D(o)n Manuel Beci canonigo presento al cavildo el diseño y altar del Relicario que nuebamente se quiere hacer por d(ic)ho señor canonigo Beci de su propio pecunio; el qual esta delineado y dibujado p(o)r D(o)n Felix Prieto vecino de esta ciudad para que siendo de el agrado del cavildo dar principio a su construcccion. De lo que enterado el cavildo desde luego accedio al buen afecto y liberalidad del citado s(eñ)or canonigo Beci. Cabildo de 14 de julio de 1800. ACSA AC 64 f.546v.*



En verde los motivos que representan la corona de laurel

El dorado no se prodiga en la obra, salvo en los florones centrales de techo y retablo, las guirnaldas florales que hermocean la mesa del expositor, los capiteles de las columnas y pocos elementos que amenizan el interior de las zonas que conectan el remate del retablo con el resto de la sala.

Sobre el altar ha sido colocada una mesa con un doble nivel de pisos para exponer. El piso inferior se articula a través de las orlas de las cuatro grandes aberturas que a cada punto cardinal se orientan. En la zona superior, cuatro pequeñas columnas del orden compuesto, equidistantes entre sí, son agrupadas por medio de sendos trozos de arquitrabe curvo, en grupos de dos, dejando sin conectar por elemento sustentado alguno el espacio que media entre las dos centrales. Sobre el arquitrabe, y a peso encima de las columnas, se han colocado cuatro costillas cuyos extremos superiores se unen en el centro, culminando el cierre del expositor. En ellas, varias guirnaldas adornan el remate.



Croquis del retablo del relicario.

El modelo interior no es ningún ejemplo inédito, sino que sigue la estela de los retablos que responden a los criterios de los nuevos vientos traídos por la Ilustración y por las disposiciones de la Corona. La tipología arquitectónica del expositor usado en el retablo del relicario salmantino recuerda en lo meramente estructural la solución del retablo de la catedral de Lugo,⁶ otorgando la primacía a los elementos portantes (columnas) agrupadas en grupos de dos a través del arquitrabe partido.

Los abundantes espacios que conforman el conjunto por el diseño, basado en las unidades anteriores,⁷ permiten percibir los casetones del fondo, lugares específicos donde las reliquias encuentran su acomodo. Las potenciadas volutas del remate, que se unen en el extremo superior, delimitando el “cielo” que cubre el espacio, quedan como testimonio de los últimos destellos del barroco pasado (véanse por ejemplo las volutas que cubren las andas de la custodia de la catedral de Salamanca, diseñadas por Churriguera), dotando además al conjunto de un mayor dinamismo, al servir de complemento cóncavo a la curva convexa dibujada por la mesa del altar.

En el resto de los paramentos se hace uso de la arquitectura fingida y del trampantojo para compartimentar el espacio de los muros a partir de pilastras simuladas. Haciendo frente al altar, se ha dibujado una apertura hacia un espacio centralizado, en cuyo centro se finge la elevación de un altar a la romana, con la puerta del sagrario como elemento fundamental del mismo. En el frente de la reserva se figura el cordero apocalíptico echado sobre el libro de los siete sellos. En la misma vertical, coronando el altar, ha sido representada la alegoría de la fe entre nubes, vendados los ojos, con el cáliz y hostia en la mano derecha y la cruz en la izquierda.

⁶ El retablo de la catedral de Lugo fue llevado a cabo por el ingeniero Carlos Lemaur, por orden de Carlos III. *Diseña un tabernáculo de jaspe y mármoles, de acuerdo con la tipología de sagrarios franceses del reinado de Luis XV – como el proyecto de baldaquino de Meissonnier para Saint Leu de Paris –, buscando incrementar el clasicismo en una obra que sigue siendo fundamentalmente barroca. Con el empleo de nuevos materiales rompe con la tradición barroca, síntoma de un cambio estilístico consciente.* Louzao Martínez, Francisco Xabier, “Diócesis de Lugo. Ave Verum” en VV.AA., *Camino de Paz*, Obispado de Ourense – Xunta de Galicia (Orense 2005), p.321. Véase también García-Alcañiz Yuste, Julia, *Arquitectura del Neoclásico en Galicia*, Fundación Pedro Barrié de la Maza (Pontevedra 1989), pp. 135-136.

⁷ Intercolumnio aeróstico en el espacio central sin arquitrave y eústilo en el resto.

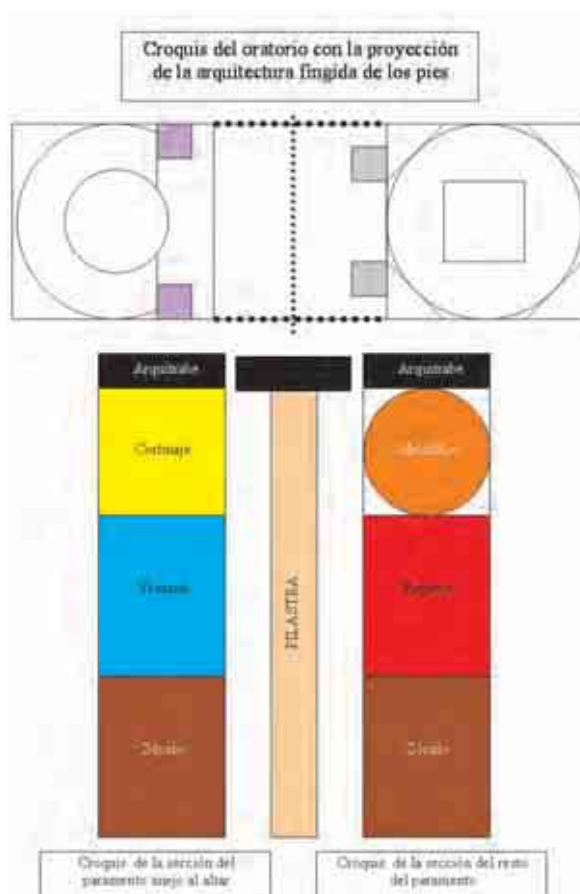


Detalle del paramento de los pies. Tabernáculo fingido.

A la misma altura, pero situadas sobre la plementería de la cúpula, en sendos medallones se han figurado las virtudes de la fortaleza y esperanza. Así se han enfrentado en los extremos menores de la planta del lugar dos espacios centralizados, uno realizado con madera y el otro fingido.

En el primero, real, se ha instalado un pequeño panteón en el que han sido dispuestas las reliquias. Panteón que une la obra, mediante su geometría y el uso de los casetones, el recuerdo del romano ordenado elevar por Agripa, como resultado de la fijación y preponderancia que para la formación del “buen gusto” ocuparon los testimonios de la urbe por antonomasia, en cuyo reflejo salmantino encontramos elementos claramente inspirados por la retórica hecha piedra de los antiguos.

En el segundo, figurado, un gran espacio octogonal, precedido por un acceso jalonado con dos columnas que reproducen en pintura las correspondientes del retablo en arquitectura real, se levanta hacia el cielo proyectado por una cúpula. Bajo esta, un altar con planta en forma de “T” acoge el sagrario y sirve de pedestal a la Fe, sobrelevándola por encima de los medallones de las virtudes efigiadas. Tal como puede observarse,



la centralidad del culto a la Eucaristía en un entorno que trae a la memoria la importancia de la devoción traducida en las soluciones espaciales y plásticas conocidas -por caso- en las capillas de la reserva de las cartujas, sirve de modelo para exponer un mensaje que enfrenta los restos sagrados de los santos (en el altar de la cabecera) con la presencia de Cristo en el Sacramento (en el altar figurado de los pies), determinando así al Señor de los Santos, como centro hermenéutico del conjunto.

El expositor superior del retablo, entre los pares de columnas adinteladas y bajo las volutas del remate, cobijaba un crucificado de marfil,⁸ cuyo ebúrneo color destaca sobre las tonalidades y dorados del fondo, convirtiéndolo en el epicentro del altar conformado, ya casi literalmente por los restos santos (amén de la estructura lúnea también está construido por la acumulación de sucesivos niveles de reliquias). De este modo, aparece diáfano el ininterrumpido acontecer eclesial, que vuelto en palabras de la tratadística posttridentina señala:

La razon por que hazemos onra a las Reliquias, es porque son santas. i como arriba provamos, a todo lo que es santo se deve reverencia de Religion. Que lo sean las Reliquias, claro es, pues o son cuerpo, o partes, o cosas, que tocaron a los que fueron templos vivos del Espiritu Santo, por medio de la gracia divina, en que conssi(s)te la Santidad. Mayormente, que el venerar las Reliquias, es venerar a los Santos cuyas son ellas: porque viendolas, i adorandolas, nos parece, que vemos, i adoramos las personas, cuyas son: i como si estuvieran presentes assi los onrramos en ellas, i a ellas con ellos, i por ellos. Esta onra ultimamente viene a parar en Dios; porque onrrar a sus amigos por la excelencia de los dones sobrenaturales, que Dios puso en ellos, es onrrar a Dios en sus dones, i reconocerle por autor, i fuente de toda excelencia.⁹

⁸ Cf. Giron, Ramón (Ed.), *Historia de la Ciudad de Salamanca que escribió D. Bernardo Dorado, corregida en algunos puntos, aumentada y continuada hasta nuestros días por varios escritores naturales de esta ciudad*, Imprenta del Adelante (sic) (1861 Salamanca), p. 249.

⁹ De Roa, Martín, *Antigüedad, Veneración i Fruto de las Sagradas Imágenes, i Reliquias. Historias i exenplos a este proposito*, Impr. de Gabriel Ramos Bejarano (Sevilla 1622), pp. 148-148v.



Detalle de la cubierta del altar.

Las paredes largas acogen un vano cada una de ellas, para iluminación y acceso respectivamente. Esto obligó a dividir mediante ilusorias pilastras acanaladas y de orden compuesto, en diferentes secciones, que recibirían en lo arquitectónico un tratamiento semejante, mas en lo decorativo unas soluciones diferentes. Las dos secciones inmediatas al altar muestran unos paramentos idénticos: en ambos se ha dibujado una reproducción de la única ventana de la sala, con su reja de forja, parte de la que se cubre con unos cortinones que sirven, a su vez, como recurso para conectar con el retablo, en cuyo extremo aparecen dos cabezas de querubines. El uso de semejantes elementos visuales mantiene el conjunto en la “tradición” de los recursos barrocos “clásicos”.

Tenemos, por tanto, resuelta la conexión de la decoración pictórica con el altar, mas la disparidad de dimensiones de los vanos, así como su disposición, hace que el proyectista tenga que sacrificar el dibujo de varias secciones para que sean ocupadas por las funciones de la puerta de acceso, y de la ventana. Una vez solventado el problema, el diseño de las secciones completas, que van a quedar reducidas a tres (dos y una en cada para-



Medallones de santa Inés y santa mártir.

mento mural), reproducirán parte del programa iconográfico: sobre el zócalo dibujado con colores terrosos, el intercolumnio dejado por las pilas-tras se divide en dos rectángulos iguales en dimensión, ubicando un flamero –cual lámpara perpetua–dentro del inferior y sosteniendo encima del dibujo de una repisa, una peana que exhibe un medallón.

En el interior del medallón encontramos las efigies de santa Inés, una santa penitente sin identificar y la virtud de la Caridad. Representan diferentes modos de acceso a la santidad: la consagración y defensa de la propia virginidad, el martirio, la conversión y penitencia, y el ejercicio en grado sumo del amor que reconoce como objeto del mismo a Dios sobre todo y se entrega de un modo desinteresado al prójimo (caridad deriva del latín *caritas* y del griego *ágape*).¹⁰

¹⁰ Véanse las sugestivas definiciones al respecto que el concepto tiene en español. *Filosóficamente, dentro del pensamiento cristiano, nos importa más referirnos a Santo Tomás. Éste define la charitas como una virtud sobrenatural; como tal, hace posible que las virtudes naturales sean plenarias y verdaderas, ya que, como dice en S. theol. II-II^a, q. XXIII a. 7, ninguna virtud es verdadera (vera) sin la caridad. Sin ella, además, el hombre no puede alcanzar la bienaventuranza.* De la voz “amor” en Ferrater Mora, José, *Diccionario de filosofía*, vol. 1, RBA (Barcelona 2010⁶), p. 135.



Medallón de la Caridad

Las virtudes de la Fortaleza y Esperanza son las necesarias para que el corazón sometido a prueba confiese la Fe. Así, la representación en el conjunto de las virtudes teologales y de una de las cardinales (como metonimia visual de la parte por el todo), implica la comprensión del relicario como un templo erigido al ejercicio en grado heroico de todas ellas, razón que ha elevado a la santidad a todos cuyos restos, cual testigos, son custodiados y honrados en el lugar. El conjunto se complementa con el techo, que intenta imitar una bóveda de cañón ornamentada con cuatro coronas de laurel y cenefas que repiten el mismo motivo, reiterando el fin que la praxis de las virtudes conlleva: la corona de triunfo.

Ocultando los vanos, dos cortinas de tela cubrían los espacios y ayudando a tamizar la luz y ocultar el acceso, creando el ambiente propicio en el que el fiel se enfrenta al conjunto, ayudándole así a ubicarse desde un punto de vista ontológico y fideístico en el mismo.

La armonía del relicario debió romperse en fechas anteriores a la década de los sesenta del siglo XIX. La razón de la afirmación anterior estriba en una descripción del lugar fechada en 1861:

Por la puerta colocada al lado derecho del testero de la sacristía, se entra al relicario, que es un local reducido. Tiene un altar semicircular, en cuyo centro guardando la misma figura hay un tabernáculo en que se ostenta un precioso crucifijo de marfil de una blancura brillante. En su redor se ven multitud de cajas de variadas formas, en que están depositadas las reliquias, de que también están llenas las paredes.¹¹

Como se puede deducir del texto precedente, a medida que van pasando los años parece más urgente la necesidad de mostrar la colección completa de reliquias, para lo que se colocan sobre las pinturas de las paredes palomillas en las que se apoyan unas sencillas tablas teñidas de azul que cumplen la tarea de servir de soporte a más relicarios. Dicha función prevalece sobre la conservación del trampantojo mural, el cual se ve reducido a un fondo decorativo, despojado de la lectura general primera, sobre el que se muestran los recipientes y tecas más vistosos. Desconocemos la fecha exacta de semejante intervención, mas seguramente haya que buscar la razón en los relicarios que llegan a la catedral procedentes de los templos desaparecidos tras los destrozos de la invasión francesa y de las desamortizaciones decimonónicas. Ello provocaría un acrecentamiento de los restos atesorados en la iglesia madre, cuyo cabildo se vería impelido a mostrar adecuada y decorosamente lo recibido en el lugar apropiado.

Actualmente el lugar precisa de una intervención que consolide las zonas más deterioradas y reintegre las superficies perdidas por las goteras. Se trata de un conjunto muy interesante con testimonios gráficos que conserva íntegro el programa iconográfico original en el filo del cambio del siglo.

¹¹ Giron, Ramón (Ed.), *Historia de la Ciudad de Salamanca que escribió D. Bernardo Dorado, corregida en algunos puntos, aumentada y continuada hasta nuestros días por varios escritores naturales de esta ciudad*, Imprenta del Adelante (sic) (1861 Salamanca), p. 249.

La reliquia de san Pablito

La única escultura de madera policromada que guarda el relicario es un busto infantil con restos de san Pablito, uno de los cinco mártires de Medinaceli que se consideraron oriundos de la ciudad de Salamanca. Tanto la teca como la propia escultura que la muestra no son fruto de un encargo directo del cabildo, sino de una donación particular a la catedral, aceptada y agradecida en una reunión capitular.

Leyose en este cab(ild)o carta de don Fran(cis)co de Perea y Zifontes vez(in)o de Medina Celi por la qual diçe que en reconociendo las muchas honrras q(ue) de la grandeça de este cab(ild)o (h)an r(ecivi)do sus paisanos y deseando en parte safistaçer no (h)a hallado otro medio mejor q(u)e determinarse a venir a esta çiuudad a presentar a este cab(ild)o una Reliquia de S(an) Pablito niño uno de los çinco mártires salmantinos la qual le toco uno de los her(eder)os del D(orto)r Fran(cis)co de Perea y Esqueible su abuelo y así para el día treçe del mes q(u)e viene q(u)e su fiesta se libra ofreçe estar en esta çiuudad con ella muy goçoso de su buen empleo. Y el cab(ild)o hasta su vista deço el tomar resolución en este negoçio.¹²

Poco después de haber recibido la carta del caballero de Medinaceli, el 11 de noviembre del mismo año las actas capitulares dan fe de haber recibido la reliquia ofrecida:

El s(eño)r d(on) Ger(oni)mo Lopez Loarte dio q(uen)ta haver llegado a esta çiuudad d(on) Fran(cis)co de Perea y Zifontes vez(in)o de Medina Çeli una carta se leyó en cab(ild)o de 30 del pasado y trae la santa reliquia q(u)e en

¹² Cabildo ordinario de 30 de septiembre de 1673. ACSA AC40 f. 718.

d(ic)ha ofreçe del s(an)to mártir S(an) Pablito y asi el cab(ild)o vea q(u)e se a de haçer y el cab(ild)o acordo q(u)e d(ic)ha Reliquia se traiga con secreto a su sacristia de esta s(an)ta Ygl(esi)a en la qual se examinem los titulos y papeles de su autthentidad y se de quenta al s(eño)r ob(is)po. Y con esto entonçes se tomara resoluçion asi de la fiesta y demostraqion q(ue) por ella se (h)a de haçer el dia de su fiesta como del reçibim(ien)to y agasajo q(u)e se podra haçer al portador.¹³

Se deduce de los gastos ocasionados por el regalo ofrecido por el cabildo al caballero Perea que no hubo duda alguna de la autenticidad de la reliquia –aunque no fuera reliquia insigne¹⁴- del pequeño mártir, y por tanto fue aceptada para incrementar el tesoro de la catedral.¹⁵ El montante (véase la nota anterior) supone una afirmación elocuente del aprecio que

¹³ Cabildo ordinario de 11 de noviembre de 1673. ACSA AC40 f. 722.

¹⁴ *No es reliquia insigne según el decreto de la Sagrada Congregación, que aseñala cabeza, brazo, o pierna o parte prinzipal donde el santo mártir padezió el martirio.* ADSA Ceremonial de la Catedral de Salamanca, vol. I, f. 582.

¹⁵ *El s(eño)r r(azioner)o Ger(oni)mo Lopez Loarte hiço relacion de q(u)e en conformidad del decreto del cab(ild)o extraori(dinari)o q(u)e se hiço despues que trajo con el cavallero de Medinaçeli la reliquia de s(an) Pablito a la Ygles(i)a havia (h)echo un regalo de 24 perdices= 24 pollas y 24 pabos y 160 r(eale)s de dulces de s(anta) Úrsula a d(ic)ho in(di)v(idu)o don Fran(cis)co de Perea Zifontes q(u)e venia con dos criados y un capellan el qual se iba mañana y asi viesse el cab(ild)o si se le havia de hacer algun otro cortejo y en vista de ello el cab(ild)o lo confirio y voto invoçe y por mayor p(ar)te de sus votos salio acordado q(u)e a d(ic)ho cavallero se le pague el coste de la posada y al capellan se le de un corte de vestido y a cada criado un doblón de a dosy se busque una joia o alaja hasta de çien r(eale)s de v(ell)on de plata nada mas o menos la qual se le de al d(ic)ho d(on) Fran(cis)co para su mujer en recompensa de haver dado de su oratorio una alahaja (sic) tan preçiosa como la d(ic)ha reliquia de el santo y en muestra de lo agradeçido q(u)e el cab(ild)o queda de su dadiva, y esto sea a la disposiçion de los s(eño)res d(on) Ber(nar)do Ordoñez de Lara thesorero de esta santa Ygl(esi)a y del d(ic)ho s(eño)r r(acioner)o a quien el cab(ild)o nombro por sus comiss(ari)os para d(ic)ho efecto. Y juntam(ent)e q(u)e todo este gasto sea pro q(uen)ta de la mesa capitular deste cab(ild)o y no de su fab(ric)a.* Cabildo ordinario de 15 de noviembre de 1673. ACSA AC40 f. 723.

Poco después se daba cuenta de la comisión otorgada a los señores diputados por la reunión capitular: *Los s(eño)res thesorero d(on) Bernardo Ordoñez de Lara y r(acioner)o Ger(oni)mo López Loarte comiss(ari)os nombrados por el cab(ild)o para haçer un regalo a d(on) Fran(cis)co Perea Zifontes persona q(u)e trajo la reliquia de s(an) Pablito hiçieron relacion de haverlo executado dandole lo q(u)e determino en cab(ild)o pasado a los criados y cap(ell)an y a el un corte de vestido de la q(u)e al pres(en)te se usa y una sortija de rubies y esmeraldas para su mujer muy luçida y de coste de quarenta pesos q(u)e todo ello sumava 2686 r(eale)s q(u)e se havian librado y el d(ic)ho cab(ild)o dio las gra(cia)s a d(ic)hos s(eño)res de su cuidado.* Cabildo ordinario de 17 de noviembre de 1763. ACSA AC40 f. 724v.



Busto relicario de san Pablito. Vista delantera.



Busto relicario de san Pablito. Vista trasera.

para la comunidad capitular tenía el resto de san Pablito. El examen de las auténticas¹⁶ por parte de los peritos de la mesa capitular y posteriormente por el propio obispo diocesano, quien conforme a lo decretado por el concilio tridentino debía finalmente aprobarla para poderla usar en el culto público, fue realizado sin problema alguno. Tal grado de certeza provocó las inmediatas demostraciones públicas que se siguieron con gran regocijo y algazara de la ciudad. Así lo resume el *Ceremonial de la Santa Yglesia Catedral de Salamanca*:

*En diez de noviembre de 1673 llego a esta ziu-
dad un hidalgo de Medina-Celi y hizo saber algunos señores
prelados cómo traía para la Iglesia reliquia de los santos
mártires Arcadio y compañía. Ordenó el Cavildo la tragese a
la Iglesia que fue el día doze de dicho mes, y, aviéndola visto
se llevó al señor Ovispo, con los testimonios que la traían para
que la aprovase y verificase según los testimonios. Para dar
notizia desta reliquia encomendó el Cavildo la misa del día 13
como solecne, con prozesión con capas pluviales por el claus-
tro y que las campanas se tocasen al medio día de sus primeras
vísperas. Vino la Ziudad como siempre a esta funzión. Mandó
el Cavildo tirar algunos fuegos. Inbió el Cavildo a dar notizia
a la Ziudad, cómo tenían la reliquia, y la Ziudad inbió sus co-
misarios pidiendo al Cavildo prozesión general y que se lle-
vase la reliquia en ella, conzedióselo el Cavildo. Y, estando la
prozesión para azerse, se dejo por los malos temporales de
aguas y viento.¹⁷*

La posesión de las preciadas reliquias supuso para la catedral la primacía absoluta en lo referente al culto de los santos mártires Arcadio, Probo, Pascasio, Eutiquiano y Pablito frente a la iglesia de San Martín, que había erigido altar y retablo propio a dichos santos. Así cuando la

¹⁶ Véanse los documentos recogidos en Sanz Hermida, Jacobo, *Prácticas religiosas salmantinas en el Seiscientos: La devoción de los Cinco Santos Mártires*, Centro de Estudios Salmantinos (Salamanca 2001), pp. 96-98.

¹⁷ Cf. ADSA *Ceremonial de la Santa Yglesia Catedral de Salamanca*, vol. 1, f. 582. Transcripción tomada de pp. 149-150.

ciudad, apoyada por la cofradía de los santos mártires sita en San Martín se dirige al cabildo para solicitar la realización de los festejos correspondientes, cuya función eclesiástica debía llevarse a cabo en la citada iglesia parroquial, el cabildo determina su beneplácito y colaboración, salvo que la celebración litúrgica se debía de realizar en la catedral y no en San Martín por disponer en su tesoro de las reliquias del santo niño mártir.¹⁸

La obra presenta un desnudo infantil hasta la altura de la cadera, lugar que se inserta en la peana¹⁹ que soporta la imagen. La escultura ha sido concebida con una musculatura muy pronunciada que enmascara las redondeces propias de la tierna edad. La carnación a pulimento dota a la imagen de un halo de gloriosa claridad, apoyado por la técnica de dorar el cabello, de más habitual presencia en la escultura renacentista. Hemos de observar que carece de todo tipo de elemento postizo: los ojos y pestañas están pintados, así como la herida del cuello. Las manos, unidas materialmente por la yema de los dedos han sido trabajadas en el mismo bloque lúneo, lo que ha librado al escultor de crear una zona frágil en la imagen a la par que le exonera de mostrar mayor pericia técnica.

La teca en la que se contienen los restos santos presenta una forma ovalada y se halla resaltada por un cerco de plata sobredorada, con cuatro remates flordelisados de intrincado dibujo en cada uno de los extremos cardinales de la orla. La inscripción dispuesta sobre el marco dice lo siguiente: *Relichia de s(an) Pablito niño de los santos comp(añeros) mártires que (h)ay en Medinaceli, naturales de Salamanca.*

Tipológicamente se corresponde a los consabidos relicarios de busto o de medio cuerpo que no presentan ya en el momento en el que nos encontramos novedad alguna. Más aún, al haber pertenecido a Francisco de Perea y Esquivel, abuelo del donante, es entonces donde hemos de situar cronológicamente el origen del relicario objeto de nuestro estudio, puesto que tras sacar los restos de la urna guardada en el convento

¹⁸ Cf. Cabildo ordinario de 20 de noviembre de 1673. ACSA AC40 ff. 725v.-726*esto (h)a de ser siendo la fiesta en esta Santa Igle(s)ia donde estan sus reliquias...* Id., f. 726. Un largo proceso de roces entre el ayuntamiento, partidario de la iglesia de San Martín, y el cabildo, celoso de su propia casa, va a hacerse visible a lo largo de la historia y mucho más en las demostraciones públicas que se siguieron a lo largo de los años. Véase Sanz Hermida, Jacobo, *o.c.*, pp. 48-51.

¹⁹ La peana está adornada con una sucesión en altura de molduras: la inferior de escocia prolongada, la del medio de grandes y abultadas ovas y la superior de pico de cuervo.



Busto relicario de san Pablito. Vestido.

de San Román de Medinaceli, los puso el señor Esquivel en el interior de la teca de la escultura.²⁰ De este modo, hemos de adelantar en dos generaciones (aproximadamente unos cuarenta años) la factura física de la imagen, situándose, en consecuencia, en torno a la década de los treinta del siglo XVII.

²⁰ Cf. ACSA Cj. 43 Lg. 4 n^o 5.



Retablo del relicario. Detalle de la estructura centralizada.



Desde piezas de primeras firmas a la asunción de obras significativas de otros ámbitos

Desde los desaguizados producidos por la guerra de sucesión española, más aún tras los desastres de la francesada y los derivados de las sucesivas desamortizaciones, la catedral se convirtió en refugio de las imágenes y muebles de iglesia pertenecientes a comunidades y templos que iban desapareciendo a medida que la barbarie humana arrasaba sus fábricas, desacralizaba recintos y destruía patrimonio precioso e irrecuperable.

Los recios muros del conjunto catedralicio sirvieron de recipiente donde almacenar todo el material que, de una manera u otra, se salvaba de la destrucción. Semejante circunstancia produjo un rápido crecimiento de los fondos, que no fueron debidamente inventariados.

Como consecuencia de lo anterior, lo cual sufrimos aún a día de hoy, ignoramos la procedencia cierta de un número considerable de piezas, entre las que se encuentran las tratadas en el presente capítulo.

San José

La gran devoción al santo patriarca comenzó a despuntar en el siglo XVI.¹ En su divulgación tuvo un papel muy relevante la primera obra escrita sobre el santo patriarca que se conoce, en 1522, debida a la pluma del fraile dominico Isolanus. En castellano habremos de esperar pocos años desde la fecha anteriormente indicada, puesto que en 1535 veía la luz el libro *Subida del Monte Sión*, de fray Bernardino de Laredo, publicación que adjuntaba *Josefina. En relación de misterios del glorioso San José*. Tras esta experiencia inicial en la Península, la literatura josefina conoció una mayor difusión, y se fueron sucediendo numerosas publicaciones que tenían como objeto de sus consideraciones al santo patriarca. También es muy sobresaliente la divulgación de la devoción a san José llevada a cabo por santa Teresa de Jesús, quien dispuso visiblemente bajo su patrocinio doce de sus diecisiete fundaciones.²

El pueblo fiel lo invocaba ya no solo como al gentil y duro varón que tomó sobre sí la ingente tarea de ser el padre putativo del Verbo encarnado y el esposo de la santa Virgen, sino también como el gran abogado para tener una buena muerte,³ dado que gozaba de gran poder en el mo-

¹ *Del glorioso S. Ioseph han deseado saber muchos de sus devotos, la causa porque nuestra madre la Yglesia (celebrando con mucha solemnidad fiestas de otros sanctos) ha poco tiempo que officia de S. Ioseph: y su dia no es fiesta de guardar. Andando yo con cuydado de hallar desto razon, que me satisfiesse, ley en el libro del arbol de la vida, que escrivio Ubertino de Cassalibus, ser la razon. Porque unos blasphemos herejes pusieron lengua en la virginidad de la Reina del cielo, tomando occasion, de que la escriptura llamava a Ioseph padre de Iesus: con que derogavan a la Divinidad del hijo, y virginidad de la madre. Y como la Yglesia ordena todas sus cosas para nuestro aprovechamiento, assi como le pinta viejo, para obviar a pensamientos descomedidos de los flacos, assi tambien para quitar a los herejes esta occasion, no le llama absolutamente padre de Iesus, ni se detiene en celebrar su fiesta con la solemnidad que hiziera si no uviera havido esta heregia. Y de aqui es, que esta poca solemnidad, con que le celebra, y la limitacion con que le llama padre de Iesus, es indicio de mayor perfection de Ioseph: como el no haver hecho milagros lo es del Baptista. Gracián de la Madre de Dios, Jerónimo, Iosephina. Summario de las excelencias del glorioso S. Ioseph. Esposo de la Virgen María, Casa de Ivan Momarte (Bruselas 1609), p. 22v.*

² Cf. Camón Aznar, José, "San José en el Arte Español" en *Goya*, nº 107, (Madrid 1972), p. 307.

³ *Y que este Varón Santísimo (lo que no ha sucedido a ninguno de los mortales) muriese estando a su cabecera Jesús, y María, no solamente es el parecer de hombres píos, y Católicos, sino que es sentencía, que la misma Iglesia parece aprobarla expresamente, quando de este esclarecido Patriarca, pía, y elegantemente canta: O nimis felix, nimis o beatus, / Cuius extremam vigiles ad horam / Christus & Virgo simul astiterunt / Ore sereno. Interian de Ayala, Juan, *El Pintor christiano y erudito*, vol. 2, Imprenta de Joachin Ibarra (Madrid 1782), p. 146.*



Imagen de san José. Salas Capitulares.



Imagen de san José. Vista frontal con la peana.

mento del tránsito,⁴ al haber cumplido con creces el ministerio terreno encomendado desde lo alto. Estas razones nos parecen suficientes para aseverar la proliferación de su iconografía en los templos y en los espacios domésticos.

La virtud de san José deriva directamente de la acogida que ofreció en su corazón al proyecto de salvación ideado por Dios, y cuya máxima representación, aunque sea de modo sumario, la encontramos en la iconografía en la que, en edad *robusta y varonil* (unos cuarenta años),⁵ o bien sostiene al divino Niño en sus brazos, o bien lo toma de su mano en la más tierna edad del infante.⁶

En el caso que nos ocupa, la solución gráfica que se ha tomado, con el patriarca de pie, en actitud itinerante, sosteniendo con un gran pañal al divino Niño desnudo, que se vuelve hacia el espectador, subraya en realidad una concepción del santo como expositor ritual del Verbo encarnado, verdadero protagonista del grupo. Los blancos pañales inmediatamente se transfiguran en telámenes litúrgicos que proyectan

⁴ La tradición piadosa considera que Jesús y María le asistieron en el momento de su agonía. La primera publicación josefina pone en ese momento, recogiendo el relato de la Iglesia oriental, las siguientes palabras en boca de José, quien realiza una verdadera profesión de fe: *O filii mi dilecte, mi Iesu multotiens salveris. O fili mi, dolores & timor mortis circumdederunt me: sed qicto audivi vocem tuam, anima mea consolata est me. Nam tu es Iesu Salvator & liberator animae mee. Tu es cortina, quae tegis peccata mea: nomen tuum in ore meo dulcissimum est. Iesu tu es virtus oculorum meorum. Tu es auris, que audis universa, audi me servuum tuum hodie, supplico q respicias & recipias lachrymas quas effundo in conspectu tuo. Nam credo te verum Deum & Dominum: sicut Angelus dixit mihi pluries. Et non imputes mihi ad peccatum q cogitavi dimittere sanctam & puram Virginem matrem tuam, quando vidi ipsam primo pregnantem. Nescius enim quid facerem Angelus Domini docuit me sacramentum tuum mirabile, & direxit me,, & mandavit mihi q imponerem tibi nomen Iesu; & dixit mihi, q tu es ille qui salvabis populum a peccatis eorum. Et tu domine Deus meus ne irascaris mihi propter horam illam. Ego enim credo te verum Deum & verum filium Dei.* De Isolani, Isidoro, *Summa in quatuor secta parte, de Donis sancti Ioseph sponsi beatissimae virginis Mariae patris putativi Christi Iesu Dei immortalis. Docet, Disputat, Meditatur, Enarrat*, Apud Iacob Paucid (Apium 1522), p. 99v.

⁵ Y así, no es este el motivo por el qual advierto que el castísimo Esposo de la Virgen, debe pintarse de edad robusta, y varonil, sino porque (como insinuamos antes) la edad más robusta, y perfecta, parece mucho más apta, y conforme para representar la excelsa dignidad de S. Joseph, que aquí queremos significar: Quando al contrario, representarle de edad juvenil, parece una cosa menos grave, y en la que, a primera vista, pueden tropezar los ojos de los mas flacos. Dixe ser esta la edad en que parece se debe pintar al Santo Patriarca, o ya quando lleva en sus brazos al Niño Jesús, o bien quando le lleva de la mano, mostrando su derecho, y amor paternal. Interian de Ayala, Juan, *El Pintor Christiano y erudito*, t. II, o.c., pp. 144-145.

⁶ Véase la clasificación de las iconografías josefinas en Roda Peña, José, "A propósito de una escultura dieciochesca de San José" en *Laboratorio de Arte*, nº 5 (1993), pp. 369-378. Especialmente las pp. 370-371.

hacia los humerales o los mismos corporales y purificadores que se utilizan en la celebración del sacramento de la eucaristía. El cuerpo del infante se asimila en esta dinámica de remitencia al cuerpo eucarístico, y así el mismo san José se transfigura en sacerdote que ofrece al fiel el Verbo humanado, la salutífera encarnación consumada.

La pieza que se conserva en la Catedral de Salamanca responde a los citados planteamientos y se corresponde con un momento de exaltación de la advocación josefina, situándose a medio camino entre las tallas de gran formato, destinadas fundamentalmente a lugares de culto público, y las de pequeño, orientadas a focalizar la devoción particular y a partir de ella impulsar las consiguientes prácticas de piedad desde el ámbito de la devoción privada.

Martínez Alcalde dio a conocer la atribución de la imagen salmantina a la Roldana en un pequeño artículo publicado en el Boletín de las Cofradías de Sevilla.⁷ Efectivamente, convenimos con él, al comparar la obra con otros ejemplos del catálogo de la *escultora de cámara de Su Majestad*, la misma autoría -que consideramos todo un acierto-.

Sobre una alta peana ricamente ornamentada por todos sus lados, con imitaciones de jaspes y molduras doradas, se eleva la escultura del santo patriarca. La hechura es de tamaño académico, cercano a un metro de altura, figurado en actitud de avance, con el Niño Jesús en brazos, con el que no mantiene comunicación alguna. Ambos, padre e hijo, miran al frente, hacia el fiel que se dirige a ellos, mientras el patriarca avanza hacia él, siguiendo los modelos itinerantes que en su día utilizara Pedro Roldán para aquellas iconografías masculinas que portan el Divino Infante.⁸

La mano izquierda de san José, cuando sostiene el pañal, coincide en el planteamiento formal de la misma mano de la escultura de san Antonio de Padua de la iglesia de Santa Cruz de Cádiz. Luisa Roldán separa mucho las falanges, exceptuando el índice y el corazón, que deja unidos, y se recrea en la representación minuciosa de los detalles de las venas y demás precisiones de la fisionomía de la mano.

⁷ Martínez Alcalde, Juan, "Una nueva obra para el catálogo de la Roldana" en *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 376 (Sevilla 1991), pp. 44-45.

⁸ Cf. Torrejón Díaz, Antonio, "San Antonio de Padua" en VV.AA., *La Roldana*, Junta de Andalucía (Sevilla 2007), p. 184.



Detalle de la imagen.

La larga y sinuosa melena, señalada con rápidos y distantes golpes de cincel que no conforman minuciosamente el cabello, sino que lo evidencian en conjunto, con los bultos y rebajes de los mechones, es un rasgo característico de nuestra autora, el cual, quizás constituye un eco visual que sirve de expresión externa de un carácter *sujeto a grandes variaciones de estados de ánimo*.⁹

Los ojos ligeramente rasgados, los surcos de las ojeras y la boca entreabierta constituyen rasgos que avalan la concepción estética de la Roldana y la apartan de los prototipos paternos.¹⁰ Mediante el recurso a la boca anhelante del santo patriarca consigue que la imagen gane en expresividad frente a lo que había sido la experiencia adquirida en el taller de su progenitor.

El Niño aparece descansando en unos grandes pañales que, cual paño de hombros ritual, lo sostienen y sujetan. El Santo varón lo sustenta con la religiosa monumentalidad del fervor que conoce y reconoce su dimensión real y, a la vez, con la suma sencillez y candor de un padre.¹¹

La mano derecha del Niño reposa sobre el propio pecho y, a la par, extiende el brazo izquierdo aferrándose a los pañales. El infante dirige su mirada directamente al espectador. El tratamiento del desnudo infantil es de formas blandas y regordetas, características que mantendrá la Roldana a lo largo de su producción. Véase en este caso el grupo josefino de la gaditana iglesia de san Antonio. El modelo de Jesús Niño cambiará en sus célebres grupos marianos, sobre todo en lo referente a la cabeza y peinado, donde expresará más su propia concepción formal y se alejará de los prototipos paternos.

⁹ García Ollegui, M^a Victoria, *La Roldana, Escultora de cámara*, Diputación Provincial de Sevilla (Sevilla 1977), p. 28.

¹⁰ Cf. Bernal Ballesteros, Jorge, *Pedro Roldán. Maestro de escultura (1624-1699)*, Arte Hispalense (Sevilla 1973), pp. 102-103.

¹¹ *Y aunque no comulgasse, se escribe del (se refiere a San José) que todas las vezes que tomava al niño en sus braços, y le metia la comida en la boca siendo chiquito, o recibiesse de su mano bocados dados con amor (como suelen los niños dar a sus padres) era con tanta devoción, ternura, reverencia, y amor: que excede a lo que otros sienten quando reciben el sanctissimo Sacramento.*

Dize S. Athanasio: que el portal donde Christo nacio, era como una Yglesia: el pesebre el altar, Sant Ioseph el Sacerdote, los pastores Diáconos, los Ángeles Cantores, el Obispo el Padre eterno, y su throno, y silla Obispal la sacratissima Virgen, y Christo Iesus recién nacido el Santissimo Sacramento. (¿) Quién podrá contar con el respecto, y devoción, con que le tomaría Ioseph en sus manos, y hechandole mil bendiciones, le ofresceria al Padre eterno por la salud del mundo? Gracián, Gerónimo, Iosephina. Sumario de las excelencias del glorioso S. Ioseph. Esposo de la Virgen Maria, Casa de Ivan Momarte, (Brusselas 1609), pp. 63v.-64.

La policromía habitual usada en las obras de la Roldana hace uso de ricos estofados sobre colores vivos, intensos y muy saturados. Exactamente es la que encontramos en la imagen salmantina, junto a la consiguiente carnación mate, unos impactantes rojos, amarillos luminosos y verdes intensos inundan la túnica y manto de san José. Grandes hojas doradas con texturas a base de diferentes tramas (puntas rehundidas, líneas paralelas esgrafiadas...) se combinan con flores de diversos tonos realizados a punta de pincel, produciendo un efecto total de riquísimo telamen, rematado por áureas cenefas con decoraciones geométricas incisas.

Dentro de la producción de la escultora, el ejemplar que guarda mayor semejanza con el conservado en la catedral de la ciudad del Tormes es el perteneciente al convento de Nuestra Señora de Belén de Antequera. Los estilemas no son sólo los más cercanos, sino que también presentan, como señaló Jesús Romero,¹² muchos puntos en común en la base marmoleada y peana. Sin embargo, no compartimos del todo la total identificación de la peana tal como el referido autor realiza, puesto que la base de ambos es poligonal, pero en el caso de la de Salamanca, la figura del santo no está fundida con la peana, no conforma un todo con la base como en el san José de Antequera, sino que peana e imagen constituyen dos secciones independientes que han sido vinculadas. Además, a lo anterior hay que añadir el mayor desarrollo y altura que alcanza el ejemplar salmantino alternando caras jaspeadas con hojarasca dorada.

El pequeño formato de la imagen indica una audiencia específica de oratorio privado o de comunidad religiosa de clausura, donde la devoción particular se vehicula a través de determinados ritos domésticos en torno a la imagen.

Creemos poder adscribir la obra que nos ocupa al periodo de la producción de Luisa conocido como *madrileño* (1689-1704), en el que es posible constatar la plenitud del arte de la escultora junto a la pervivencia de la huella del taller de su padre y de sus años de formación, a la par de una evolución *que se nota entre otros aspectos en una especial disposición para componer grupos ambientados con intimidad, recato, tono descriptivo e intervención de lo anecdótico, todo ello bajo el signo de un*

¹² Cf. Romero Benítez, Jesús, "San José" en VV.AA., *La Roldana*, o.c., p. 222.



Detalle del Niño Jesús.

*gusto especialmente femenino.*¹³ Como puede constatarse en nuestro caso, en las imágenes de madera y de mayor tamaño que las obras en barro, la autora permanece fiel al realismo sevillano de estirpe roldaniana.¹⁴

Los fuertes rasgos trazados por la gubia de Luisa traslucen un fuerte carácter, en parte mitigado mediante la introducción de los elementos atemperados y dulcificadores que denuncian la acción de su mano en la obra.

No se trata de una escultura compleja, sino de una imagen evidente para la espiritualidad sencilla y próxima al corazón cristiano, al hacer uso de las iconografías habituales, cercanas y familiares.

En gran medida la teatralidad de la obra es aportada por el tratamiento ampuloso de los paños, tremendamente amplios y ricos. Véase la monumentalidad de la hopalanda, cayendo generosamente en la parte inferior, donde forma voluminosos pliegues que coadyuvan a la sensación de movimiento iniciado por la postura de la imagen del santo y a la ostentación casi ritual (como si estuviera sobre un humeral) del Verbo encarnado.

¹³ García Olloqui, M^a Victoria, *La Roldana*, Diputación de Sevilla (Sevilla 2003), p. 42.

¹⁴ Id. p. 43.



Detalle de la policromía.



Detalle de la policromía.

La intimidad de la relación entre el padre y el hijo se visibiliza perfectamente a través del acomodo del pequeño en los brazos del patriarca, siguiendo muy de cerca los modelos de Pedro Roldán.¹⁵

La Virgen de Belén

Una pequeña y graciosa escultura de la Virgen con el niño en brazos, realizada en madera policromada, ocupa un lugar destacado en el lateral occidental de la Capilla del Presidente.

Desconocemos con certeza su procedencia, puesto que no se trata de una imagen encargada para la catedral. Probablemente, debido a sus pequeñas dimensiones, fuera concebida, en un primer instante, para un oratorio privado o una casa de religiosos, donde la contemplación cercana y doméstica debía suscitar una inmediata consideración espiritual de lo en ella representado. Con posterioridad, ya sea bajo donación -sin que a día de hoy hayamos tenido rastro alguno de la noticia en la documentación del archivo catedral- sea por haberse traído de casa de religiosos o iglesia desaparecida, recaló en el haber del Cabildo y este finalmente pudo disponer su ubicación en el retablo de san José de la iglesia mayor. Desgraciadamente, todas ellas son meras hipótesis que no se pueden refrendar, a día de hoy, con noticia escrita alguna.

La iconografía de la Virgen de Belén se interna en la representación de la Santa María con el Niño Jesús en medio de pañales, a fin de exponer al fiel, mediante el recurso a un gesto familiar, la realidad de la encarnación del Verbo. En este sentido, la presencia de los pañales alcanza un valor de gran significación, puesto que es el lugar desde el cual María enseña y expone la revelación epifánica del Recién Nacido al reconocimiento de la creación y a la veneración pública. Semejante recurso entronca necesariamente, por su repercusión directa, con la praxis eclesial que desde el Concilio de Éfeso proclama a la Virgen Madre de Dios, por razón de la doble naturaleza del Hijo que tan detalladamente es proclamada en el Concilio de Calcedonia.

¹⁵ Cf. Bernaldes Ballesteros, Jorge, *Pedro Roldán. Maestro de escultura (1624-1699)*, o.c., p. 102.



Imagen de la Virgen de Belén.



Vista de la parte posterior de la imagen.



Vista lateral de la imagen.

Tradicionalmente, la imagen referida se ha venido atribuyendo a la Roldana. Así lo recoge Antonio Casaseca cuando pone en evidencia la imposibilidad de confirmar semejante atribución, a la par que afirma su procedencia andaluza¹⁶ o incluso, cuando años después, asevera para ella un origen napolitano.¹⁷ Por su parte, Daniel Sánchez afirma con rotundidad la gubia de Luisa en esta imagen de la Madre de Dios, sin ofrecer razón alguna que la avale. Dicho autor también señala que la escultura estaba colocada en la Capilla de san José, pero tras su robo y afortunada recuperación, para mayor seguridad, el cabildo tomó la decisión de ubicarla en el espacio actual.¹⁸ Una exposición más razonada la debemos a la pluma de Lucía Lahoz, que acertadamente señala la excepcionalidad temática del asunto, infrecuente en Castilla y con mayor repercusión en Andalucía, amén de las características formales de su materialización plástica en la escultura salmantina para situarla en el haber de la escultora real de Carlos II.¹⁹

Como veremos en las siguientes líneas, existen razones que, en nuestra opinión, sitúan la talla en la dirección que los citados autores han señalado, reconociendo en la misma ciertas señales formales que tanto en concepción como en ejecución indican una fuerte influencia del hacer de la escuela andaluza (de modo particular Granada y Sevilla), concretamente de Alonso Cano y Pedro Roldán, que se difundió particularmente en la experiencia de Luisa Roldán y se presenta, incluso, en el proceder de Pedro Duque Cornejo. Por ello no extrañan las dos primeras atribuciones que la historiografía ha concedido a la escultura de Salamanca.

Procediendo con el predicho itinerario, encontramos ciertos ecos de la producción de Alonso Cano²⁰ en la pieza salmantina, comenzando

¹⁶ Cf. Casaseca Casaseca, Antonio, *Las catedrales de Salamanca*, o.c., (1993), p. 92.

¹⁷ Cf. Casaseca Casaseca, Antonio, *Las catedrales de Salamanca*, o.c., (2006), p. 110.

¹⁸ *La graciosa estatua de la Madre de Dios, procede de la capilla de San José de donde fue robada y después de ser descubierta en la tienda de un anticuario de París, restituida al cabildo que la puso en esta capilla buscando la máxima protección. Es del siglo XVIII y su autora es la Roldana.* Sánchez y Sánchez, Daniel, *La Catedral Nueva de Salamanca*, o.c., (1993), p. 170.

¹⁹ Cf. Lahoz, Lucía, “La Virgen de Belén (La Roldana)” en Martínez Frías, José M^a - Pérez Hernández, Manuel - Lahoz, Lucía, *El arte barroco en Salamanca*, GRUPOSA (Salamanca 2008), p. 92.

²⁰ Para una aproximación a la producción de Alonso Cano señalamos: Gómez Moreno, Manuel, *Alonso Cano, escultor*, Archivo Español de Arte y Arqueología (Madrid 1926); E. Wethey, Harold, *Alonso Cano, pintor*, Instituto Diego Velázquez (Madrid 1958); Id., *Alonso Cano. Pintor, escultor y arquitecto*, Alianza Forma (Madrid 1983); VV.AA., *Centenario de Alonso Cano en Granada*, 2 vols., Ministerio de Educación y Ciencia (Granada 1969).



Detalle de la imagen de la Virgen de Belén.

por la misma iconografía de la Virgen de Belén. Sobre este particular traemos la siguiente opinión de Camón Aznar:

Por esta fechas (hacia 1645) nos encontramos con esa concepción suya tan original -con antecedentes de Durrero- de la Virgen sentada con el Niño sobre sus rodillas. Es esta una creación muy reiterada y que permite en la figura de la Virgen una serenidad y amoroso embeleso en el Niño, que no pueden tener las imágenes en pie. Aquí todo es ancha calma y dulce paz en la contemplación del Infante. Y también aquí como en las figuras de reyes, el manto envuelve las piernas en una masa que llena el primer término de la composición. La imagen del Museo del Prado de hacia 1645 con sus similares en Granada, son el ejemplo de esta nueva iconografía mariana.²¹

Ciertamente son rastreables ciertas sugerencias formales de la imagen salmantina en la obra del artista granadino, tanto en pintura como en escultura. Amén del tema, las imágenes de los querubines en grupo de tres a los pies de la Virgen y alguna suelta en los laterales, con las actitudes generales de los rostros, que se orientan en diversas direcciones, (uno dirige su mirada hacia el grupo principal inmediatamente sobre él), los podemos encontrar en la célebre Inmaculada de la Catedral de Granada, las Inmaculadas de Berantevilla del Museo Provincial de Vitoria (los modelos singularizados aparecen en la corte angélica que la circunda), del oratorio de la Catedral de Granada, de la Capilla Mayor de la misma seo, del Museo de Bellas Artes de Granada. Ciertamente este asunto se torna en un lugar común y a él se añaden las experiencias, entre otras, de las Inmaculadas de P. A. Bocanegra (Colección de la Marquesa de Moctezuma, del Museo de Bellas Artes de Granada...), o de la Virgen de con el Niño adorado por santos del mismo autor del Museo de Bellas Artes de Granada. Exactamente lo mismo encontramos en la obra de J. de Cieza, pongamos por

²¹ Camón Aznar, José, “Los estilos de Alonso Cano” en VV.AA., *Centenario de Alonso Cano en Grandá*. Vol. de Estudios, Ministerio de Educación y Ciencia (Granada 1969), p. 15.

caso el lienzo de la Aparición de la Virgen a san Bernardo de la Catedral de Granada. En definitiva, los elementos angélicos de la imagen salmantina encuentran antecedentes y deudas directas con la experiencia de las artes andaluzas, de los centros de Granada y Sevilla.

De igual manera podemos decir de los estilemas y configuración general que muestra la pequeña imagen del Niño Jesús, tomando ecos de la configuración del cuerpo, redondeces anatómicas, y modo de representar el cabello de obras canescas afines como el san Antonio de Padua del Museo de Bellas Artes de Granada, el mismo santo de la Iglesia de san Nicolás de Murcia, o la Virgen de Belén de la Catedral de Granada.²² Tampoco son ajenas a la obra de Cano las imágenes de pequeño tamaño, con las que se emparenta lejanamente la escultura perteneciente a la ciudad del Tormes. Quizás las más conocidas a este respecto sean las imágenes de san Juan Evangelista, de los conventos sevillanos de santa Paula y de santa Ana.

Luisa Roldán fue quien popularizó las imágenes de las Vírgenes de la leche, los belenes y grupos de pequeño formato, gracias al minucioso trabajo que desarrolla en cada uno de ellos amén de la gracia y belleza con que dota a sus obras.²³ El modelado en barro suele ser la técnica más utilizada por la escultora, aunque también encontramos obras de tamaño académico realizadas en madera policromada. La excepcionalidad de la imagen de la catedral de Salamanca sería doble, de confirmarse el débito al catálogo de la Roldana, tanto por el asunto (la Virgen de Belén, no la Virgen de la leche) como por el material y técnica utilizados en la imagen (madera y talla frente a barro y modelado).

²² Cuando M^a José Martínez trata sobre la imagen de la Virgen de Belén de la catedral de Granada, es muy significativo para nuestro propósito, por cuanto de correspondencia se observa en la talla salmantina, el parecer respecto del Niño Jesús: *Todo es suavidad y armonía, y blandura de modelado, excepto el desnudo infantil que destaca por su rigidez y falta de flexibilidad que hace pensar más en una talla "a lo Pedro de Mena", más seca que la que habitualmente Cano realiza en otros temas infantiles*. Martínez Justicia, M^a José, "La Virgen de Belén en la escultura barroca granadina" en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, t. IV (1991), pp. 12-24. La cita está tomada de la versión electrónica consultada el 21-12-2012 en <http://fuesp.com/revistas/pag/caio802.html>. Recuérdese que Pedro de Mena es discípulo de Alonso Cano.

²³La temática de algunas obras de su producción, *está centrada principalmente en la exaltación de María con Jesús niño como Madre de Dios, representándola con profundo carácter humanizado en escenas de su vida o en apariciones protectoras... En este tipo de obras, la artista valora los aspectos femeninos, maternos e infantiles a través de formas agradables y expresiones complacientes*. Romero Torres, Luis, "La escultora Luisa Roldán. Del arte sevillano al ambiente cortesano" en VV.AA., *La Roldana, Andalucía Barroca*, o.c., p. 139.



Vista lateral de la imagen.

La Roldana suele rodear con gran aparato angélico la zona en la que apoya la imagen de santa María, consiguiendo con semejante recurso ensalzar la figura de la Virgen encumbrándola sobre el orden de la naturaleza, y a la par la individualiza, puesto que ninguna otra creatura goza de semejante prerrogativa iconográfica. Un detalle a tener en cuenta en el modo de hacer de Luisa es que a la hora de representar a la Madre del Salvador, la figura en la mayoría de las ocasiones con los pies ocultos, y en las escasas ocasiones en las que permite que asome parte del pie,²⁴ nunca hace uso de sandalias,²⁵ sino de calzado que cubre decorosamente la extremidad.

La imagen de Salamanca muestra en primer término el pie de la Virgen calzado con sandalia, que deja al descubierto la anatomía, señalando así el lugar predilecto para poder rendir homenaje al Misterio representado en la imagen (superior al mismísimo orden angélico), al parecer estar pensado como ubicación predilecta en la que depositar el ósculo. Sin embargo, al mostrar el pie de la Virgen a través de las cintas de la sandalia, se opta por contradecir las normas del decoro que imperaban a la hora de la representación de la Madre de Dios.²⁶ No en vano, Interián de Ayala escribe lo siguiente:

¿A qué finalmente (omitiendo otras muchas cosas) el pintar sus pies, o totalmente desnudos, o cubiertos con poca decencia? Sin embargo de que S. Clemente Alexandrino, con conceder solamente a los hombres el llevar algunas suelas para defender sus plantas de los tropiezos y ardores de la arena; reprueba toda desnudez de los pies de las mugeres.²⁷

²⁴ A veces, y como detalle anecdótico, la escultora les hace sacar un pie por debajo de las vestiduras. En el caso de la Virgen de la leche, este pie aparece calzado con una especie de bota o zapato cubierto y puntiagudo. En el caso de la Virgen con el niño de don Manuel Corcho, el pie aparece descalzo. García Olloqui, M^a Victoria, *La Roldana*, Diputación de Sevilla (Sevilla 2003), p. 45.

²⁵ Cosa que sí que hace habitualmente en otras imágenes, como las de san José.

²⁶ El único ejemplo que hemos encontrado dentro del catálogo conocido de la Roldana de un pie semejante al de la Virgen de Belén de Salamanca, es el de san José de la Iglesia de San Isidro de Cádiz, si bien calzado con una sandalia de dos cintas en lugar de tres.

²⁷ Interián de Ayala, Juan, *El pintor christiano y erudito*, o.c., t. II, p. 5.

Otra cuestión a tener en cuenta la encontramos en las alas de los querubines,²⁸ que en el caso de las obras conocidas de la Roldana se componen de plumas paralelas, policromadas en bandas transversales sucesivas de diferentes colores (dorado, rojo, azul, verde...) y no de un único color aunque cada capa de plumas se individualice con un tono distinto.

El vuelo del manto de la Virgen es más ampuloso que en otras obras de segura atribución, como las ya citadas Vírgenes de la leche, donde probablemente el barro, como materia prima que las conforma, impide poder realizarlos de la misma forma que en la madera, elemento usado para tallar la imagen de Salamanca.

La figura del Niño resulta curiosamente la más inexpresiva en el conjunto salmantino. Cierta envaramiento que tensiona en exceso el cuerpo del infante y la carencia de una expresión verosímil, en pro de otra mayestática, restan gracia y familiaridad al conjunto. El infante, tallado y policromado como escultura exenta, se une a los pañales que lo sostienen por medio de dos clavos (hoy día un único tornillo) que lo fijan en su ubicación. El detalle anatómico del cuerpo infantil es muy alto, no desmereciendo en absoluto las manos de su artífice, aunque la expresión final conseguida no sea tan lograda como la que sí encontramos en la imagen de la Madre. En la desnudez infantil, con una *obstentatio genitalis* bien patente, choca de nuevo con los planteamientos que los tratadistas post-tridentinos han realizado respecto de la tradición común anteriormente habitual en las imágenes de Jesús infante.²⁹

²⁸ Véase García Olloqui, María Victoria, "El tema de los ángeles en la obra de Luisa Roldán" en *Archivo hispalense: Revista histórica, literaria y artística*, t. 66, nº 202, (Sevilla 1983), pp. 193-202.

²⁹ *Pintan también muchas veces a la Madre de Dios (y con gran razón, por ser esta una de las principales insignias de su magestad, y dignidad) teniendo en sus brazos al Niño Jesús, o adorándole reverentemente, dormido, y recostado sobre una almohada, o colchoncillo; en cuya atención canta piamente la Iglesia: Adoró al mismo que engendró. Hasta aquí todo me parece bien: pero no, el que Los Pintores (son palabras no mías, sino de un grave Theólogo muy versado en esta materia) suelen frecuentemente pintar, o esculpir desnudo al Niño Jesús; por cuyo motivo les reprehenden muchos varones de gran piedad, y prudencia. Porque ¿qué puede haber de edificación en semejante desnudez? ¡Y oxalá no se originara de aquí ninguna ruina, ni escándalo a los párvulos y flacos! Guárdense, pues, los Pintores (prosigue el mismo Autor) de experimentar con daño propio lo que dice el Señor: Al que escandalizare a uno de estos párvulos, que creen en mí, mejor le fuera, que le fuera colgada del cuello una piedra de molino, y que fuera anegado en el profundo del mar. ¡Ay de aquel hombre por quien se origina el escándalo! Ciertamente, si quieren atender a las Pinturas antiguas, advertirán con facilidad, que en ellas el Niño Jesús está pintado con decencia, y honestidad, y que ellos se apartan mucho de la sencillez de los mayores.* Interian de Ayala, Juan, *El pintor cristiano y erudito*, o.c., t. II, pp. 8-9. El teólogo que cita fray Juan en su texto es a Juan Molano, referente inexcusable en estas lides.



Detalle de la imagen del Niño Jesús. Vista frontal.



Detalle de la imagen del Niño Jesús. Vista posterior.

La imagen del Niño es la que nos genera ciertas dudas para atribuirle al cuidadoso hacer de la Roldana.³⁰ En primer lugar, hay que ser conscientes de las diferentes tipologías de infante que utiliza a lo largo de su producción. No se asemeja en nada el que hemos visto en brazos de san José en la misma catedral del Tormes que los que forman parte de sus vírgenes lactotrifusas o de los encantadores grupos de la Sagrada Familia o Misterios de Belén. El menor detalle anatómico,³¹ la ausencia de las redondeces que son habituales en los conocidos grupos de terracota, incluidas las roscas que aparecen en los brazos, torso y piernas del pequeño, incluso el referido envaramiento, nos conducen a plantearnos ciertas dudas sobre la atribución a la misma mano que lleva a cabo la imagen de la Madre. Sin embargo, la diferencia del material utilizado en los grupos de barro realizados por Luisa y el empleado en la talla salmantina, puede explicar en cierta medida las diferencias conseguidas con el procedimiento del moldeado en barro (más sencillo y manejable, inclinado a los detalles) y el demandado por la gubia. Tampoco hemos de olvidar la opinión de M^a Victoria García:

Los Niños Jesús (se refiere a los de algunos de los Nacimientos realizados por la autora) por ser recién nacidos eran interpretados por su autora... de otra manera, es decir, con poco pelo y lacio, o tal vez ese era el concepto que tenía La Roldana, de los recién nacidos, en su época sevillana,

³⁰ Quizás en este sentido sería imprescindible e iluminador tener en consideración la posibilidad de la colaboración del marido de Luisa en el mismo tallado de la imagen. Recurramos así a las palabras de Alfonso Pleguezuelo: *Como premisa inicial, no deberíamos disociar totalmente la obra de Luisa Roldán de la de su marido. Por los pocos datos de que disponemos hasta ahora, todo parece indicar que su obrador familiar estaba formado por ella misma y su marido como componentes principales y por algunos oficiales y aprendices que les ayudaban. También parece que era Luis Antonio quien firmaba los contratos aunque ambos colaborasen en la ejecución de las obras... En estas obras especiales, imagino que Luisa haría los bocetos, su marido el desbastado inicial y ella, la talla fina de la fase de acabado. Afectan, por tanto... a las demás etapas de su vida, las posibles aportaciones que a su obra pudiera haber hecho Luis Antonio de los Arcos, discriminación complicada de llevar a cabo...* Pleguezuelo Hernández, Alfonso, "Luisa Roldán y el retablo sevillano" en *Laboratorio de Arte*, 24 (Sevilla 2012), p. 277.

³¹ *La cara de estos Niños, como su cuerpo, es muy fina, sabiamente modelada con gruesos cachetes, policromados en rosa, nariz y boca pequeña, finas y arqueadas cejas y ojos bonitos mirando hacia arriba. El pelo es corto. Podría decirse que los Niños Jesús de estos Belenes fueron hechos con un esmero especial por su autora, a quien indudablemente gustaba mucho el tema infantil, que conocía a fondo.* García Olloqui, M^a Victoria, "Introducción al tema de la natividad en la obra de la Roldana" en *Revista Fuentes*, vol. 1 (1998), p. 83.

es decir, en su juventud, que es cuando probablemente se hicieron estos Belenes; tal vez así, eran los propios hijos de la escultora sevillana cuando nacieron, y ella trasplantó esta belleza infantil a los Niño Jesús... que efectuaba. Luego, más adelante, pudo cambiar de concepto, y poner a los Niños el pelo más rizado, como los tienen los de su época madrileña, la última de su vida.³²

Como deber de justicia ha de señalarse que la imagen del Niño se ha concebido para ser vista lateralmente, con una pequeña inclinación hacia el espectador (ligeramente distinta al modo en el que se ha fijado con el tornillo actual), lo que atempera el efecto que en un primer momento pueda tener la hechura, dado que el costado es mucho más elocuente en cuanto a las calidades semánticas infantiles y, por tanto, con mayor carga de verosimilitud y de gracia. Mas quien realmente constituye el centro de atención del grupo no es tanto el Niño cuanto la Virgen, y la dulce actitud de contemplación que advierte la soberana naturaleza divina que es propia a quien está figurado en su regazo.

Las soluciones de comunicación tomadas para resolver el problema de la “poética sagrada tornada leño” toman cuerpo en el gracioso gesto maternal de la Madre respecto del Hijo que acuna en sus brazos, revelando amor, cuidado, protección y religiosa admiración. La relación entre ambos se realiza por el gesto de la Virgen, sobre todo a través de la inclinación de la cabeza y la ternura que muestra el ademán, elevando con religiosa piedad los pañales sobre los que se sitúa el Divino Infante desnudo. Por su parte, este último lleva su mano derecha sobre el pecho, y dirige su mirada al frente. La expresividad de Santa María, cumple así su función comunicativa del inefable Misterio que presenta al mundo y que ella misma representa. Mediante la perfección formal y la belleza de los rasgos, el naturalismo y la mesura de los gestos, la retórica del intimismo y la exteriorización de lo inefable, la imagen cumple sobradamente su papel inspirador de devotas e intensas oraciones íntimas, cuyo origen

³² Cf. García Olloqui, M^a Victoria, “La iconografía de la Natividad en la obra de la Rodana: El problema de los belenes atribuidos. Diferencias, estudio estilístico y opiniones cualificadas” en *Revista de la Facultad de Ciencias de la Educación “Fuentes”*, vol. I (Sevilla, 1998), p. 85.



Imagen de la Virgen con el Niño colocado en su posición original.

brotar al amor del sobrenatural gesto y de la unción que destila la figuración del magno acontecimiento de la encarnación.

En nuestra opinión, no podemos afirmar con rotundidad, a falta de mayores pruebas la atribución de la imagen a Luisa Roldán, pero el análisis formal nos aproxima mucho al modo de hacer de la escultora de cámara del Rey. Los ecos de la escuela granadina que hemos apreciado en nuestro discurso, concretamente de Alonso Cano, y la experiencia de la escuela sevillana a través de la impronta propia de su Padre, Pedro Roldán,³³ configuran en gran medida el acercamiento que se pueden descubrir tras los estilemas de la pieza salmantina, iniciando una estela que bien la podemos aún encontrar *mutatis mutandis*, como se ha dicho más arriba, en las obras de Pedro Duque Cornejo, a la sazón sobrino de la Roldana.³⁴

La Virgen del Carmen

En el muro septentrional de la capilla del Cristo de las Batallas se eleva un sencillo altar presidido por una imagen de bulto mayor del natural, que representa a santa María con el Niño bajo la advocación de la Virgen del Carmen. La talla procede del desaparecido convento de San Andrés, de carmelitas calzados,³⁵ lugar desde el que fue trasladada cuando se procedió a demoler el magno y artístico edificio para dejar espacio al progreso -según las más “lúcidas” mentes decimonónicas- encarnado en forma de carretera de circunvalación de la ciudad.³⁶

³³ Cf. García Olloqui, M^a Victoria, “La iconografía de la Natividad en la obra de la Roldana: El problema de los belenes atribuidos. Diferencias, estudio estilístico y opiniones cualificadas” en *Revista de la Facultad de Ciencias de la Educación “Fuentes”*, vol. I (Sevilla, 1998), p. 79. Véase también Bernales Ballesteros, Jorge, *Pedro Roldán. Maestro de escultura (1624-1699)*, *Arte Hispalense*, Diputación de Sevilla (Sevilla 1973), pp. 44-47. 49-51.

³⁴ Algunos belenes se atribuyen a su mano, asunto que aún más lo vincula al estilo de su tía Luisa. Cf. Id., p.80. Puede rastrearse el asunto que apuntamos en Hernández Díaz, José, *Pedro Duque Cornejo y Roldán (1678-1757)*, Diputación de Sevilla (Sevilla 1983); Howard, Ryan Abney, *Pedro Duque Cornejo (1678-1757)*, University of Michigan (Michigan 1975).

³⁵ Cf. Velasco, B., *El colegio Mayor Universitario de Carmelitas de Salamanca*, Centro de Estudios Salmantinos (Salamanca 1978), p. 56. Vicente Bajo en su guía escribe: *Al lado del Evangelio está la memorable Virgen del Carmen que se veneraba en el templo de Carmelitas calzados...* Vicente Bajo, Juan Antonio, *Guía descriptiva...* o.c., p. 95. Cf. también Velasco Bayón, Balbino, *El Colegio Mayor Universitario de Carmelitas de Salamanca*, Centro de Estudios Salmantinos (Salamanca 1978), p. 56.

³⁶ Cf. Araujo, Fernando, *La Reina del Tormes. Guía histórico-descriptiva de la Ciudad de Salamanca*, Imprenta de Jacinto Hidalgo (Salamanca 1884), p. 273.

Probablemente, la imagen ocupó un lugar destacado en el retablo mayor del templo desaparecido. La importancia de la devoción que arrastraba en los fieles sirvió a la efigie de salvoconducto que logró conservarla incólume y a salvo de la destrucción con el traslado a la seo. En nuestra opinión, la imagen encabezó el traslado de otras que se veneraban en la misma iglesia, de las cuales solo han llegado a nosotros la que ocupa estas líneas y la de san Joaquín con la Virgen Niña en brazos.

La imagen de la santa María del Carmen se alza sobre una gloria de nubes con ángeles, de pie, vestida con el hábito de su Orden, sosteniendo al Niño Jesús desnudo en el regazo, con el brazo izquierdo, y ofreciendo el escapulario al fiel con la derecha. El Niño Jesús aparece sentado sobre unos pañales muy ampulosos, con plegados y numerosas dobleces que forman ángulos de visibles y duras aristas, mientras sostiene el globo celeste con la mano izquierda y bendice con la derecha. El pequeño sigue, como es evidente, la conocida iconografía de Cristo Salvador.

La historiografía la ha considerado como obra autógrafa de Antonio de Paz,³⁷ quien habría tomado como referencia directa la que hiciera Esteban de Rueda en 1626 para el convento de carmelitas descalzas de la ciudad del Tormes. Ciertamente se descubren débitos a dicha obra, sin olvidar tampoco los influjos que se pueden adivinar heredados de las obras de los grandes maestros de finales del XVI y primeros años del XVII que trabajaron en la ciudad universitaria, así como también de la obra de Gregorio Fernández, de la que el referido Antonio tuvo experiencia directa y se empapó.³⁸

La comparación de la Virgen del Carmen con la Purísima del monasterio trujillano de San Francisco, de autoría confirmada y dada a conocer por García Mogollón,³⁹ permite aseverar la atribución a Antonio de

³⁷ La atribución aparece por primera vez, sin explicar las razones, en Martín González, Juan José, *Escultura barroca castellana*, Fundación Lázaro Galdiano (Madrid 1971), p. 34. Cf. Llamazares Rodríguez, Fernando, “La Catedral de León ante las nuevas devociones en época barroca”, en Ramallo Asensio, Germán, *La catedral guía mental y espiritual de la Europa Barroca Católica*, Ediciones de la Universidad de Murcia (Murcia 2010), p. 388.

³⁸ Suficientemente apuntado en Rodríguez G. de Ceballos, Alfonso - Casaseca Casaseca, Antonio, “Antonio y Andrés de Paz y la escultura de la primera mitad del siglo XVII en Salamanca” en *BSAA* (Valladolid 1979), pp. 347-416.

³⁹ Cf. García Mogollón, Florencio-Javier, “Una Inmaculada del escultor salmantino Antonio de Paz en Trujillo (Cáceres)”, en *Norba-Arte*, XIV-XV, (Cáceres 1994-1995), pp. 313-319.



Imagen de la Virgen del Carmen.

Paz, de la misma manera que el confronto de los rostros de las imágenes de la Asunción de la sacristía de San Esteban y la talla catedralicia así como los querubines de las respectivas glorias. El caso del Niño Jesús es el que más disimilitud pudiera evidenciar respecto de la producción conocida, especialmente con el pelo que luce, que pudiera explicarse en el desarrollo de los moñetes característicos en la obra de Esteban de Rueda, los cuales, en el caso que nos ocupa, se transforman, por obra de la interpretación de nuestro escultor, en una ondulante melena y un crespo tupé.

El hábito que luce la hechura es el conocido de la orden del Carmen, con escapulario y capa. Santa María, además, lleva velo sobre la cabeza, que graciosamente se pliega al llegar al pecho, mostrando el efecto de una tela pesada y con mucho cuerpo, lo que permite también al escultor mostrar parte del largo cabello de la imagen y tapar decorosamente el cuello. Las carnaciones son a pulimento y la policromía de las vestes realizadas a base de colores planos, animados por las decoraciones realizadas a punta de pincel en los bordes del escapulario y orla del manto. Obsérvese en este punto el asombroso adelgazamiento de la capa de madera conseguida en los pliegues de la caída del manto, revelando en este punto una pericia magistral en su trabajo por parte del escultor.

La Virgen del Carmen está concebida a partir de una estructura triangular, en gran medida condicionada por el manto, la misma que vemos en las Inmaculadas de estirpe fernandesca que salieron de la mano de Antonio: la que hoy día se encuentra en la iglesia de Puerto de Béjar y la del convento de San Francisco de Trujillo.⁴⁰ Para Alfonso R. Gutiérrez de Ceballos y Antonio Casaseca, la imagen de la Virgen del Carmen ha sido tomada del tipo iconográfico homónimo del convento de Carmelitas descalzas realizada por Esteban de Rueda añadiéndole la peana con querubines, y no dudan en atribuirle a Antonio de Paz en razón de *su extraordinaria calidad*.⁴¹

⁴⁰ Corroborada también por Méndez Hernán, Vicente, *El retablo en la diócesis de Plasencia, siglos XVII y XVIII*, Universidad de Extremadura (Cáceres 2004), pp. 270. 292. 496.

⁴¹ Rodríguez G. de Ceballos, Alfonso - Casaseca Casaseca, Antonio, "Antonio y Andrés de Paz y la escultura de la primera mitad del siglo XVII en Salamanca" en *BSAA* (Valladolid 1979). La cita la tomamos de la reedición del texto en Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, Antonio, *Estudios sobre arquitectura y arte en Salamanca y su provincia*, EDIFSA (Salamanca 2005), p. 302. Martín González la sitúa en *el ámbito de los Paz*. Cf. Martín González, Juan José, *Escultura barroca castellana, o.c.*, p. 34.



Detalle del Niño Jesús.

El traslado de la imagen a la capilla del Cristo de las Batallas ocultó la antigua advocación del recinto sacro y la desvió hacia la devoción mariana. La escultura se ubicó en el lienzo norte de la capilla y desplazó su eje, convirtiendo el altar principal ya no el del Cristo de las Batallas, sino el que en ese momento reunió las devociones más populares: la Virgen del Carmen y la de san Expedito, abogado de los imposibles, cuya imagen, de Olot, fue situada en el mismo altar, pero en un nivel más bajo.

Este dato nos revela que la antigua devoción al crucificado del obispo Jerónimo de Perigueux había decaído casi por completo, si bien en la década de los cuarenta del siglo XX conocería cierta recuperación. Sin embargo, el hecho de que la advocación de su capilla cambie y se la conozca popular y capitularmente como la del Carmen, como lo atestiguan las guías decimonónicas, nos habla del florecimiento y concreción en la seo salmantina de un progresivo acomodo de las capillas a las nuevas devociones seculares:

- la de la Virgen de la Cabeza tornó por la del Sagrado Corazón y después por la de la Soledad.
- la de San Tirso por la de la Virgen de Lourdes.
- la de San Lorenzo por la del Ecce Homo (trasladado de la iglesia de San Adrián).

Detalle de la gloria.



- la del Presidente por la de la Virgen de la Vega (trasladada primero a la iglesia de San Polo, después a San Esteban y posteriormente a esta capilla).
- la de San Bartolomé (o de la Virgen de Morales) por la de la Virgen del Agravio (trasladada de su emplazamiento original para dotarle de capilla íntegra ante la proclamación del dogma de la Inmaculada en 1854 y no sólo de un altar en el paso hacia el templo viejo. Probablemente se intercambiaron los lugares que hoy día ocupan).
- la del Cristo de las Batallas por la de la Virgen del Carmen.

Puede observarse a primera vista que las mayores transformaciones se deben a las advocaciones de santa María, reflejo patente del desarrollo mariológico coetáneo: el siglo XIX es el siglo de la Virgen.⁴²

⁴² En América latina, heredera de la influencia española, *la Virgen personificaba no sólo a la mujer perfecta sin la mancha de pecado original, pero (sic) también representaba a la madre perfecta por su absoluto sacrificio personal y el de su hijo. En el siglo XIX, el concepto de marianismo y de auto-sacrificio se había transformado en la idea de que la madre que “sin cansancio se da a sus hijos ejemplifica al ciudadano ideal que se da a la nación”. En esta conceptualización, el sacrificio personal no sólo ha ligado la maternidad al deber patriótico sino también a la educación.* Salmón, Josefa – Delgado, Guillermo (Eds.), *Identidad, ciudadanía y participación popular: desde la colonia al siglo XX*, Plural (La Paz, 2007), p. 84.

El siglo XIX es el tiempo de las apariciones marianas y el momento histórico de la proclamación dogmática de la Inmaculada. Un resumen del desarrollo mariológico en Bastero de Elizalde, Juan Luis, *Virgen Singular: La reflexión teológica mariana en el siglo XX*, Rialp (Madrid 2001), pp. 121-123. Como referente para el siglo XIX sirvan las siguientes palabras: *Mayor sentimentalización de la fe vendrá acompañada en torno a la figura de la Virgen María, siglo por otra parte en el que su figura redentora encuentra en las apariciones a Sta. Catalina Labouré (1830) en París y a Bernardette Soubirous (1858) en Lourdes un innegable refrendo para llevar posteriormente a Pío IX en 1854 a proclamar el dogma de la Inmaculada Concepción. Una vez más, repasando la literatura mariana de la época, vuelve a conformarse el prototipo iconográfico de la Virgen prestando suma atención incluso a los naturales accidentes a los que todo ser por mero hecho de nacer en este mundo han de estar necesariamente expuestos; sin embargo, no así la Virgen... Como se ha dicho, tras la segunda mitad del siglo XIX, el florecimiento del culto mariano impuso la imagen de la Virgen como la idealización de la belleza femenina, siendo ésta la encarnación más sublime a la hora de presentar a la mujer decimonónica la semblanza más perfecta de la pureza, intentándose unir aquí la proximidad entre las mujeres mortales y María. Junto a la literatura de Brentano, los artistas del grupo alemán de los nazarenos se dejan empapar de toda esa literatura mariana englobando en sus estéticas los rasgos idealizados y espiritualizados de la que ha de ser la suprema imagen femenina romántica: la Santísima Virgen, Madre de Nuestro Señor. Tanto nazarenos como prerrafaelistas y sulpicianos serán los principales adaptadores del universo simbólico romántico en la representación de María, haciendo que en su devoción el siglo termine por primar más lo mariano que lo cristocéntrico.* Ramos Domingo, José, *En el tiempo de los cenáculos: aproximaciones a la pintura religiosa del siglo XIX*, Tesis doctoral dirigida por José M^a Martínez Frías, defendida en el Dpto. de H^a del Arte/BB.AA. de la USAL (Salamanca 2011), pp. 50-51.

San Joaquín

Resulta mucho más frecuente encontrarnos la imagen de san Joaquín integrando el grupo de la denominada “Trinidad de la Tierra”, junto a su esposa Ana y su hija, la Virgen María. También suele formar parte de conjuntos más amplios denominados *parentelas de Cristo*, haciendo el papel propio de abuelo de Jesús y ubicado casi siempre de manera correspondiente a san José, como si se mostrara así idéntica colaboración y papel, *mutatis mutandis*, en el proyecto divino. Es menos usual encontrarlo de modo individual, independizado completamente, siendo acompañado habitualmente por la imagen de santa María en tierna edad.⁴³ El resultado muestra al fiel la labor educadora de la colaboradora necesaria que fue la Virgen en el plan de salvación de Dios, y expone claramente la relevancia de su figura, la cual, en palabras del padre Manuel Ortigas expresaba de la siguiente manera:

Aun con más propiedad por Agüelo de Christo, que suelen llamarlo los interpretes, Alter Pater, dos vezes Padre; el de Padre de Cristo, pues segun prueba N. P. Suarez en el orden de la unión Ipostática, fue por sangre el varón más allegado, i Pariente de Cristo, pues fue Padre de su misma Madre, i en el modo como lo explica. San Lucas a una gran fiança de lo que vale su intercesión para llegar a Dios sin desfallecer, a mas, que la propia patria, i Casa solar que tuvo Cristo, Señor nuestro en Nazaret, fue la de San Ioaquin, a donde como prueba el Autor del Elucidario de Maria Santissima, se retiró a vivir desde Seforo (sic), Ciudad mayor i asi mas espuesta, por las guerras de los Romanos con los Iudios de Israel.⁴⁴

Véase también Martínez Abellán, Antonio, *Las apariciones de la Santísima Virgen en el siglo XIX: sus causas y sus fines teológicos*, Universidad Pontificia (Salamanca 1965).

⁴³ Incluso en la conocida pintura de la capilla de San Martín, realizada en 1262 para el comitente Antón Sánchez de Segovia, la imagen de san Joaquín se dirige con el gesto hacia la hornacina central, donde estaría colocada en origen una imagen de la Theotokos, y en función de la cual se le representa.

⁴⁴ Ortigas, Manuel, *Tomo primero de la obras del P. Manuel Ortigas de la Compañía de Jesus*, Agustín Verges (Zaragoza 1678), pp. lxiii – lxv.

Por medio del santo padre de la Virgen, los maestros espirituales y tratadistas, sobre todo a partir del siglo XVII, alentaron al pueblo a crecer en la estima de su devoción, puesto que era camino seguro que ganaba el afecto de santa Ana, san José, santa María y el propio Cristo:

Ya hemos visto quan agradable le es al Señor San Joaquín, le tengan los Fieles devocion: agora hemos de ver, como lo es tambien del agrado, y estimacion de su Esposa Santa Ana, de su Hija Maria, de su Yerno Joseph, y de su Nieto Jesus; y assi haré mención por su orden, de los cinco Soberanos Señores de la Sagrada Familia de Dios: y por consiguiénte inferiremos, de quanta importancia sea esta devocion; pues con ella, no solo ganamos a San Joaquin, sino tambien a Santa Ana su Esposa, a Maria su Hija, a San Joseph su Yerno, y a Jesús su Nieto.⁴⁵

La influencia del abuelo de Cristo, como se ve, era comprendida a imagen y semejanza de las que se dan en la vida ordinaria entre individuos de las diferentes familias humanas. No en vano, a la hora de valorar el poder de su intercesión, era muy estimada su valía y proyección.

La imagen del santo patriarca que conserva la catedral, creemos que procede también de la desaparecida iglesia del convento de San Andrés, por las razones que se expondrán. Su factura se sitúa en claro paralelismo con la efigie de san Francisco de Paula situada en la capilla de Jesús Nazareno, en tan alto grado de aproximación que sin dejar lugar apenas a la duda razonable, pensamos que han debido de surgir de la misma gubia.

La hechura ha sido concebida para ocupar un lugar en un retablo y carece de carácter procesional, dado que su espalda está únicamente desbastada y ha recibido un tratamiento escultórico somero, al que le ha seguido una sencilla policromía de colores planos, carentes del rico estofado que la imagen muestra por el anverso.

⁴⁵ Joaquín, Juan Bautista, *Patrocinio del glorioso patriarca el Señor S. Joaquin*, Luis de la Marca (Valencia 1712), pp. 96-97. Véase también León, Juan Bautista, *El animado cielo de María, San Joaquín, Padre de la Virgen Madre y glorioso en su admirable Vida*, Blas de Villanueva (Madrid 1723) (Reimpresión de la obra realizada en 1701).



Imagen de san Joaquín.



Imagen de san Francisco de Paula.

De altura mayor del natural, es presentado de pie, en *contrapposto* ligero, que le hace arquear la cadera de tal manera que la posición resultante provoca tal giro y torsión que es muy a propósito para dialogar con la Infanta que porta en el brazo izquierdo. Viste túnica, camisa hasta la altura de las rodillas y capa.

El tipo de plegados paralelos, de poca profundidad, contrastados con otros más hondos en la zona que separa las piernas -formando un espacio donde se evidencia la ampulosidad del vestido- con múltiples facetas en las diferentes dobleces, dotan a la imagen de una fuerte personalidad, que hay que poner en contacto con la que alumbrara la hechura de san Francisco de Paula de la misma seo.

La barba se desarrolla en dos partes casi simétricas, con largos mechones de suaves ondulaciones que van configurando cada una de ellas, terminando en puntas redondeadas, reciben el mismo tratamiento que en el caso de las más largas del san Silvestre de la Iglesia de los Villares de la Reina (Salamanca). Siguen la misma línea, si bien como unidad indivisa, en el san Francisco de Paula de la Catedral de la ciudad del Tormes. El cabello de san Joaquín, más escaso que en otras iconografías, se asemeja al tratamiento de las guedejas de algunos de los crucificados de Pérez de Robles,⁴⁶ aunque con menor recorrido y más cortas, tal y como demanda la edad representada en la imagen. Exactamente elementos del mismo tipo circundan el bello rostro de la Virgen Niña que sostiene en brazos su egregio padre.

El rostro de *salientes pómulos y entrecejo de músculos crispados*⁴⁷ tan común en sus crucificados,⁴⁸ se suaviza en el rostro del santo patriarca, de la misma manera que permanece muy evidente en los casos del Cristo de la Compañía de Lima,⁴⁹ o de los afligidos semblantes del san Pedro de Alcántara de la Catedral de Coria,⁵⁰ del san Francisco de Asís del monas-

⁴⁶ Sirva como ejemplo el del Monasterio de Santa Clara de Lima. Cf. Ramos Sosa, Rafael, "El escultor Bernardo Pérez de Robles en Perú (1644-1670)" en *Boletín del Museo Nacional de Escultura*, 2 (1997-1998), pp. 11-16.

⁴⁷ Ramos Sosa, Rafael, "Un especialista en crucificados: la obra del escultor Bernardo Pérez de Robles en Arequipa" en *Laboratorio de arte* (1999), p. 155.

⁴⁸ Véase también el crucificado del convento de Santa Isabel de Salamanca, atribuido a Pérez de Robles por Martínez Frías. Martínez Frías, José M^a, *La Salamanca Oculta. Vida y arte en el Convento de Santa Isabel*, Caja Duero (Salamanca 2000), pp. 91-95.

⁴⁹ Cf. Ramos Sosa, Rafael, "Nuevas noticias del escultor Bernardo Pérez de Robles en Perú" en *Laboratorio de Arte XVI* (2003), pp. 453-464.

⁵⁰ Cf. García Mogollón, Florencio Javier, "El retablo e imagen de San Pedro de Alcántara de la catedral de Coria y sus artífices, el entallador Juan Arenas y el escultor Bernardo Pérez de Robles" en *Norba-Arte*, XVI (1996), pp. 213-236.

terio de Santa Clara de Lima.⁵¹ Llama la atención el uso de ojos de cristal, característica no común en el hacer de Bernardo Pérez de Robles, elemento que logra avivar y dulcificar en grado sumo la expresión final de los rostros.

A ello coadyuva la carnación del padre e hija, a pulimento, con pequeñas toques de colorete en los pómulos. Las arrugas de la ancianidad surcan el rostro de san Joaquín, llamando especialmente la atención las de la frente y las “patas de gallo” de los ojos, las cuales si se conjugan con la boca entreabierta del santo, pareciera que transforma su expresión facial en una suave sonrisa ante la visión gozosa de su venerable hija.

La hechura salmantina se halla totalmente estofada, luciendo una rica policromía en la que resaltan el brillo de los dibujos dorados que ocupan prácticamente todas las superficies. Ricas primaveras con flores de cinco pétalos y elementos vegetales estilizados sobre fondo rosáceo, engalanan la túnica que cae abundantemente hasta los pies.

La rabínica que lleva el santo patriarca sobre la túnica, abotonada en el pecho, con cuello y remates merlonados, a modo de borlas, a mitad del brazo y altura de las rodillas, también se encuentra plena de ricos dibujos esgrafiados simulando floresta y exuberante decoración sobre fondo azulado, de gustoso y fino contraste con los níveos motivos realizados a punta de pincel en el cuello de la prenda.

El manto cae galanamente desde el hombro izquierdo, dejando el brazo derecho al aire, hasta ajustarse en un elegante recogido a la altura de la cadera, lo que permite al policromador recrearse ejecutando una rica muestra multicolor merced al juego de planos, claroscuros y vueltas de los pliegues. Encontramos de nuevo una primavera esgrafiada sobre fondo rojo, con labores a punta de pincel en la orla del manto. En el reverso, el juego de destellos dorados se consigue gracias al efecto concéntrico de las líneas paralelas quebradas trazadas con el grafío que pueblan toda su extensión, animando potentemente el tono azulado de la prenda.

De la espléndida riqueza cromática de la imagen, desprendida del uso de la técnica del estofado, no se libra siquiera el cayado del santo, dado que ha sido también convenientemente enriquecido con elementos fito-

⁵¹ Id. nota 49.



Detalle de la policromía.



Detalle de la vista lateral.



Detalle de la Virgen Niña.

morfos, perfectamente visibles en la empuñadura y perdidos en gran medida en el resto.

La imagen de la Virgen niña, familiarmente instalada en los brazos de su egregio padre, se encuentra vestida con el hábito de la orden del Carmen.⁵² La sencillez de los telámenes carmelitanos se relaja significativamente por el rico esgrafiado que los cubre también por entero, repitiendo motivos florales que ya hemos visto en las vestes de san Joaquín.

Dadas las características formales expuestas, creemos que hay que situar la obra en la órbita de la misma gubia del autor que hizo la imagen de san Francisco de Paula y que muy probablemente pueda identificarse con el referido Bernardo Pérez de Robles.

⁵² *Passemos a considerar el vestido, que nos dio esta Madre, Dio la Virgen vestido a esta Religión, y recibió de ella el vestido. Vistió a su modo a la Religión, y vistióse al modo de la Religión. Vistió primeramente a la Religión, dándole el Santo Escapulario. Vistióla a su modo, porque la vistió como ella vestía. El vestido de la Virgen (como dixo San Gregorio Turonense) era de una lana grosera, dexada en sus colores nativos, que son blanco, y pardo: y a este modo, o según este modelo señaló el vestido a los Carmelitas. Esto fue vestirles a su modo. Vistióse también al modo que visten los Carmelitas; porque apareció varias vezes vestida con Abitos del Carmen, como se manifestó a Juan XXII, según refiere en la Bula Sabatina: Visa fuit in ibi Virgo Carmelita. Y aquí entra mi cuidado. (¿) Qual fue mayor fineza, dar a la Virgen su vestido a la Religión; o recibirle, vistiéndolo al uso de la Religión? A mi me parece, que entrambas finezas fueron altamente grandes. Dar la Virgen su vestido fue mas liberalidad: pero al recibirle, mayor fineza. Aquel tan celebrado successo entre Ionatás, y David, es prueba de lo que tengo dicho. Dio Ionatás a David su túnica, y David la acceptó. Ahora pregunto: (¿) Qual de los dos anduvo más fino, Ionatás más generoso, porque dió: y en línea de favorecer aún a lo Divino, es mayor felicidad el dar, que el recibir: Beatius es magis dare, quam accipere. David procedió más fino, porque recibió; pues no quiso recibir semejante agasajo de mano del Rey Saúl, padre de Ionatas, quando le dava sus vestidos, y armas, en la batalla del Gigante, dando por escusa el poco exercicio. Ionatás, dando hazía por David lo que solía hazer con otros, porque era Príncipe, y era generoso. David, recibiendo el vestido hazía por Ionatás lo que no hazía por todos, ni por el mismo Rey: y así el Príncipe anduvo más generoso; pero David se mostró más fino. Dando la Virgen vestido a mi Religión, anduvo generosa, como Reyna: recibiendo el vestido, y vistiéndolo al uso de la Religión, se mostró más fina, como enamorada; excediéndose a si misma en las dádivas, y en las finezas. Y si esto fue excederse a si misma en los Hijos: Genere ex te, honore supra te. Digamos con Marcela, que los Carmelitas fueron Bienaventurados, y más Bienaventurados. Bienaventurados porque les dio el vestido: más Bienaventurados, porque se vistió como ellos visten. García, Eliseo, Sermon de la Virgen Santissima del Carmen, Impreso en el Real Convento de Nuestra Señora del Carmen de la Antigua y Regular observancia, (Valencia, 1685), pp. 31-33. Haze también prueba firme el hábito original, en el qual aunque no podamos dexar de conceder mudança respecto del primitivo; por lo menos no se nos puede negar la constancia en conservar los colores naturales i simples, que a la lana dio la naturaleza, como lo hizieron los antiguos. I que la capa aya sido blanca, i el habito pardo, tiene los fundamentos que esta Historia descubrirá, i el Apologia defenderá. De Santa María, Francisco, Historia general profética de la Orden de Nuestra Señora del Carmen, Imprenta de Francisco Martínez (Madrid 1630), p. 71.*

Santa Mónica

Encontramos entre los fondos del museo catedralicio una imagen de madera policroma de aproximadamente un metro de altura, intitulada en el inventario general de bienes muebles como “santa”. La calidad de la escultura salta a la vista en todos y cada uno de los detalles, más aún cuando se contempla el prodigioso rostro y la general sensación de movimiento y *pathos* que logra transmitir y condensar esta hechura.

La imagen representa a la santa en edad madura, siguiendo de cerca lo aconsejado por los tratadistas, mientras estaba llorando *la caída e infeliz suerte de San Agustín, que sería entonces de unos quarenta y seis años*.⁵³ Los ojos de cristal avivan grandemente el gesto de aflicción del rostro, cuya mirada dirige hacia un crucifijo que había de portar en la mano izquierda, como lo denota la posición de la mano, hoy desaparecida. La posición del contrapposto que luce permite que la línea serpentinata trazada por el cuerpo destaque de manera muy evidente.

Viste hábito de religiosa agustina, con túnica, velo, correa y zapatos. Precisamente la correa llama nuestra atención por la manera en la que está ornamentada, sobresaliendo a pesar de su adorno con singular sencillez sobre el resto del hábito. No en vano, el contenido semántico de semejante prenda es grande y digno de alabanza, razón suficiente para que reciba un tratamiento diferenciador respecto del resto del hábito. Traigamos a nuestro discurso a este respecto, las siguientes palabras de Juan Faxardo:

La Dignidad de la Correa, está acreditada solo con decir, que usó de ella María Santissima, Señora nuestra; pero además de esta dignidad incomparable, tiene la de averla vestido, en reverencia suya, N. G. P. S. Augustin, y Santa Mónica su Madre. Es despues, que se halló viuda, avien-dola recibido de mano de tan gran Reyna, y aquel en el dia dichoso, y feshiz de su Conversión maravillosa. Puso entonces la blanca Túnica del Baptismo, el Habito negro de Ermitaño,

⁵³ Interian de Ayala, Juan, *El pintor christiano y erudito*, o.c., v. II, p. 192.



Imagen de santa Mónica.



Detalle de la imagen de santa Mónica.



Detalle de la imagen de santa Mónica.

*y encima la Correa, por parte más principal de su religioso Instituto. De este la han tomado todas quantas Religiones Sagradas la traen el dia de oy, lo que no conduce poco para prueba de su dignidad.*⁵⁴

La correa de santa Mónica luce dibujos de oro, de sencillo ajedrezado en uno de los tercios y de hojas de acanto con volutas en el resto. El mismo motivo y técnica se pueden observar en las dos imágenes que asociamos en el presente trabajo a la misma mano e idéntico policromador correspondientes a la santa Rita de las Agustinas de Monterrey y a la santa Rita de la iglesia de San Julián.⁵⁵

Detengámonos un primer momento en la hechura de santa Rita que se encuentra en el relicario de la Iglesia de la Purísima perteneciente al precitado convento de clausura salmantino. El tamaño es parejo al de santa Mónica. El modo en el que están trabajadas las vestes, las ondulaciones y pliegues en los que se multiplican diferentes facetas que otorgan una mayor verosimilitud a los recios telámenes del hábito, y, por supuesto, los idénticos motivos decorativos de las orlas del manto y túnica, junto a los de la correa y mangas, sitúan ambas imágenes bajo la misma autoría. Incluso las poses son complementarias, de modo que aquella que realiza la imagen de santa Mónica es repetida, pero en espejo, por la de santa Rita. Semejante modo de concepción señala claramente la pertenencia de las dos hechuras a un mismo conjunto, donde ocuparía las calles laterales, jalonando de este modo a la iconografía desarrollada en la central. La consonancia de las peanas, que repiten el mismo modelo e idénticas dimensiones, abundan en lo apuntado.

⁵⁴ Faxardo, Juan, "Dictamen del M. R. P. M. Fr. Juan Faxardo del Orden de N. P. San Augustin, Theologo del Señor Nuncio de España..." en De Quevedo, *Correa de San Augustín, que a su madre Santa Monica dio Maria Santissima*, Herederos de Antonio González de Reyes (Madrid 1727), sin foliar.

⁵⁵ La imagen de santa Rita de la parroquial es de mayor tamaño que las otras que hemos referido al mismo autor. La configuración del rostro, sus cejas arqueadas de modo que se marca de una forma patente el arco supraciliar, la manera en la que los párpados de los ojos –de cristal– consiguen intensificar la mirada de la efigie, así como también el tipo de nariz alargada con delgadas y acordes aletas... aproximan mucho la hechura con la de santa Mónica. Sin embargo, difiere en la mayor riqueza de la policromía del hábito, si bien repite los mismos motivos y adornos en las orlas de la túnica y manto, así como en la correa y mangas.



Imagen de santa Rita. MM. Agustinas Recoletas.



Imagen de santa Rita. Iglesia de San Julián y Santa Basilisa. Salamanca.

Al tratarse de santas veneradas especialmente por la familia de san Agustín, creemos que bien pueden proceder (aunque no necesariamente) de iglesias desaparecidas vinculadas directamente con los agustinos, suerte que corrieron otras piezas que hoy se encuentran documentadas en la catedral. La destrucción del cercano convento de San Agustín suscitó la necesidad del traslado de las veneradas reliquias que atesoraba en su interior, cosa que se lleva a cabo con solemnidad, depositándose en la seo, donde hoy día se encuentran. El mismo camino, pero sin dejar dato alguno, recorrieron las imágenes que se pudieron salvar, sumándose al número y acrecentando las almacenadas en la iglesia mayor. Con posterioridad, algunas esculturas se trasladaron a la iglesia de San Julián de la misma capital, juntándose allí dos imágenes de dispar tamaño de santa Rita de Casia, desde donde la más pequeña fue finalmente transferida, en el último cuarto del siglo XX, al monasterio de agustinas recoletas de la ciudad del Tormes.

Inmaculada Concepción/Asunción

Al enfrentarnos a esta imagen, hemos de abordar directamente el problema de la iconografía que presenta. La Virgen ha sido presentada de pie, sobre una gloria de nubes y querubines, eleva su rostro y mirada hacia lo alto, a la par que extiende su brazo izquierdo con gracioso ademán mientras lleva su mano derecha hacia el propio pecho. Los colores del manto y de la túnica nos conducen directamente a la visión que le fue revelada a santa Beatriz de Silva, y por tanto, nos sitúan ante la consensuada manera de representar el misterio de la Inmaculada Concepción.

Hasta aquí parece que no existe dificultad alguna, pero es precisamente el gesto de santa María que alza la mirada hacia arriba lo que nos sitúa ante la representación de otro misterio mariano, dado que se trata de una de las fórmulas empleada para plasmar el misterio de la Asunción.⁵⁶ Efecti-

⁵⁶ En cuanto a la juventud del rostro en el misterio de la Asunción: *Podría representarse este triunfo de la Virgen, del modo que ya algunos lo han practicado, a saber, pintando a la Sacratísima Virgen, y Madre de Dios, adornada con ricos vestidos, y con un semblante hermosísimo (que de ningún modo se le debe pintar con el semblante viejo; pues fuera de que permaneció siempre Virgen intacta, ya estaba adornada, y revestida con las dotes de la gloria) afianzada en el hombro de su amado Hijo, conforme lo que leemos en los Cantares: ¿Quién es esta que sube del desierto, abundando en delicias, y re-*

vamente, la contemplación del lugar de destino, la gloria y presencia directa de la Santa Trinidad, aparece claramente en el gesto de la Virgen, quien de esa manera conduce la atención del fiel hacia el corazón y foco principal de lo que el grupo quiere representar: el Dios revelado en el *acontecimiento Cristo*, verdadero epicentro y referencia.

Por tanto, en la escultura salmantina se aúnan los dos grandes misterios marianos que serán proclamados dogmas en 1854 y 1950. La solución no es nueva, y tampoco es propia de la ciudad de Salamanca, pero sí que se trata de un recurso especialmente querido por el Cabildo de la seo, al vincular las dos grandes corrientes mariológicas que encarnan el sentir de la Iglesia española y por supuesto, la opción propia. Recuérdese en este sentido la solución tomada en el apoyo de ambos privilegios marianos del grupo escultórico situado en el parteluz de la portada de occidente del templo nuevo. La Virgen, representada como joven doncella, revestida con los colores de la visión de Beatriz de Silva,⁵⁷ nos proyecta en visión escatológica desde el instante de la Concepción Inmaculada al de la Asunción, en un flashback que desde el inicio anticipa el final, y anuncia también la meta a la que está llamada toda la Iglesia.

La imagen de la Inmaculada, de tamaño cercano al metro de altura está realizada en madera policromada y se encuentra actualmente entre los fondos del museo catedralicio. Ignoramos todo lo relativo a su original emplazamiento, también si se trata de una pieza que encargara el propio cabildo, cosa que no creemos sea el caso, o si, por el contrario, se trata de una obra que ha recalado en la seo proveniente de otro lugar. Esta última hipótesis toma mayor relieve que la anterior, dado que en la catedral ya existen en la segunda mitad del siglo XVIII, cronología que proponemos para la imagen objeto de estas líneas, varios altares dedicados a la Inma-

costada sobre su amado? y encamínándose a lo más alto de los Cielos... Interian de Ayala, Juan, *El pintor Christiano y erudito*, vol. II, Joaquín Ibarra (Madrid 1782), pp. 50-51. Véase el comentario de Réau, Louis, *Iconografía del arte cristiano*, vol. 5, Ediciones del Serbal (Barcelona 1998), pp. 638-643. Cf. Molani, Ioannis, *De Historia SS. Imaginum et picturarum pro vero earum usu contra abusum*, Gaspar Bellerum (Antuerpiae 1617), pp. 324-327. 373-374.

⁵⁷ Pacheco lo codifica de la siguiente manera:

Hase de pintar, pues, en este aseadísimo misterio esta Señora en la flor de su edad, de doce a trece años, hermosísima niña, lindos y graves ojos, nariz y boca perfectísima y rosadas mexillas, los bellísimos cabellos tendidos, de color de oro; en fin, cuanto fuere posible al humano pincel... Hase de pintar con túnica blanca y manto azul, que así apareció esta Señora a doña Beatriz de Silva, portuguesa... Pacheco, Francisco, *El arte de la pintura*, Cátedra (Madrid 2001²), p. 576.



Imagen de la Inmaculada-Asunción

culada Concepción y a la Asunción. La ausencia de noticias relativas al supuesto encargo capitular, del que no queda constancia, o al menos no ha llegado a nosotros en fuente alguna escrita, apoya la hipótesis de la procedencia foránea de la imagen, posteriormente reaprovechada, como veremos, en el altar mayor del templo viejo.

En cuanto a la hechura, la imagen representa a la Virgen en edad de doncella, con una belleza idealizada. Sus largos cabellos caen en mechones que culebrean sobre los hombros y la espalda, llegando a sobrepasar, en cuanto a longitud, la línea del codo. El rostro es hermoso, con regordetes y rosados pómulos, carnosos y carmesíes labios, y relucientes ojos de cristal. La carnación es a pulimento.

Las manos resultan algo desproporcionadas, de mayores dimensiones de lo que le corresponderían. Las falanges resultan poco esbeltas si se tiene en cuenta el volumen general de la mano, donde se ha potenciado de nuevo el bulto.

La Virgen está vestida con camisa roja, de la que se pueden advertir perfectamente las mangas con botonadura, túnica blanca (ahora de color hueso) decorada con una exuberante primavera a punta de pincel, con ceñidor a la cintura en el que se sujeta una de los extremos del manto, y manto azul ribeteado por una banda dorada con adornos semejantes a los de la túnica a punta de pincel.

El ligero *contrapposto* en el que se ha querido disponer la figura de María no está muy conseguido, resultando un efecto de rigidez excesiva, muy disimulado por la abundancia de pliegues que desde la cadera discurren formando verticales paralelas y el cruce del manto azul, provisto de profundas dobleces de gran efecto claroscuro.

En la gloria pueden advertirse cuatro cabezas de querubines entre nubes, con carnación mate, en clara diferenciación con el tratamiento dado a la Virgen. Todos ellos también poseen ojos de cristal. Puede servir como un claro ejemplo de la escasa pericia del escultor por dotarlos de expresión verosímil, por lo que solo pueden ser estimados como elementos esenciales de una composición de gloria en la cual su presencia es requerida para completar el tema.

Ciertamente, no se trata de la mejor parte de la escultura, concentrando la mayor potencia expresiva del autor en la figura principal, y más



Detalle de la imagen.

concretamente en la cabeza y rostros de la Virgen, verdadero epicentro de la mejor factura que podemos encontrar en la imagen.

Gracias a la fotografía CA-1189 del fondo Cándido Ansedo de la Filмотека Regional de Castilla y León, conocemos que la escultura fue colocada durante un tiempo en el altar “a la romana” erigido en la capilla mayor de la catedral vieja. En él, delante de la cubierta del expositor, sobre las gradas y sagrario del altar, se ubicó la imagen, posiblemente en un intento del cabildo de significar el misterio mariano señalado en el altar principal de la iglesia vieja, lugar de culto particularmente relevante, que de ese modo, subrayaba también la exaltación de santa María, advocación titular del templo nuevo.

A falta de cualquier otra referencia, tanto documental como gráfica, la citada instantánea constituye el testimonio más antiguo que actualmente conservamos de la imagen, en la década de 1920, si bien sirve únicamente para acreditar el uso y acomodo de la hechura en un mueble litúrgico donde no se preveía originalmente asiento similar alguno.

Ecce Homo

Actualmente, en la denominada Capilla del Presidente, encontramos ubicada en el arcosolio de los pies, un busto del Ecce Homo. La iconografía reproduce el instante en el que, tras la flagelación, Cristo es mostrado al pueblo por Pilato.⁵⁸ La imagen luce postizos atributos que le fueron puestos a Cristo por los soldados como burla, los cuales incluyen la corona de espinas, la caña en la mano y el manto púrpura.⁵⁹ En el caso del manto, han sido bordadas en el frente las Arma Christi.

La escultura, como Palabra esculpida, sostiene el mismo discurso que la Palabra escrita acerca del instante de la pasión de la Palabra encarnada. Por ello, expone visualmente todos los elementos simbólicos que establecen un marcado contraste entre la más alta dignidad de la realeza de Cristo, la humillación que a través de la mofa y tortura le encaminan hacia la conversión propia en oblata, y, finalmente, el sacrificio que alcanzará la salud (salvación) de toda la creación.

⁵⁸ Cf. Jn 19, 5.

⁵⁹ La corona de espinas y el manto púrpura responden a Jn 19, 5, pero la caña en las manos se debe a la adecuación sinóptica de Mt 27, 29 y Mc 15, 19.



Detalle de la Fotografía CA 1189, tomada por Cándido Ansede.
Filmoteca de Castilla y León.

El busto de Cristo, que se aproxima a los tres cuartos, ha sido esculpido con un tratado del desnudo humano magnífico. El perizonio se sujeta con una correa a la cintura, dejando al descubierto la cadera derecha. Cristo cruza los brazos a la altura del pecho, atados con cuerda por las muñecas. Eleva la mirada hacia lo alto, girando ligeramente la cabeza hacia su derecha, lo que permite al escultor tratar el cabello en gruesos mechones que serpentean enmarcando el rostro, resbalando sobre los hombros y la espalda. El gran trabajo realizado por el escultor puede observarse también en el cuidado y detalle de la separación entre el cabello y el cuello, dejando amplios vacíos en medio. El rostro de Cristo es de facciones bellas y armoniosas. Su barba, partida en dos, también está compuesta por abundantes y largos mechones, así como también el bigote. Llama la atención la boca anhelante, entreabierta, que permite contemplar la cavidad interior, lengua, paladar y dos filas de dientes perfectos. No cabe fealdad en el Hijo de Dios más allá de la producida por la deformación infligida por la tortura de los golpes y heridas. San Agustín enseña:

Para sostener tu fe, Cristo se volvió deforme, aunque permanece eternamente bello... Y nosotros lo vimos y no tenía belleza ni atractivo, sino que su rostro era repelente y deforme su postura". Este es su poder: "era despreciado y su postura era deforme; hombre cubierto de llagas, ser que padece debilidad". La deformidad de Cristo te hace hermoso. De hecho, si él no hubiera querido ser deforme, tú nunca habrías adquirido la forma divina que habías perdido". Era, pues, deforme cuando pendía de la cruz, pero su deformidad constituía nuestra belleza.⁶⁰

⁶⁰ San Agustín, *Sermón 27,6* citado en Eco, Umberto, *Historia de la fealdad*, Lumen (Barcelona 2007), p. 50. *Paradójicamente, en el mundo cristiano... desde un punto de vista teológico-metafísico, todo el universo es bello porque es obra divina, y esta belleza total incluso redime en cierto modo la fealdad y el mal; no obstante, la expresión humana de la divinidad, Jesucristo, que sufrió por nosotros, es representada en el momento de su máxima humillación.* Id., p. 43. Véase también Gállego, Julián, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Cátedra (Madrid 1991), p. 194.

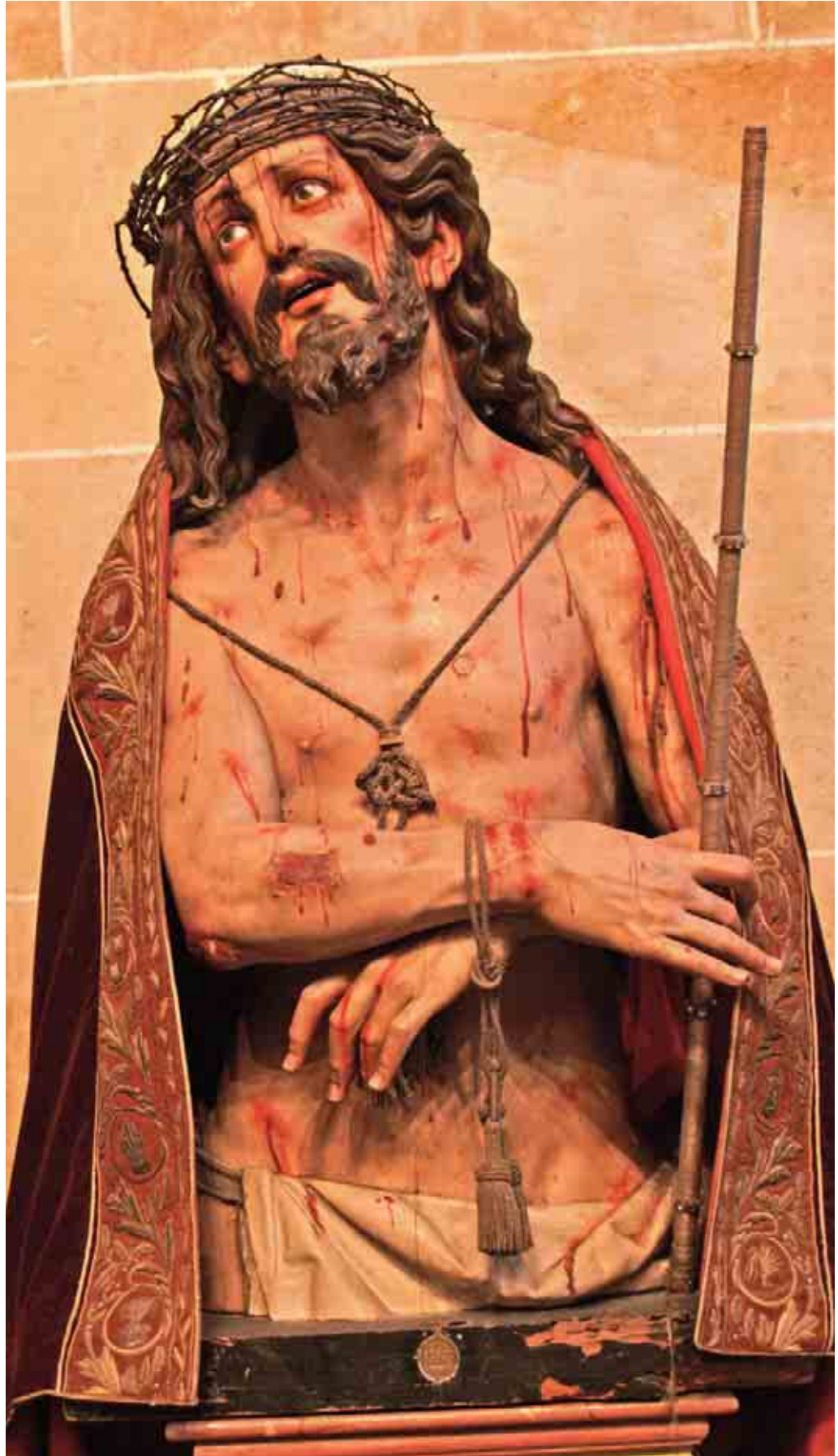


Imagen del Ecce Homo.

La fealdad de la pasión, por tanto, solamente podía significar a los ojos de los predicadores la consecuencia del pecado que el Nazareno cargaba sobre sus hombros al tomar todo sobre sí. José de Barcia y Zambrana usa del símil del espejo para evidenciarlo a sus oyentes:

(Cristo) fue espejo en su Passión, porque hizo a su Cuerpo espejo de nuestras almas... Pues (¿) como es espejo, estando tan aseado? (¿) cómo estando tan aseado, se llama espejo sin mancha? Aí está lo misterioso. Mírate (Católico) en un espejo. (¿) no es verdad que ves en él las manchas de tu rostro? Ni, sino de el rostro: claro está. Luego el espejo no tiene mancha, aunque representa las manchas que tiene el rostro. (i) O Espejo sin mancha Jesu Christo!... (¿) Ves (pecador) este espejo tan aseado? No son manchas del Espajo, sino representa como en espejo tus manchas... (¿) No conoces la fealdad de tu alma con las culpas? (¿) No ves lo que sus culpas merecen? Mira, mira este Espejo, dize el Eterno Padre: Ecce Homo. Conoce en esta fealdad la fealdad de tu alma: conoce en la crueldad de estas penas la gravedad de tus culpas, porque tus culpas son las que representan las penas de este Dios Hombre: Ecce Homo. (i) O almas! Lloremos, lloremos con amargura de coraçon nuestras culpas, que tan aseado han puesto al Hombre Dios: Ecce Homo.⁶¹

O con palabras más directas y sencillas, en pluma de Bartolomeu do Quental:

Aquí ponderaré, que el Eterno Padre me dize aora a mi, lo que entonces Pilatos a los Iudios: Ecce.Homo, mira qual le puso tu culpa. (¿) Si tal fealdad causó tu culpa en la belleza del Cielo, qué hará en tu alma?⁶²

⁶¹ De Barcia y Zambrana, José, *Despertador christiano quadragesimal de sermones doctrinales*, t. III, Juan García Infançon (Madrid 1697), p. 329.

⁶² De Quental, Bartolomé, *Meditaciones de la sacratissima Passion y Muerte de Christo Señor Nuestro*, Roque Rico de Miranda (Madrid 1686), p. 292. *Estas, estas son las medidas de la gravedad del pecado, que para pagarle al justo fue necessario que pagasse*



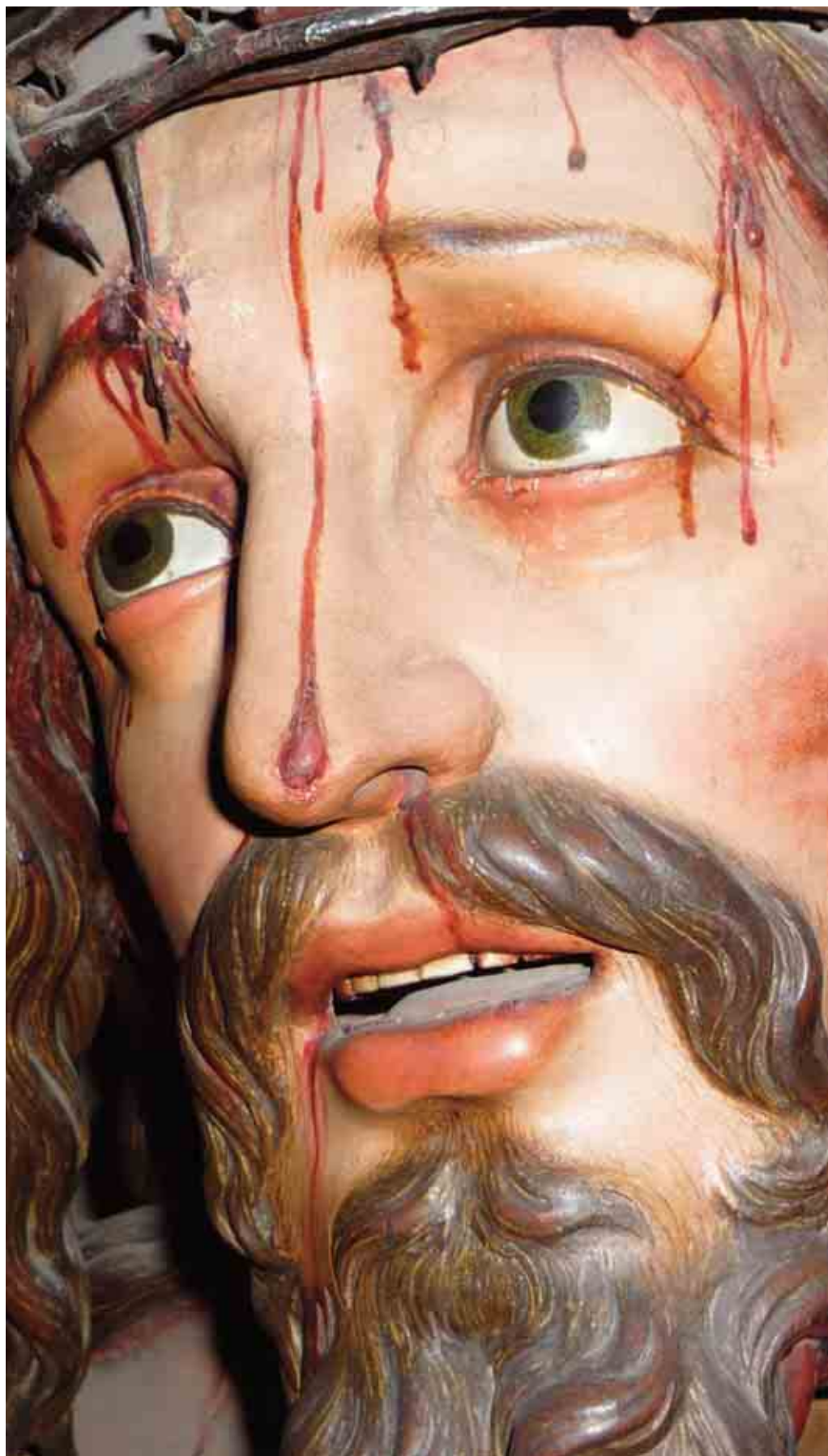
Detalle de las heridas de la espalda.



Detalle de las heridas del codo.
Obsérvense los recursos de los postizos en las mismas.



Detalle de las heridas del hombro.
Obsérvense los recursos de los postizos en las mismas.



Detalle del rostro.

Las heridas han sido representadas en toda la extensión de la carne, no habiendo lugar que se libre de desgarrón, golpe o sangre. Se pone especial cuidado en el uso de materiales como el cuero y papel para componer la carne y piel desgarrada, recurso que tras recibir su capa de policromía permite al artista hacer mucho más real y aparente la lesión. Son particularmente llamativas las llagas de la espalda, hombros y codos. Sin embargo, el inteligente uso que se hace de la sangre, que no empaña toda la anatomía, permite que a la par que se exterioriza la crudeza y sufrimiento del tormento de los azotes y corona de espinas, no se deforme excesivamente la belleza total del cuerpo humano hasta ocultarla, ni se evapore, en este sentido, lo que a Cristo es propio por naturaleza en plenitud.

Desconocemos con certeza el nombre del que ha dado a luz semejante escultura, habiendo sido atribuida por los que se han encargado de ella al círculo de Pedro Hernández.⁶³ A nadie escapa que mantiene débitos con la obra de Gregorio Fernández, en el siglo pasado atribución generalizada en muchas piezas con la que se garantizaba de este modo su calidad, considerando semejante afirmación sinónimo de excelencia, al basarse en la fama y magnitud alcanzada por la obra debida realmente a las manos del célebre gallego. Así, el *Ecce Homo* del escultor lucense que actualmente se conserva en el Museo diocesano de Valladolid y procede de la

el justo y el infinito, padeciese el inmortal, muriese el eterno. Tan horrenda su fealdad, que sobrepuesta en Christo, en quien era imposible aver macula de propria culpa, la obligacion y malicia de las nuestras empañó aquel espejo sin manzilla de la claridad de Dios. Tan aborrecible, tan abominable su figura, que disfiguró al que es resplandor de la gloria del Padre, imagen de su bondad, figura expresa de su substancia. Que fue necesario dezir Pilatos que era hombre, Ecce Homo. Porque no lo parecía. De Cabrera, Alonso, *Libro de consideraciones sobre los Evangelios*, Andrés Barrena (Córdoba 1601), p. 316v.

⁶³ Cf. Casaseca Casaseca, Antonio, *Las catedrales de Salamanca*, o.c., (Ed. 1993) p. 92, (Ed. 2006), p. 110. En un reciente artículo Antonio Casaseca, en el que aprovecha la imagen del *Ecce Homo* para hablar de la iglesia de San Adrián, plantea en un breve párrafo la hipótesis de atribución de la escultura a Bernardino Pérez de Robles, basándose en la cercanía de la filiación estilística de los cabellos, barba, bigote y expresión del rostro con las conocidas imágenes del Cristo de la Expiación de la Capilla de la Venerable Orden Tercera de San Francisco y el Cristo del Perdón de las Madres Bernardas. Cf. Casaseca Casaseca, Antonio, "A propósito de algunas esculturas salmantinas" en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, nº 110 (2012), p. 93. En el mismo artículo da a conocer la inscripción de un lienzo que se conserva en la Capilla de Santa Catalina de la Catedral pero que procede de la Iglesia de San Adrián, donde se informa sobre la colocación de la imagen del *Ecce Homo* en la capilla propia de San Adrián por parte de Alonso Enríquez de Toledo, a quien señala como posible comitente de la obra, siendo sepultado el citado señor el siete de marzo de 1645, fecha antes de la que debía estar necesariamente realizada la imagen. Id., p. 88.



Detalle del cabello.



Detalle del cabello.

iglesia de San Nicolás de la misma ciudad, se ha convertido en el arquetipo que sigue muy de cerca, si bien en la modalidad de tres cuartos en lugar de cuerpo entero, el ejemplar de Salamanca. Incluso, más allá de la semejanza formal externa, comparten un poso de origen helénico, que viajó a la Península a través de la experiencia italiana, por medio de las obras importadas de allí, y que presente en las obras del maestro, son absorbidas a su vez por quienes se criaron artísticamente a sus pechos. En la pieza salmantina, a diferencia del referente, la carnación es mate, sirviendo así más a los fines de asemejarse a la tonalidad real, viva y efectiva de la carne. Sin embargo, como ya adelantábamos más arriba, también se recrea en detalles más escabrosos, como las heridas, desgarros y costurones de sangre, mas nunca en tal cantidad que desvirtuaran por completo la figura humana.

La posibilidad de que Pedro Hernández conozca la escultura de Gregorio Fernández lo prueba los diferentes viajes que hubo de realizar en 1619 a Valladolid para hacerse cargo de la imagen de la Inmaculada que debía realizar copiando el modelo de la que hiciera el maestro de Sarriá para la iglesia de San Francisco de la ciudad del Pisuerga. *En estos viajes tendrá ocasión de conocer otras obras del insigne maestro, así como el Santo Entierro de Juni que se encontraba entonces en el claustro del mencionado convento, hoy desaparecido; este último inspiró, sin duda, el que nuestro artífice compuso para la iglesia salmantina de San Cristóbal.*⁶⁴ Se documenta en 1631, como refieren los autores del citado texto que precede estas líneas, otro contacto con Gregorio Fernández, a través del dibujo que mandó a Pedro Hernández del escudo sostenido por ángeles que había de realizar para la fachada de la iglesia de San Andrés del convento de carmelitas descalzos de Salamanca.

Semejantes conexiones inciden en la fuerte influencia que desde el foco vallisoletano se ejercía sobre la actividad artística de la ciudad del Tormes, y más concretamente en Pedro Hernández. Si bien conocemos al menos esas circunstancias, es muy probable que existieran otras que no han llegado documentadas a nuestros días y que insisten en la misma dirección, tomando como modelo obras que tenían mucho éxito en la po-

⁶⁴ Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, Alfonso - Casaseca Casaseca, Antonio, "Escultores salmantinos del siglo XVII: Pedro Hernández" en *BSAA*, t. 40 (Valladolid 1980), p. 409.

blación que había sido ascendida a cabeza de diócesis por obra y gracia de Felipe II.

Si prestamos crédito a la data en la que fue colocada la imagen del Ecce Homo en su capilla de la parroquial de San Adrián,⁶⁵ donde fue colocado en 1645, según noticia de Villar y Macías, por don Alfonso Enríquez de Sotomayor,⁶⁶ tenemos una fecha límite en la que efectuar su encargo y talla. Pero también hemos de tener en cuenta un detalle que ha sido incorporado en la peana, como un elemento extraño, y que comentamos más adelante, pieza que nos señala el año de 1622, quizás añadida como elemento fechador de la misma escultura o como elemento enriquecedor de la semántica doxológica que en ella impera. Por tanto disponemos del arco cronológico de 1622-1645 que sitúa la elaboración del Ecce Homo de San Adrián.⁶⁷ El altar donde se ubicó la hechura presidía su propia capilla, donde también se situaban los sepulcros de la poderosa familia de los Abrantes.⁶⁸

Cuando se tomó la desafortunada resolución de derribar la iglesia, el Ecce Homo fue trasladado a la Catedral,⁶⁹ por medio de una larga pro-

⁶⁵ Así aparece en la visita pastoral que el obispo lleva a cabo en 1797 : *Reconoció todas las Alajas y ornamentos, y todo lo hallo según es debido, y con el competente aseo: como también la capilla y Altar del Ecce homo que hay en d(ic)ha Iglesia de Patronato del E(x)c(ellentísimo) S(eñ)or Duque de Abrantes*. Libro de Visitas de San Adrián 1746-1829 ADSA 412.7, ff. 88v.-89. Equivocadamente se indica su procedencia de la parroquial de San Cebrián en Sánchez y Sánchez, Daniel, *La catedral nueva de Salamanca*, o.c., p. 170.

La belleza principal de San Adrián, no estaba, sin embargo, en las portadas, ni en el ábside, ni en la torre; se hallaba en la preciosa Capilla del Ecce-Homo, fundada en 1480 por D. Alfonso Enriquez de Anaya y Doña Isabel Enriquez, su esposa, señores de Villalba de los Llanos. Esta Capilla, bellísima creación del arte gótico en su periodo florido... Araujo, Fernando, *La Reina del Tormes*, o.c., (reedición publicada en Salamanca 1987 por la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Salamanca), p. 192.

⁶⁶ Villar y Macías, M., *Historia de Salamanca*, T. II, Diputación de Salamanca (Salamanca 1973) (Reedición), p. 116.

⁶⁷ En 1648 encontramos el siguiente testimonio: *Que se preste un dosel al Sr. D. Alonso Enriquez para el adorno de un Ecce Homo que tiene en la Iglesia de San Adrian de esta ciudad*. Cabildo ordinario de 27 de febrero de 1648. ACSA AC 36 f. 460.

⁶⁸ Cf. Falcón, Modesto, *Salamanca artística y monumental*, o.c., p. 183.

⁶⁹ *Convencido con el S(eñ)or Gobernador de la Provincia, en la entrevista que tube con S(u) S(eñ)oria en el día 12 del corriente, que desde luego se dé principio a la demolición de la bóveda del Ecce Homo sita en la Parroquial de S(an) Adrian, propia del Ex(celentísimo) S(eñ)or Duque de Abrantes, de quien el Ex(celentísimo) S(eñ)or Marqués, principal de V(usted), es representante en esta Ciudad, he acordado se verifique la traslación de la Divina Ymagen a la S(an)ta Yglesia Catedral, colocándola en la Capilla de dicho Ex(celentísimo) Señor Marqués interinamente, y en el ínterin se dispone por mí de acuerdo con el Yll(ustrísimo) Cabildo y S(u) E(xcelencia) el sitio que ha de ocupar y demás relativo a este asunto. Lo que digo a V(sted) por ausencia de S(u) E(xcelencia), a fin de que poniéndose de acuerdo con el Canónigo D(on). José Álvarez de Neyra,*

cesión que atestigua fervientemente el ardor y viveza de la devoción con la que contaba la imagen. De hecho, tras haber sido depositada en una de las capillas de la seo, el marqués se va a interesar por su ubicación definitiva, para lo cual dispone su patrocinio económico para que el mismo retablo de mármoles que tenía el Ecce Homo en San Adrián se coloque en el lugar que el cabildo designara y así fuera asentado definitivamente en la Basílica salmantina.⁷⁰

Existió un intento de colocar el retablo en el muro del mediodía de la capilla de San Nicolás, pero como para que quedara bien había que in-

Maestro de Ceremonias de la misma S(an)ta Yglesia a quien aviso al efecto con esta fecha, convengan sobre la hora y manera en que pueda hacerse la traslación. Dios g(uard)e. Salamanca 16 de Agosto de 1852. Sr D(on) Guillermo Hernández, apoderado del Ex(celentísi)mo S(eño)r Marqués de Castellanos. Archivo de Obras de la Iglesia de San Adrián, ADSA 64, f. 63.

⁷⁰ En el cabildo ordinario de 12 de noviembre de 1860 se recibe y lee la siguiente carta del obispo diocesano:

5 de noviembre de 1860. Anastasio, Obispo de Salamanca: Ilmo. Sr. Dean y Cabildo de N(uestra) S(anta) Basílica Catedral

Solicitud- Ill(ustrísi)mo Sr. Obispo de esta Diócesis. El Marqués de Castellanos por sí y en representación de su Sr. Hermano el Exmo. Sr. Duque de Abrantes y de Linares a V. S. I. respetuosamente expone que al derribarse la antigua Iglesia de Sn Adrian de esta ciudad se exhumaron los restos mortales de algunos de los antiguos y esclarecidos Duques de aquel nombre y fueron trasladados, como igualmente la preciosa Imagen del Ecce-Homo de su propiedad, a la capilla de San Lorenzo de esta Santa Basílica Catedral, que lo es y de la del que suscribe. Esta medida no tuvo otro carácter que el de un acuerdo provisional, ni podía ser otra cosa atendida la estrechez del panteón de dicha capilla que servirá apenas para la colocación de las cenizas de los Maldonados y de los miembros de esta familia que puedan fallecer en lo sucesivo. Lo propio sucede con dicha Santa Imagen ante la cual, ni se ha puesto el enverjado que tenía en la parroquia, ni el precioso arco de mármoles de inapreciable valor, por su artística e intrínseca riqueza. Deseando el Sr. Duque evitar estos inconvenientes, agradecería mucho a V. S. I. como gefe (sic) del Cabildo que tan dignamente preside, que se le designara una de las capillas de la mencionada Santa Iglesia para colocar en ella definitivamente así la milagrosa Ymagen del Ecce Homo a la que el pueblo de Salamanca conserva una general y piadosa devoción, como las cenizas de sus ilustres antepasados; debiendo advertir que al efecto se pondrá por su cuenta el enverjado que existe o se hará otro nuevo si pareciere más adecuado, se asentará el arco de preciosos mármoles que obra en mi poder, y todos los gastos que con este motivo se ocasionen y los que se originen de la colocación de la urna cineraria, inscripciones y demás serán igualmente por su cuenta, a cuyo efecto y debiendo ausentarme de esta capital para la corte, delego mis facultades y las delega también el Señor Duque de Abrantes y de Linares en favor del Sr. Dr. D. Tomás Belecta, canónigo Penitenciario de la referida Iglesia, quien queda autorizado en debida forma para que con él se entiendan los acuerdos que V. S. I. tome, adoptando por su parte en representación de la casa los que su prudencia le dicte como más convenientes a los efectos indicados. Por todo lo cual y por lo que deja expuesto. A V. S. I. suplica se digne resolver favorablemente esta pretensión de la que resultarán ventajas mutuas y recíprocas, y también se arraigarán más y más la devoción a la Santa Ymagen, teniendo la colocación definitiva que su altísima importancia reclama, quedando además satisfechos de este modo los piadosos deseos de mi familia. Así lo espera de la notoria justificación de V. S. I. cuya vida guarde Dios muchos años. Salamanca 29 de octubre de 1860. El Marqués de Castellanos. ACSA AC 76 ff. 8-8v.

tervenir en los dos altares que eran cobijados por los arcosolios, fue desestimado. El cabildo, deseoso de terminar con este asunto, comisionó a la Junta y al Penitenciario para que solucionaran el problema, hablándose de su colocación en la capilla de San Clemente. Desconocemos lo que se resolviera, puesto que las actas capitulares no vuelven a hablar de ello, y por noticias externas sabemos que la sagrada imagen se colocó bajo dosel, flanqueada por dos lámparas encendidas a cargo del patrono, en la capilla de San Sebastián.⁷¹ Allí se veneró hasta que a mediados del siglo XX fue trasladada y reubicada en el lugar que actualmente ocupa, en el arcosolio occidental de la Capilla del Presidente.

En la peana ha sido incrustada una medalla cuya iconografía nos hace pensar que se trata de una medalla conmemorativa de la canonización de cinco santos en el año de 1622: santa Teresa de Jesús, san Ignacio de Loyola, san Isidro Labrador, san Francisco Javier y san Felipe Neri.⁷² La ceremonia se llevó a cabo el doce de marzo del mencionado año, en la basílica de San Pedro. A ella, en nombre de Felipe IV asistió el Conde de Monterrey,⁷³ en cuyo séquito bien pudo encontrarse la casa nobiliaria salmantina a la que pertenecía la capilla e imagen del Ecce Homo en San Adrián: los Enríquez de Toledo.

Resulta muy significativa la voluntad, suponemos, del patrono, que manda colocar la medalla en una imagen con tanta devoción, como señal de identidad de la gloria de la nación española, quien a lo largo de la Edad

⁷¹ Desde el año de 1853 se colocó en la misma, para el culto público, la milagrosa imagen del Ecce Homo, que antes estaba en una capilla de la iglesia de San Adrián, perteneciente a la familia del Duque de Abrantes. Dos lámparas arden perpetuamente a los lados de la efigie, que costean los sucesores de los fundadores, con más los sermones de todos los viernes de Cuaresma por las tardes, con el Miserere que se canta a continuación por la Capilla de música de la Santa Basílica. Vicente Bajo, Juan Antonio, *Guía descriptiva de los principales monumentos arquitectónicos de Salamanca*, Imprenta de Calatrava, (Salamanca 1901), p. 106.

⁷² Véase el comentario de la ceremonia de canonización en Bricci, Giovanni – Guidotti Borguese, Paolo, “La canonizzazione e la processione dei cinque santi negli scritti e nei disegni di due contemporanei” en Comitato Romano ispano per le centinarie onoranze, *La canonizzazione dei santi Ignazio di Loiola Fondatore della Compagnia di Gesù e Francesco Saverio Apostolo dell’ Oriente*, Terzo Centenario (Roma 1922), pp. 50-72. Especialmente el grabado que se inserta entre las pp. 56-57. Cf. también Briccio Romano, Giovanni, *Relatione sommaria del solenne apparato e cerimonia fatta nella Basilica di S. Pietro di Roma, per la Canonizzazione dei Gloriosi Santi Isidoro di Madrid, Ignatio di Loiola, Francesco Xaverio, Teresa di Giesu e Filippo Nerio Fiorentino*, Andrea Dei (Roma 1622).

⁷³ Véase *Relación de la embajada del Conde de Monterrey a Roma cuando fue representando a Felipe IV, a la canonización de Santa Teresa de Jesús y otros santos españoles*. (1622).

Media asistía únicamente a la canonización de santo Domingo de Guzmán, cosa que era leída en clave de *fracaso internacional de la monarquía y la Iglesia españolas*,⁷⁴ y durante el siglo XVII ve como los altares se llenan de santos que en ella habían visto la luz. No en vano, Po-Chia Hsia habla en los siguientes términos:

*De hecho, la política de santidad era una política de patronazgo: 32 de los 38 santos del catolicismo moderno eran españoles o italianos, lo que convertía a estos territorios en los pilares de la Contrarreforma. Todos los santos canonizados durante el siglo XVII excepto uno (Francisco de Sales) eran de España, Italia o sus dominios; la mayoría fueron canonizados debido al interés del papado o de los reyes de España... Tras la temprana canonización de Carlos Borromeo, en 1610, el mundo católico asistió a una gloriosa ceremonia celebrada... en la Basílica de San Pedro. En ella se sumaron cinco nuevos santos a la liturgia de la Iglesia católica... Fue un día magnífico para el catolicismo español: Javier, fundador de las misiones jesuíticas, Teresa, una santa nacional reverenciada por el rey Felipe II, Isidro, patrón de Madrid, una ciudad que era, desde 1560, la capital del Imperio español y, en opinión de algunos, del mundo católico. Sin olvidar, claro, a Ignacio, fundador de la orden religiosa que dio un vuelco a la suerte del catolicismo... Gregorio XV, el último de los papas formado por los jesuitas, exhortaba a los ejércitos españoles a hacer retroceder las fronteras del protestantismo.*⁷⁵

Las fiestas que se vivieron en las principales capitales de la Corona, resaltaron públicamente no únicamente la figura de los nuevos santos, sino también a la propia Monarquía y al orden social y religioso que habiendo sido establecido, la Corona defendía.⁷⁶ En este sentido se van a vin-

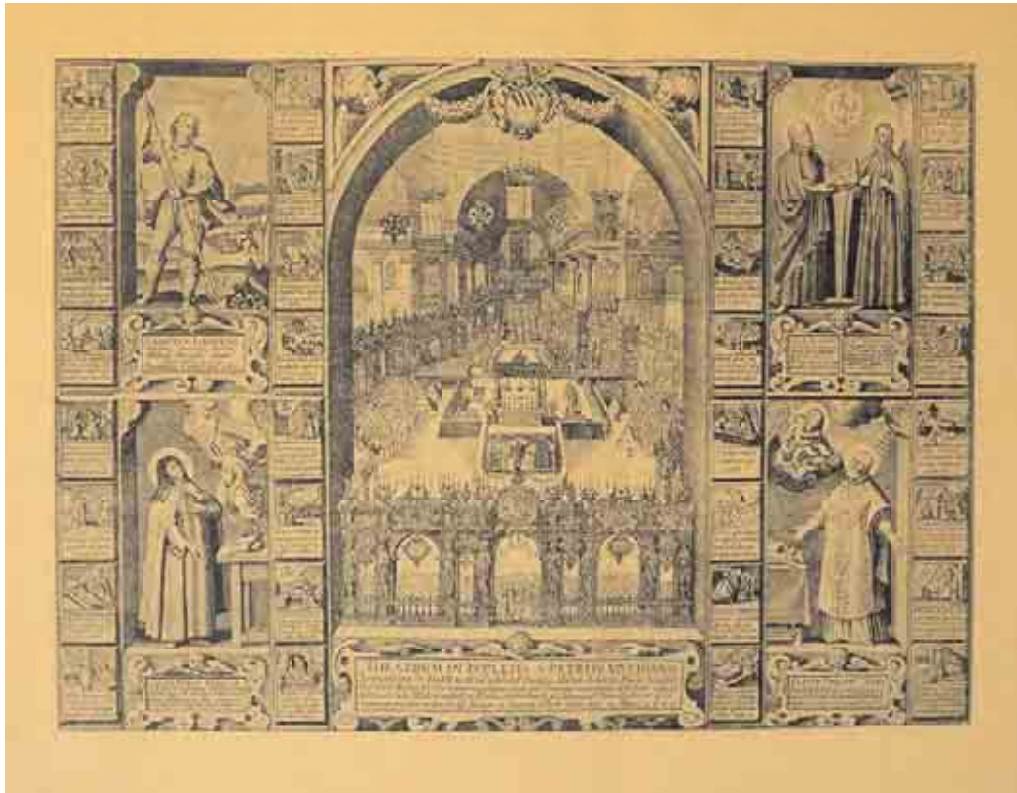
⁷⁴ García Cueto, David, *Seicento boloñés y Siglo de Oro español: El arte, la época, los protagonistas*, Centro de Estudios Europa Hispánica (Madrid 2006), p. 91.

⁷⁵ Po-Chia Hsia, R., *El mundo de la renovación católica, 1540-1770*, Akal (Madrid 2010), pp. 163-164.

⁷⁶ Cf. Morán Turina, Miguel - Portús Pérez, Javier, *El arte de mirar. La pintura y su público en la España de Velázquez*, ISTMO (Madrid 1997), pp. 85ss. Véase Ponce, Miguel,



Detalle de la medalla conmemorativa.



Grabado de la canonización de los cinco santos.

cular visualmente las imágenes de los santos con las de los reyes y así lanzar el mensaje final que el rey tenía respecto de la fe y que legitimaba en gran medida la deriva de su hacer político: *defensor fidei*.

La nobleza a cuyo cargo está el cuidado de la decencia y culto del *Ecce Homo*, inserta, probablemente, en la peana esta medalla, en un lugar bien visible, como elemento que otorga mayor fama y brillo, como alhaja que engalana la efigie del que alcanzó la salvación para todo el género humano, y también como reliquia, prenda de su estancia en el acontecimiento que celebra.

Sobre las efigies de los cinco santos en medio de un sol radiante sostenido por ángeles, aparece el trigrama coronado por una cruz sobremontando los tres clavos de las Arma Christi. El nombre de Jesús resalta sobre todos los que han sido elevados a los altares como principio y fin de

“Relación de las fiestas a la canonización de cinco santos (1622)” en *Revue hispanique: recueil consacré à l'étude des langues, des littératures et de l'histoire des pays castillans, catalans et portugais*, v. 46, n^o 110 (New York 1919), pp. 583-606; Vincent-Cassy, Cécile, “Los santos, la poesía y la patria. Fiestas de beatificación y de canonización en España en el primer tercio del siglo XVII” en *Jerónimo Zurita*, 85, (2010), pp. 75-93; Simón Díaz, José, “La literatura mural” en Díez Borque, José María (Dir), *Culturas en la Edad de Oro*, Ediciones de la Complutense (Madrid 1995), p. 175.

la propia santidad. Y en esta medalla toma un sentido alusivo directo a la Compañía de Jesús, ya no sólo por san Ignacio y san Francisco Javier, sino también por la incorporación de su emblema, que en verdad está reproducido en la figuración recientemente mencionada. Indudablemente, la conmemoración figurada en la medalla toma un sentido de profunda comunión con la ortodoxia católica, de combate abierto contra los excesos cismáticos y heréticos, fundamentalmente representados en el mundo de ese momento por la dolorosa escisión de la Iglesia protestante, con todas sus variantes.



Detalle del Ecce Homo.

El relieve de san Huberto

En el lienzo oriental de la capilla de santa Catalina se ha conservado un altorelieve de grandes dimensiones que representa la conocida escena de la revelación de Cristo a san Huberto de Lieja. Formó parte de los fondos de la catedral que se llevaron a la Exposición Internacional de Barcelona en 1929.⁷⁷

Desconocemos la procedencia de la obra, si bien creemos es necesario situarla en otro templo de la ciudad y no en las capillas de la catedral, dado que no ha llegado a nosotros ningún rastro (ni documental, ni vestigio o noticia) de altar advocado al santo cazador en parte alguna de la seo. Poco más podemos precisar respecto del origen del mismo.

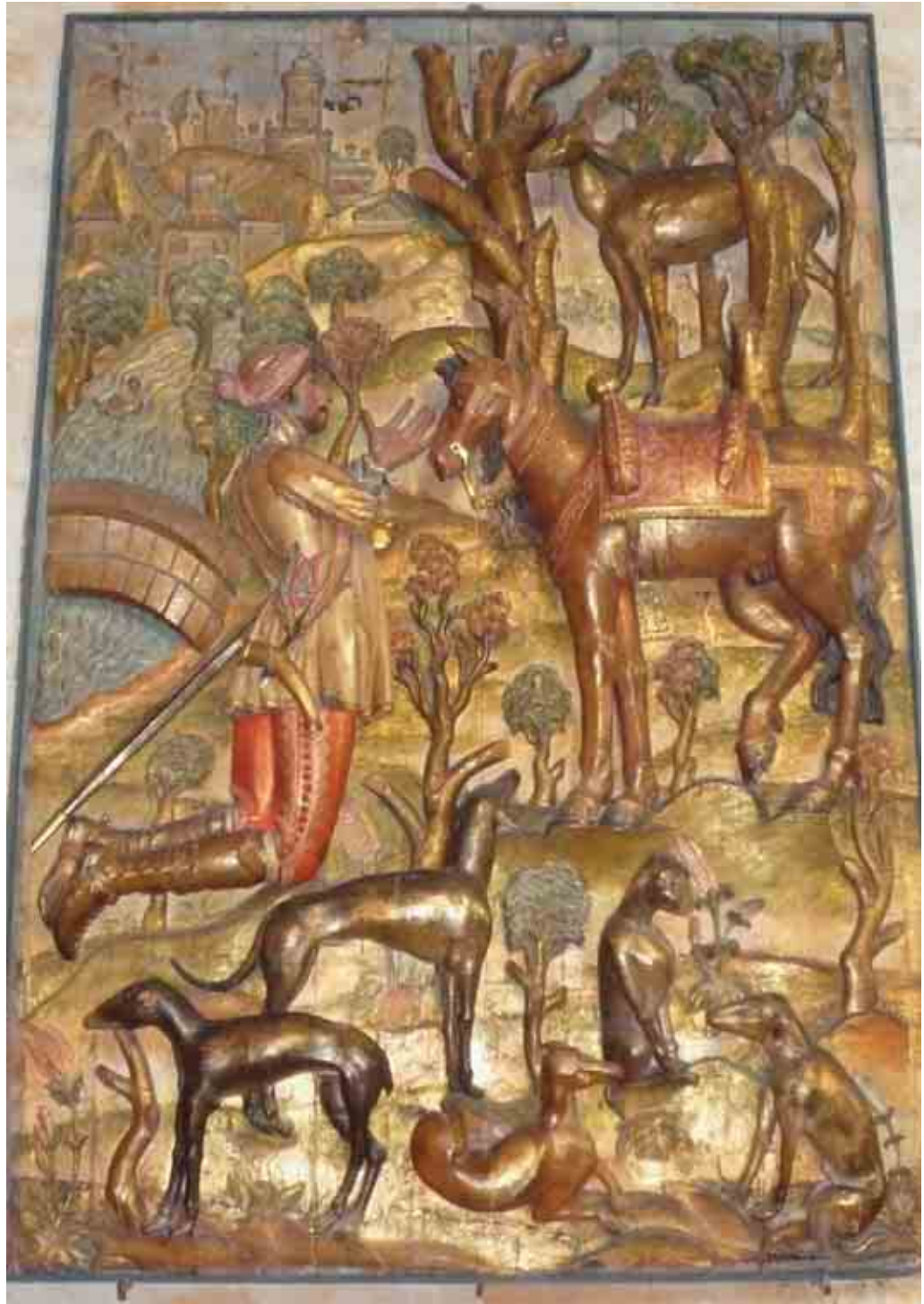
Creemos que no es necesario en nuestro caso tratar de diferenciar, como hiciera en su momento M^a Jesús Gómez Bárcena cuando aborda la iconografía del retablo del obispo Acuña en la Catedral de Burgos,⁷⁸ entre los santos Huberto y Eustaquio, quienes comparten el mismo *topos* cinegético en sus respectivas hagiografías.⁷⁹ La identidad iconográfica del relieve salmantino se encuentra fuera de toda duda al versar ya en el siglo XVII de la aparición del crucificado en la cornamenta de un cérvido al futuro patrón de los cazadores. Además, el haber incorporado a los perros en un lugar tan visible en el primer término no se debe únicamente para recrear un episodio verosímil, sino que redundante en la vinculación estrecha entre los animales y la actividad que desarrollaban los monjes del monasterio de san Huberto, quienes se especializaron en la cría y entrenamiento de los canes para la caza. Se pueden tomar, por consiguiente, como parte de los atributos identificativos del santo.

La aparición tiene lugar durante un episodio de caza, de ahí que forme parte de la escena toda una parafernalia de monturas, lebreles e instrumentos adecuados para aquella actividad, que porta encima de sí el santo. Todos los animales no han sido figurados con gran detalle, sino que su acabado es correcto pero exento de pormenores que enriquezcan las

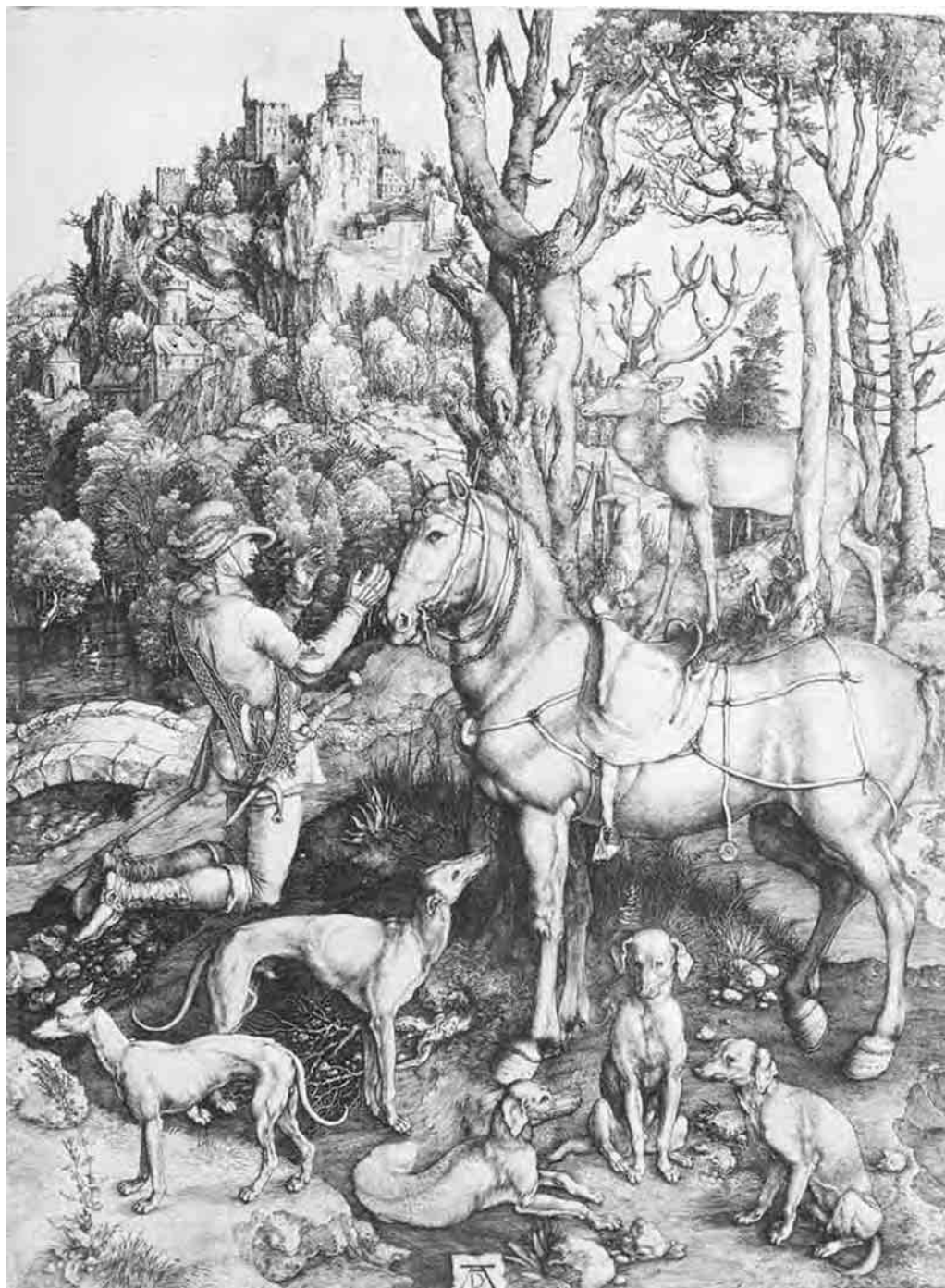
⁷⁷ Véase Duque de Berwick y Alba (Coord.) *Catálogo histórico y bibliográfico de la Exposición Internacional de Barcelona, 1929-1930*, t. II (Madrid 1933), p. 348.

⁷⁸ Cf. Gómez Bárcena, M^a Jesús, “¿San Eustaquio o San Huberto? Un santo cazador en el retablo del Árbol de Jesé en la capilla del obispo Acuña de la catedral de Burgos” en *Anales de la Historia del Arte*, n^o 4 (1994), pp. 419-430.

⁷⁹ Cf. Yarza Luaces, Joaquín, *Gil Siloe. El retablo de la Concepción en la capilla del obispo Acuña*, Asociación Amigos de la Catedral de Burgos (Burgos 2000), pp. 149-151.



Relieve de san Huberto.



Grabado de san Huberto. Alberto Durero.

cualidades dúctiles de los diferentes elementos. Esta falta se intenta subsanar, por otra parte, con el rico estofado que lucen en su totalidad.

Huberto aparece representado de rodillas, con la ropa propia de quien se da al ejercicio cinegético, dejando ver en un plano destacado la espada y el cuerno. Su mirada está dirigida hacia el ciervo que se mueve entre los árboles de la zona superior derecha, sobre cuya cabeza aparecía el crucifijo que hoy día falta. No en vano el ciervo ha sido un animal utilizado en las imágenes de la Sagrada Escritura para representar la búsqueda de Dios por parte del alma, con tintes de instinto elemental de conservación:

*Quemadmodum desiderat cervus ad fontes aquarum ita desiderat anima mea ad te Deus sicut anima mea ad Deum fortem vivum quando veniam et parebo ante faciem Dei.*⁸⁰

El relieve copia casi *ad pedem litteram* el grabado del mismo asunto que realizó Dürero añadiéndole pequeñas variaciones, o mejor, una mayor libertad a la hora de componer el paisaje arbóreo y la floresta, así como el curso del agua o la ciudad en lontananza. El escultor muestra su impericia en la representación de la perspectiva, no consiguiendo el efecto ni siquiera mediante el recurso de la superposición de los planos. Véanse en este sentido los diferentes estratos señalados por el terreno y el tratamiento de los elementos vegetales y animales insertados en ellos. Por un lado el escultor no termina de construir una perspectiva verisímil y por otro tiene una voluntad de dejar constancia de la propia “maestría” con la incorporación de algunos detalles, como, por ejemplo, el pato que sitúa sobre el agua, y que pretende imitar al respectivo dibujado por Dürero, o el despiece de los sillares figurados en las diferentes construcciones arquitectónicas. Encontramos una mayor libertad compositiva del escultor, además de en las interpretaciones que realiza de la flora y del bosque, en las arquitecturas de la ciudad en el horizonte, totalmente inventada *ex novo* mediante la agrupación de pequeños edificios y torres almenadas.

⁸⁰ Sal. 41, 2-3.



Detalle del ciervo.



Detalle del caballo.

En cuanto a la figura del santo, también sufre un proceso de reinterpretación, acomodándolo a un modelo humano más cercano a la zona de la meseta, tanto en indumentaria, sin duda inspirada en la del grabado, pero con diferencias como la camisa abierta, la abotonadura del pantalón y la forma final del tocado. El rostro del santo también se debe al acervo del escultor, que ha tallado un rostro con facciones cercanas a la audiencia salmantina, donde finalmente añade un bigote que nada tiene que ver con el referente original de Durero. La postura del santo, de rodillas y con el gesto típico del orante (manos abiertas) ha sido esculpida con cierto envaramiento que provoca una extraña y antinatural rigidez del cuerpo.

El caballo ha sufrido el mismo proceso de adaptación por parte del autor simplificando notablemente la grupa, añadiéndole silla y aparejos de montar propios de la Península. La silla esculpida es amplia, para que el jinete se encuentre cómodo en el ejercicio de las labores del campo y trabajos ganaderos. Se trata de una silla española engalanada, espaciosa, cuadrada que en los casos más sencillos se cubría por una zalea. El aparejo se complementa con estribos grandes en posición adelantada, de los que falta uno. Siempre tiene dos cinchas, una que rodea el cuerpo del caballo y otra que va enganchada a través del lomo a la cola de la montura. Los borrenes son muy altos, al estilo de los que se usaron durante largo tiempo en Europa y que se concretaron en las experiencias peninsulares dando lugar a un tipo de aparejo para montar en el que el jinete puede pasar mucho tiempo sobre su montura sin acusar prácticamente el esfuerzo. Tales comodidades tan ricamente engalanadas, amén del propio ejercicio cinegético, son propias del estamento nobiliario al que pertenecen el propio Huberto y muchos de sus devotos locales que le toman como patrono.

Volviendo la mirada hacia los perros del primer plano en la parte inferior, caeremos en la cuenta de su falta de actividad, hallándose en completo reposo. La caza ha cesado. En el fondo se ha representado una paradoja: el cazador ha sido cazado. El instante reflejado es el inmediato de la revelación teofánica que conduce a la conversión de Huberto. Precisamente el descuido de los deberes religiosos por parte del santo para entregarse a su pasión favorita, la caza, sirve de instante de redención. La misma falta se torna en ocasión preciosa que usa la Providencia para *sacar*



Detalle de los canes.



Detalle de san Huberto.

luz que debía conducirle (a Huberto) al camino de la perfección⁸¹ a través de la conversión del corazón que le condujo a abandonar el mundo, renunciar a la vida opulenta y sujetarse a penitencia. Los ideales de perfección religiosa de la época brillaban con singular intensidad en el episodio referido.

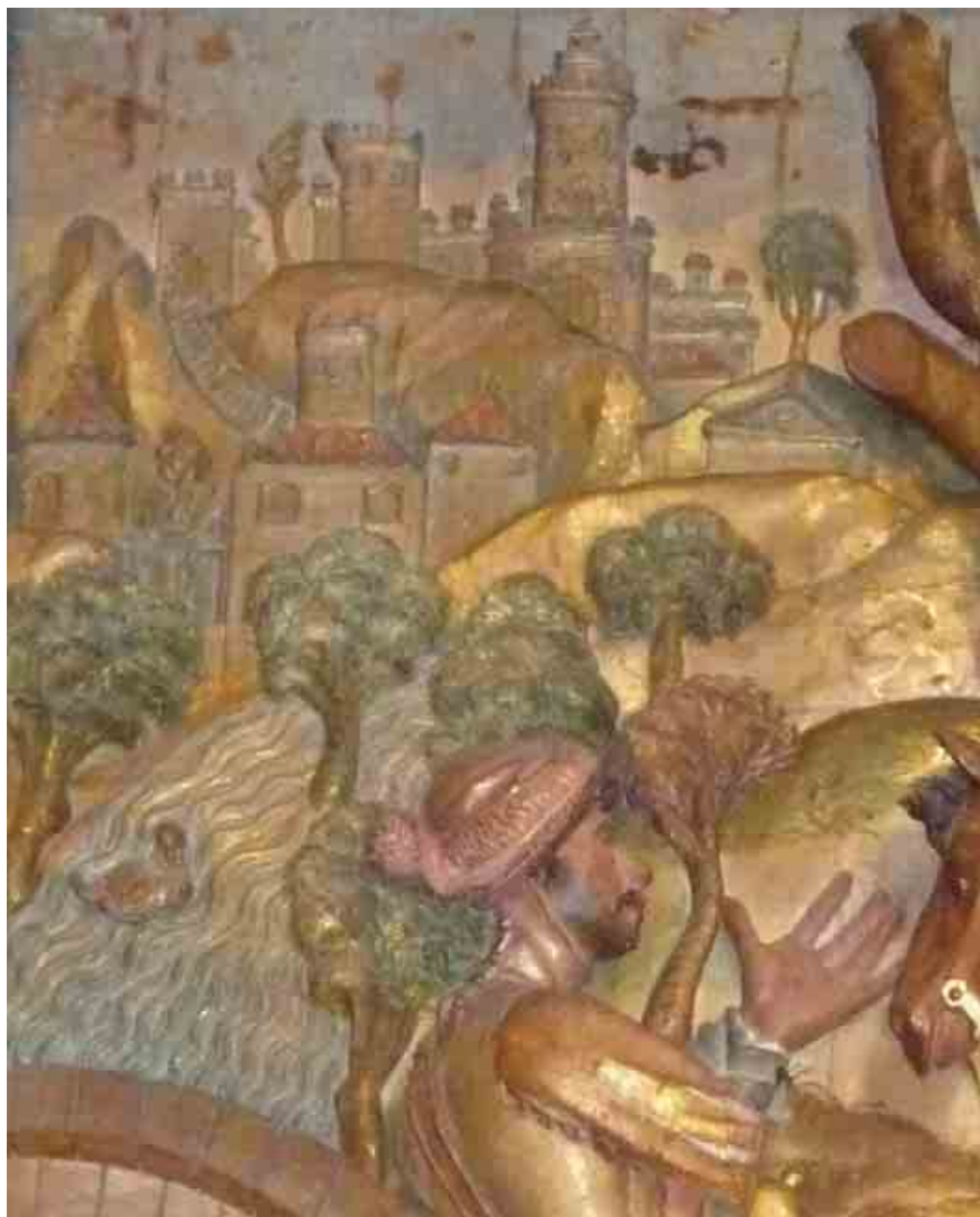
Su historia no aparece ni en la *Leyenda dorada* ni tampoco en el *Flos sanctorum*. Se ha transmitido por tradición oral y en otras recopilaciones hagiográficas, vinculado siempre a la sede de Lieja, en su faceta terapéutica como protector contra los perros rabiosos, siendo elegido patrono de los cazadores (entre otros) y lo que es más importante, como testigo de la ocasión ejemplarizante de la *metanoia* producida en el sujeto a partir de la conversión.⁸² Precisamente el conocido pasaje de la aparición de Cristo sobre la cornamenta del ciervo en el bosque, se va a convertir en un *topos* recurrente para expresar el instante de la conversión por el apercebimiento de la teofanía, al modo de Saulo de Tarso o de Agustín de Hipona, y así será celebrado en textos y sermones:

Qualquier inspiración interior del Cielo es para ti un silvo apacible de marea divina, que si le atiendes, será de júbilo para tu corazón, y jubileo plenissimo para tu alma. Este silvo es la voz de la Misericordia, que unas vezes habla amenazando, para que temas, otras halagando, para que ames, ya con fortaleza, para moverte a dolor, ya con suavidad, para excitar tu gozo. Suena donde quiere, en varios sitios, a Salomón en el lecho, a Saulo en el campo, a Agustín en el huerto, quando le dixo: Toma esse libro y lee. A San Francisco en la

⁸¹ VV.AA., *Biografía eclesiástica completa*, t. IX, Imprenta Eusebio Aguado (Madrid 1855), p. 1197.

⁸² (Fray Martín de los Santos) *Fue muy concerniente al ministerio, que él tanto profesava de reduzir pecadores, el que le ofrecio san Huberto, quando fatigando la caça, se le aparecio Christo crucificado entre las ramas de la cabeça de un ciervo, y derribandole del cavallo, le dio a entender, que ya no avia de ser caçador de fieras sinode ohmbres. Este motivo lo estimulava agudamente, advirtiendolo que el arrojarle del bruto, era para no seguir el apetito ciego; y aparecense Christo sobre aquel misterioso animal, denotava en la ligereza de los pies, la promptitud con que quiere, que le obedezcan y en la fortaleza de los ganchos, el sufrimiento, y perseverancia. Panes, Antonio, *Chronica de la provincia de San Ivan Bautista, de religiosos menores descalzos de la regular observancia de Nuestro Seraphico Padre San Francisco*, p. II Gerónimo Vilagrassa (Valencia 1666), p. 862.*

Iglesia, a San Huberto en el bosque. Guárdate, no seas sordo a esta voz, que quizá depende de ella tu salvación. Muchos se perdieron por no haver dado oídos a este delicado silvo.⁸³



Detalle del flujo de agua y arquitecturas del horizonte.

⁸³ Estanihursto, Guillermo, *Transformación del hombre viejo y nacimiento del nuevo, por la meditación atenta de los Quatro Novissimos*, Francisco de Leesdael (Sevilla 1720), pp. 86-87.



Bibliografía

Bibliografía general de obras impresas

Nota: En el caso de que dos o más obras citadas formaran parte de una misma publicación de colaboración solamente se cita en esta bibliografía –salvo error u omisión- la obra general, mientras que en la nota a pie de página correspondiente se ha desarrollado en su totalidad.

- *Abertura solemne de la Real Academia de las tres Bellas Artes, Pintura, Escultura, y Architectura, con el nombre de S(an) Fernando, fundada por el Rey nuestro Señor, celebrese el día 13 del mes de Junio de 1752*, Casa de Antonio Marín (Madrid 1752).

- Albarrán Martín, Virginia, *El escultor Alejandro Carnicero. Entre Valladolid y la Corte (1693-1756)*, Diputación de Valladolid (Valladolid 2012).

- Alemán, Ignacio, *Excelencias de S. Joseph, Varón divino, Patriarca grande, Esposo purissimo de la Madre de Dios, y Altissimo Padre adoptivo del Hijo de Dios. Que en metodo panegyrico ilustra el P. Pedro de Torres, de la Compañia de Jesus*, Henrico y Cornelio Verdussen (Amberes 1714).

- Alemán, Mateo, *San Antonio de Padua*, Casa de Pedro Patricio (Valencia 1507).

- Alemán, Mateo, *San Antonio de Padua*, Imprenta de Geronymo Gil (Tortosa 1622).

- Alfarano, Tiberio, *De Basilica Vaticana antiquissima et nova structura*, (Roma 1914).

- Alonso Schökel, Luis, *La Biblia del peregrino. Edición de estudio*, III vols., EGA - Mensajero - Verbo Divino (Estella 1996).

- Alvar Ezguerra, Jaime, (dir.), *Diccionario Historia de España y América*, Espasa (Madrid 2002).

- Álvarez de Miranda, Pedro, *Palabras e ideas: el léxico de la Ilustración temprana en España*, Anejo LI del Boletín de la Real Academia Española (Madrid 1992).

- Álvarez de Morales Checa, Antonio, *La ilustración y la reforma de la universidad en la España del siglo XVIII*, Ediciones Pegaso (Madrid 1985).

- Álvarez, Antonio, *Primera parte de la Sylva spiritual de varias consideraciones, para entretenimiento del alma Christiana*, Pedro Puig (Zaragoza 1590).

- Alvin, Louis, *Catalogue raisonné de l'oeuvre des trois frères Jean, Jérôme & Antoine Wierix*, Arnold (Bruxelles 1866).

- Anceschi, Luciano, *La idea del Barroco. Estudios sobre un problema estético*, Tecnos (Madrid 1991).

- Amalric, Jean Pierre - Domergue, Lucienne, *La España de la Ilustración (1700-1833)*, Crítica (Barcelona 2001).

- Anes, Gonzalo, *El siglo de las luces*, Alianza (Madrid 1996).

- Aponte Marín, Ángel, "Conjurios y rogativas contra las plagas de langosta en Jaén (1670-1672)", VV.AA., *La religiosidad popular. II Vida y muerte: la imaginación religiosa*, Anthropos - Fundación Machado (Barcelona y Sevilla 1989), pp. 554-562.

- Aranda Doncel, Juan, "Los Mínimos de San Francisco de Paula en Andalucía durante la Edad Moderna: El Convento de la Victoria de Córdoba" en Sánchez Ramos, Valeriano (Coord.), *Los mínimos en Andalucía: IV Centenario de la fundación del Convento de Nuestra Señora de la Victoria de Vera (Almería)*, Instituto de Estudios Almerienses (Almería 2006), pp. 9-127.

- Araujo, Fernando, *La Reina del Tormes. Guía histórico-descriptiva de la Ciudad de Salamanca*, Imprenta de Jacinto Hidalgo (Salamanca 1884).

- Araujo, Fernando, *La Reina del Tormes. Guía histórico-descriptiva de la Ciudad de Salamanca*, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de

Salamanca (Salamanca 1987) reedición de la obra de 1884.

- Arbiol, Antonio, *Visita de enfermos y ejercicio santo de ayudar a bien morir*, Librería e Imprenta de Blas Román (Madrid 1786).

- Arias Martínez, Manuel, “La copia más sagrada. La escultura vestidera de la Virgen de la Soledad de Gaspar Becerra y la presencia del artista en el convento de Mínimos de la Victoria de Madrid” en *Boletín*, (Valladolid, 2011), pp. 33-56.

- Arias, Francisco, *Libro de la imitacion de Christo Nuestro Señor en el qual se recogen los bienes que tenemos en Christo nuestro Señor y se comunican a los que lo imitan. Y se proponen las virtudes del mismo Señor, en lo que debemos imitar, sacadas del Evangelio, y confirmadas por autoridades y exemplos de santos*, Clemente Hidalgo (Sevilla 1599) .

- Arias, Francisco, *Parte tercera del libro de la Imitación de Iesu Christo nuestro Señor*, Casa de Juan Leon (Sevilla 1602).

- Ariés, Philippe, *Historia de la muerte en Occidente desde la Edad Media hasta nuestros días*, El Acantilado (Barcelona 2000).

- Ariés, Philippe, *La muerte en Occidente*, Argos Vergara (Barcelona 1982).

- Azanza López, José Javier, “El papel regulador de la Real Academia de San Fernando en la implantación del Neoclasicismo en Navarra”, *On-dare*, XXI (Donostia 2002), pp. 149-165.

- Azcárate, José M^a., *Escultura del siglo XVI*, Ars Hispaniae vol. XIII, Editorial Plus Ultra (Madrid 1958).

- Azofra Agustín, Eduardo, *El arquitecto Juan de Sagarbinaga (1710-1797)*, Tesis Doctoral inédita, (Salamanca 2003).

- Azofra Agustín, Eduardo, *La obra del arquitecto Juan de Sagarbinaga en la ciudad de Salamanca*, Centro de Estudios Salmantinos (Salamanca 2010).

- Bacci, Michèle, “Le rôle des images dans le polémiques religieuses entre l’Église grecque et l’Église latine (XIe-XIIIe siècles)” en *Revue belge de philologie et d’histoire*, t. 81 (2003), pp. 1023-1049.

- Baena Gallé, José Manuel - Hernández Núñez, Juan Carlos, “La Real Academia de San Fernando de Madrid y el cabildo de la catedral hispalenses: un proyecto de retablo neoclásico para la Capilla de los Dolores”,

Laboratorio de Arte, XI (Sevilla 1998), pp. 607-623.

- Barasch, Moshe, *Giotto y el lenguaje del gesto*, Akal (Madrid 1999).
- Barrientos García, José “La Teología, siglos XVI-XVII”, Rodríguez San Pedro Bezares, Luis Enrique (Coord.), *Historia de la Universidad de Salamanca. Saberes y Confluencias*, Vol. III, Universidad de Salamanca (Salamanca 2006), pp. 203-250.
- Baschet, Jérôme, “Images ou idoles?” en *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. n. 2 (1991), pp. 347-352.
- Basford, Kathleen, *The Green Man*, D. S. Brewer (Cambridge 1998).
- Bastero de Elizalde, Juan Luis, *Virgen Singular: La reflexión teológica mariana en el siglo XX*, Rialp (Madrid 2001).
- Bedat, Claude, *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: 1744-1808*, Fundación Universitaria Española (Madrid 1989).
- Belting, Hans, *Imagen y culto*, Arte y estética, AKAL (Madrid 2009).
- Benassar, Bartolomé, *La España del Siglo de Oro*, Crítica (Barcelona 2004).
- Bergier, Abate, *Diccionario enciclopédico de teología*, Imprenta de Tomás Jordán (Madrid 1835) Traducción libre de Ramón García Cónsul.
- Bermudez, Gabriel, *Timbres de los gloriosísimos Patriarcas Fundadores de las Sagradas Religiones y de algunos de sus mas esclarecidos hijos*, Viuda de Joseph de Rueda (Valladolid 1725).
- Bernales Ballesteros, Jorge, *Pedro Roldán. Maestro de escultura (1624-1699)*, Arte Hispalense (Sevilla 1973).
- Bernard, Regis, *L' image de Dieu d'après saint Athanase*, (París 1952).
- Berriochoa, Valentín, *Planimetría de la Catedral de Salamanca*, Ieronimus (Salamanca 2002).
- Berzosa Martínez, Raúl, *Ángeles y demonios. Sentido de su retorno en nuestros días*, BAC (Madrid 1996).
- Besançon, Alain, *La imagen prohibida*, Siruela (Madrid 2003).
- Bezler, Francis, *Les Pénitentiels Espagnols. Contribution à l'étude de la civilisation de l'Espagne chrétienne du haut Moyen Âge*, Aschen-dorff (Münster 1994).

- Blasco Ibáñez, Vicente, *La catedral*, Plaza & Janés (Barcelona 1978).
- Bonaccorso, Giorgio, *L'estetica del rito. Sentire Dio nell'arte*, San Paolo (Milán 2013).
- Bonilla Hernández, José Antonio (coord.), *Salamanca y su proyección en el mundo*, Estudios históricos en honor de D. Florencio Marcos, (Salamanca 1992).
- Bonilla, José Antonio - Barrientos, José (coords.), *Estudios Históricos Salmantinos*, Homenaje al P. Benigno Hernández Montes, Universidad de Salamanca (Salamanca, 1999).
- Borobio, Dionisio, *El sacramento de la reconciliación penitencial*, Sígueme (Salamanca 2011).
- Bosch Centellas y Cardona, Balthasar, *Guirnalda mystica, formada en el círculo del año. Va entretexida de flores y frutos que cultivó el Cielo en la tierra, y la tierra transplantó en el Cielo: son las virtudes, y hechos de los Moradores del Impirio (sic), que a imitacion en parte, y en parte a la admiracion de sus Fieles, propone la Militante Iglesia*, t. I, Pedro Carreras (Zaragoza 1714).
- Brading, David Anthony, "El jansenismo español", *Artes de México*, XCII (Ciudad de México 2008), pp. 66-71.
- Brasas Egido, José Carlos, - Rupérez Almajano, Nieves, *Cartas históricas serijocosas de Simón Gabilán Tomé, Un manuscrito inédito sobre arquitectura del siglo XVIII en Salamanca*, Caja Duero (Salamanca 2004).
- Bricci, Giovanni - Guidotti Borguese, Paolo, "La canonizzazione e la processione dei cinque santi negli scritti e nei disegni di due contemporanei", Comitato Romano ispano per le centenarie onoranze, *La canonizzazione dei santi Ignazio di Loiola Fondatore della Compagnia di Gesù e Francesco Saverio Apostolo dell'Oriente*, Terzo Centenario (Roma 1922).
- Briccio Romano, Giovanni, *Relatione sommaria del solenne apparato e cerimonia fatta nella Basilica di S. Pietro di Roma, per la Canonizatione dei Gloriosi Santi Isidoro di Madrid, Ignatio di Loiola, Francesco Xaverio, Teresa di Giesu e Filippo Nerio Fiorentino*, Andrea Dei (Roma 1622).

- Brown, Raymond Edward, Fitzmyer, Joseph Augustine, Murphy, Roland Edmund, *Comentario Bíblico San Jerónimo*, vol. V., Ed. Cristianidad (Madrid 1971).

- Burckhardt, Titus, *Principios y métodos del Arte Sagrado*, Sophia Perennis (Barcelona 2000).

- Burdalue, Luis, *Tomo segundo de los conceptos o reflexiones*, Imprenta de Blas Román (Madrid 1778).

- Caballero Escamilla, Sonia, *La escultura Gótica Funeraria de la Catedral de Ávila*, Diputación Provincial de Ávila Institución Gran Duque de Alba (Ávila 2006).

- Cabo Alonso, Ángel – Ortega Carmona, Alfonso, *Salamanca: Geografía, Historia, Arte, Cultura*, Ayuntamiento de Salamanca (Salamanca 1986).

- Cabrol, Fernand – Leclercq, Henri, *Dictionnaire D´archéologie Chrétienne et de Liturgie*, t. 1, 2ª parte, Librairie Letouzey et Ané (París 1924).

- Calamón De la Mata y Brizuela, Joshep, *Glorias sagradas, aplausos festivos y elogios poeticos en la perfeccion del hermoso magnifico templo de la Santa Iglesia Cathedral de Salamanca y colocación de el augustissimo Sacramento en su nuevo sumptuoso tabernáculo*, Imprenta de la Santa Cruz (Salamanca 1736).

- Calvo Serraller, Francisco, *Teoría de la Pintura del Siglo de Oro*, Cátedra (Madrid 1991).

- Camille, Michael, *The Gothic Idol. Ideology and Image-Making in Medieval Art*, Cambridge University Press (Cambridge 1989).

- Camón Aznar, José, “Los estilos de Alonso Cano”, *Goya*, nº 85 (Madrid 1968), pp. 2-11.

- Camón Aznar, José, “San José en el Arte Español”, *Goya*, nº 107, (Madrid 1972), pp. 306-313.

- Camón Aznar, José, *Guía de Salamanca*, Espasa Calpe (Madrid 1932).

- Camón Aznar, José, *Salamanca. Guía artística*, Junta Provincial de Turismo (Salamanca 1953).

-Camón Aznar, José, *La escultura y la rejería españolas del siglo XVI*, Summa Artis vol. XVIII, Espasa Calpe (Madrid 1967).

- Canals, J. M^a., *El culto a la Eucaristía*, CPL (Barcelona 1996).
- Cañedo Argüelles, Cristina, *Arte y Teoría: La Contrarreforma y España*, Universidad de Oviedo (Oviedo 1982).
- Carabias Torres, Ana María, “La educación institucional: las universidades: los colegios mayores salmantinos” en Delgado Criado, Buenaventura, *Historia de la Educación en España y América. La educación en la España Moderna (Siglos XVI –XVIII)*, Morata (Madrid 1993), pp. 235-258.
- Cardaillac-Hermosilla, Yvette, *Los nombres del diablo: Ensayo sobre la magia, la religión y la vida de los últimos musulmanes de España: los moriscos*, Universidad de Granada – Universidad de Valencia (Granada 2005).
- Carmona Muela, Juan, *Iconografía cristiana*, Istmo (Madrid 1998).
- Carrasco Terriza, Manuel Jesús, “Un grabado de Klauber sobre el Padrenuestro”, *Boletín Oficial del Obispado de Huelva*, LV 391 enero-marzo (Huelva 2008), pp. 75-88.
- Carrasco, Juan Bautista, *Mitología universal*, Imprenta de Gaspar y Roig (Madrid 1864).
- Carrero Santamaría, Eduardo, *La Catedral Vieja de Salamanca: vida capitular y arquitectura en la Edad Media*, Nausicaa (Murcia 2005).
- Cartujano, Dionisio, *In epistolas omnes canonicas, in Acta apostolorum et in Apocalypsim, piae ac eruditae enarrationes*, Petri Quentell (Colonia 1533)
- Casas Hernández, Mariano, “Las diatribas doctrinales en torno a la Inmaculada Concepción, reflejadas en las manifestaciones artísticas de la ciudad de Salamanca”, VV.AA., *I Seminario de Becarios de Investigación*, Dpto. de H^a del Arte/BB.AA - Universidad de Salamanca (Salamanca 2008), Págs. 51-64.
- Casas Hernández, Mariano, “Trinidad trifacial” en VV.AA., *Paisaje interior*, Las Edades del Hombre (Valladolid 2009), pp. 556-558.
- Casas Hernández, Mariano, *Memoria de la cena de Jesús: aportaciones al estudio de la Eucaristía en el Arte Español*, Las Edades del Hombre (Valladolid 2011).

- Casas Hernández, Mariano, *Un proyecto de los Churriguera: el tabernáculo y el coro de la Catedral Nueva de Salamanca*, Grado de Salamanca inédito (Salamanca 2008).

- Casaseca Casaseca, Antonio, “A propósito de algunas esculturas salmantinas”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, nº 110, (Zaragoza 2012) Págs. 85-126.

- Casaseca Casaseca, Antonio, “La Catedral Nueva”, VV.AA., *Salamanca. Ciudad Europea de la Cultura 2002*, Caja Duero (Salamanca 2001)

- Casaseca Casaseca, Antonio, *Catálogo Monumental del Partido Judicial de Peñaranda de Bracamonte (Salamanca)*, Ministerio de Cultura – Dirección General de BB.AA. y Archivos - Centro Nacional de Información Artística, Arqueológica y Etnológica (Madrid 1984)

- Casaseca Casaseca, Antonio, *La Asunción del altar mayor de la Catedral Nueva de Salamanca*, *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, t. XLV, (Valladolid 1979), pp. 454-462.

- Casaseca Casaseca, Antonio, *Las catedrales de Salamanca*, Edilesa (León 2006).

- Casaseca Casaseca, Antonio, *Rodrigo Gil de Hontañón (Rascafría, 1500 - Segovia, 1577)*, Junta de Castilla y León (Valladolid 1988).

- Casey, James, *España en la Edad Moderna, Una historia social*, Universitat de València (Valencia 2001).

- Castelfranchi, Liana - Crippa, Maria Antonietta (Dirs.), *Iconografía y Arte Cristiano*, San Pablo (Madrid 2012).

- Castelli, Enrico, *Lo demoniaco en el arte. Su significado filosófico*, Siruela (Madrid 2007).

- Castro Fernández, Belén M^a, *Francisco Pons-Sorolla y Arnau, arquitecto-restaurador: sus intervenciones en Galicia (1945-1985)*, Universidad de Santiago de Compostela (Santiago de Compostela 2007).

- Castro Santamaría, Ana, “La catedral de Salamanca bajo la maestría de Juan de Setién Güemes (1667-1703)”, Ramallo Asensio, Germán (Ed.), *Las catedrales españolas, del Barroco a los historicismos*, Universidad de Murcia (Murcia 2003) Págs. 467-492.

- Castro Santamaría, Ana, “La prehistoria de la Catedral Nueva”, Bonilla, José Antonio - Barrientos, José (Coords.), *Estudios históricos sal-*

mantinos. Homenaje al P. Benigno Hernández Montes, Universidad de Salamanca, (Salamanca 1999) Págs. 113-128.

- Castro Santamaría, Ana, *Juan de Álava, arquitecto del renacimiento*, Caja Duero (Salamanca 2002).

- Castro Santamaría, Ana, "La polémica en torno a la planta de salón en la Catedral de Salamanca" en *Academia*, nº 72 (1992), pp. 391-421.

- Causino, Nicolás, *La Corte Divina*, Imprenta Juan Piferrer (Barcelona 1718).

- Caveda, José, *Memorias para la Historia de la Real Academia de San Fernando y de las Bellas Artes en España, desde el advenimiento al trono de Felipe V, hasta nuestro días*, t. I, Imprenta de Manuel Tello (Madrid 1867).

- Ceán Bermúdez, Juan Agustín, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*, Viuda de Ibarra (Madrid 1800).

- Chacón Gómez Monedero, Francisco – Salamanca López, Manuel J. (Coords.), *La Catedral símbolo del renacer de Europa*, Alderabán (Cuenca 2010).

- Chenu, Marie Dominique, *Santo Tomás de Aquino y la teología*, Espasa Calpe (Madrid 1962).

- Chevalier, Jean - Gheerbrant, Alain, *Diccionario de los símbolos*, Herder (Barcelona 1988).

- Chueca Goitia, Fernando, *La catedral nueva de Salamanca, historia documental de su construcción*, Universidad de Salamanca (Salamanca 1951).

- Cirici Narváez, Juan Ramón, *Juan de la Vega. La arquitectura gaudiana del siglo XIX*, Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental (Cádiz 1992).

- Colombo, Felipe, *Vida del glorioso cardenal San Ramón Nonnato taumaturgo segundo en sus continuados milagros. Protector de las mugeres preñadas en el riesgo de sus partos. Y especial abogado, en el trance riguroso de la peste*, Antonio González de Reyes (Madrid 1676).

- Collantes, Justo, *La Fe de la Iglesia Católica. Las ideas y los hombres en los documentos doctrinales del Magisterio*, BAC (Madrid 1986).

- *Comentario Bíblico San Jerónimo*, Tomo III, Ediciones Cristiandad (Madrid 1972).
- Constanzo, Salvador, *Historia Universal*, T. III, Imprenta Mellado (Madrid 1855).
- *Constituciones sinodales del obispado de Salamanca*, Artus Taberniel (Salamanca 1606).
- *Constituciones sinodales del obispado de Salamanca*, Diego de Cossio (Salamanca 1656).
- *Constituciones sinodales del obispado de Salamanca*, Domingo de Portonaris (Salamanca 1573).
- *Constituciones sinodales del obispado de Salamanca*, Herederos de Mathías Gast (Salamanca 1584).
- Cornejo, Damián, *Chronica seraphica: Vida del glorioso patriarca San Francisco y de sus primeros discípulos*, t. I, Juan Garcia Infançon (Madrid 1682).
- Coster, Franciscus, *In hymnum Ave Maris Stella meditationes*, Apud Paulum Frelon et Abraham Cloquemin, (1593).
- Culebras Majolero, Noemí, *Génesis y desarrollo urbanístico del barrio de Canónigos salmantino en la Edad Media*, Tesis doctoral, Universidad Complutense (Madrid, 2011).
- D´Ollanda, Francisco, *Os desenhos das antigualhas que vio Francisco d´Ollanda, pintor português*, Ministerio de Asuntos Exteriores (Madrid 1940) Ed. facsímil realizada por E. Tormo.
- D´Ors, Eugenio, *Lo barroco*, Tecnos / Alianza (Madrid 2002). (Reedición de la obra de 1934).
- DaCosta Kaufmann, Thomas, "Arcimboldo's Composite Heads: Origins and Invention" en Ferino-Pagden, Sylvia (Ed.), *Arcimboldo, 1526-1593*, Skira – Musée de Luxembourg – Kunsthistorischesmuseum, (Milano 2007).
- Davila Padilla, Augustin, *Historia de la Fundacion y Discurso de la provincia de Santiago de Mexico*, Juan de Meerbeque (Bruselas 1625).
- Davila, Sancho, *De la veneración que se deve a los cuerpos de los Sanctos y a sus Reliquias y de la singular con que se a de adorar el cuerpo de Iesu Christo n(uest)ro Señor en el Sanctissimo Sacramento*, Luis Sánchez (Madrid 1611).

- De Abel Vilela, Adolfo, “El tabernáculo de la catedral de Lugo, un ejemplo de neobarroco romano”, *Espacio, Tiempo y Forma*, V (Madrid 1992), pp. 315-338.
- De Ágreda, M^a Jesús, *Mística ciudad de Dios*, 2^a parte, Imprenta de Miguel Manescal (Lisboa 1684).
- De Ágreda, M^a de Jesús, *Mística Ciudad de Dios*, Juan de Baeza (Valencia 1695).
- De Ágreda, M^a de Jesús, *Mystica Ciudad de Dios*, Cornelio y viuda de Henrico Verdussen (Amberes 1727).
- De Alamín, Félix, *Falacias del demonio y de los vicios que apartan del Camino Real del Cielo y de la Perfección*, t. I, Antonio de Zafra (Madrid 1693).
- De Alamín, Félix, *Exortaciones a la segura observancia de los Mandamientos de la Ley de Dios*, Imprenta de Blas de Villanueva (Madrid 1714).
- De Alamín, Félix, *Falacias del demonio y de los vicios que apartan del Camino Real del Cielo*, Imprenta de Blas de Villanueva (Madrid 1714).
- De Alamín, Félix, *Puerta de la salvación y espejo de verdadera y falsa confesión*, Oficina de Lorenzo Francisco Mojados (Madrid 1724).
- De Alba, Pedro, *Respuesta limpia a los papeles manchados que se han esparcido estos dias contra la Constitución de N. Santissimo Padre Alexandro VII y Decreto del Rey N. Señor Phelipe IV*, Imprenta de la Inmaculada Concepción (Lovayna 1663).
- De Alcala, Pedro, *Obras posthumas de el venerable siervo de Dios el reverendo Padre presentado Fray Francisco de Possadas del sagrado orden de predicadores*, t. IV, Juan de Ortega y Leon (Córdoba 1738).
- De Andrade, Alonso, *Escuela de Christo Nuestro Señor, Maestro de la Verdad*, Melchor Sánchez (Madrid 1668).
- De Andrade, Alonso, *Varones Ilustres en Santidad, letras y zelo de las almas de la Compañía de Iesus*, t. VI, Ioseph Fernandez de Buendia (Madrid 1667).
- De Aquino, Tomás, *Summa Theologica*, BAC (Madrid 2012).
- De Ascargorta, Martín, *Psalle et sile. Canto y silencio en los choros de las Santas Iglesias Cathedrales y Colegiales*, (Salamanca 1689) Impresor desconocido.

- De Azevedo, Antonio, *Catecismo de los misterios de la Fe*, Imprenta de Jaime Cendrad (Barcelona 1589).
- De Barcia y Zambrana, José, *Despertador christiano quadragesimal de sermones doctrinales*, t. III, Juan García Infançon (Madrid 1697).
- De Berlanga, Christoval, *Fundación, origen, progressos, y estado de el religioso convento de la Purissima Concepción Victoria de Monjas descalças de el Orden de N(uestro) P(adre) San Francisco de la Fidelísima y exemplar ciudad de Tortosa*, Imprenta de Martí Delabert (Barcelona 1695).
- De Cabrera, Alonso, *De consideraciones en los Evangelios de los Domingos de Adviento, Festividades que en este tiempo caen, hasta el Domingo de la Septuagesima*, Lucas Sánchez (Barcelona 1609).
- De Cabrera, Alonso, *Libro de consideraciones sobre los Evangelios*, Andrés Barrena (Córdoba 1601).
- De Calatayud, Pedro, *Doctrinas prácticas que suele explicar en sus misiones*, vol. I, Joseph Estevan Dolz (Valencia 1737).
- De Campo y Herrera, Nicolás, *Pan eucharístico de todo el año*, Imprenta de la Viuda de Ibarra (Madrid 1786).
- De Estella, Diego, *Tratado de la vanidad del mundo*, Imprenta de Joseph de Otero (Madrid 1787).
- De Fiores, Stefano - Meo, Salvatore, *Nuevo diccionario de Mariología*, Ediciones Paulinas (Madrid 1988).
- De Fonseca, Cristóbal, *Segunda parte de la Vida de Christo Señor Nuestro, que trata de sus milagros*, Imprenta de Miguel Serrano de Vargas (Madrid 1603).
- De Granada, Luis, *Obras de el V. P. Maestro Fray Luis de Granada del orden de Santo Domingo. Tomo VIII Memorial de la Vida Christiana, Parte II. De la Sagrada Comunión*, Imprenta Real (Madrid 1711).
- De Granada, Luis, *Obras del V. P. M. Fray Luis de Granada*, t. III, Pedro Marín (Madrid 1788).
- De Granada, Luis, *Libro de Oración y meditación*, (Gerona 1825).
- De Granada, Luis, *Obras del venerable P. Maestro Fr. Luis de Granada*, t. VIII, Imprenta de Manuel Martín (Madrid 1771).
- De Herze, Martín (Trad.), *Camino Real de la Cruz que compuso*

en latin el P. D. Benedicto Haesteno, *Monge de la Religión de S. Benito*, Juan Godinez (Valladolid 1721).

- De Hornedo, Rafael María, "Luis Salvador Carmona en el santuario de Loyola", *Goya*, nº 154 (Madrid 1980) Págs. 194-199.

- De Huelamo, Melchior, *Discursos espirituales y predicables, sacados de las Ceremonias de la Missa del Missal Romano*, Casa de Sebastián de Cormellas (Barcelona 1597).

- De Huerta, fray Adriano, *Sermones de San Bernardo Abad de Clavaul, de todo el año, de tiempo, y de santos, traducidos al castellano por un monge cisterciense*, T. I, Joseph de Navas (Burgos 1791).

- De Isolanis, Isidoro, *Summa in quatuor secta parte, de Donis sancti Ioseph sponsi beatissimae virginis Mariae patris putativi Christi Iesu Dei immortalis. Docet, Disputat, Meditatur, Enarrat*, Apud Iacob Paucid (Apium 1522).

- De Jesús María, José, *Historia de la Vida, y excelencias de la Sacratíssima Virgen María Nuestra Señora*, Imprenta de Joseph Texidó (Barcelona 1698).

- De Jesús María, Juan, *Epistolario espiritual para personas de diferentes estados*, Domingo de la Iglesia (Uclés 1624).

- De Jesús, Compañía, *Libro que contiene todo lo que se lee en tiempo de renovación y el orden con que se ha de leer*, sin nota de editor ni lugar de edición (1707).

- De Jesús, Hipolita, *Tomo tercero de las obras espirituales de la venerable Madre Hipolita de Iesus*, Geronimo Vilagrassa (Valencia 1660).

- De la Concepción, Pedro, *Soplos en defensa de la Pura Concepción de Nuestra Señora la Virgen María. Contra algunos átomos que se han levantado, y opuesto, aquestos días al Sol de la Verdad*, Bernardo Nogues (Zaragoza 1662).

- De la Fuente, Vicente, *Historia eclesiástica de España*, VI vols., Imprenta de Pablo Riera, (Barcelona 1859-1875).

- De la Madre de Dios, José, *Historia de la vida y virtudes del venerable hermano Juan de Jesus San Joaquin, carmelita descalzo, hijo de la Casa de la gloriosa Santa Ana, de la Ciudad de Pamplona. Y devoción por él introducida del glorioso Patriarca San Joaquin, Padre de la Reyna de los Angeles, Madre de Dios y Señora nuestra, y Abuelo inmediato de*

Jesu Christo nuestro Redemptor, Imprenta de Bernardo de Villa-Diego (Madrid 1683).

- De la Puente, Luis, *Quarto tomo de la perfeccion christiana en todos los estados, oficios y ministerios de la Gerarquia, y Republica Ecclesiastica*, Carlos de Labayen (Pamplona 1616).

- De la Sierra Fernández, Lorenzo Alonso, “Barroco e Ilustración. El retablo en Cádiz durante las últimas décadas del siglo XVIII”, VV.AA., *Actas III Congreso Internacional del Barroco Americano: Territorio, Arte, Espacio y Sociedad*, Universidad Pablo de Olavide (Sevilla 2001), pp. 550-561.

- De la Vega y Toraya, Francisco, *Chronica de la provincia de Castilla, León y Navarra, del orden de la Santissima Trinidad, Redempción de Cautivos*, vol. II, Joseph Rodríguez de Escobar (Madrid 1723).

- De la Vera, Diego, *Parayso de la gloria de los santos*, t. II, Balthasar Simon (Barcelona 1604).

- De la Virgen, Damián, *Quaresmas de las tres ferias mayores*, t. II, Pedro Carreras (Zaragoza 1725).

- De la Vorágine, Santiago, *La leyenda dorada*, II vols., Alianza (Madrid 2006-2008).

- De Lanuza, Jerónimo Batista, *Homilias sobre los Evangelios que la Iglesia Santa propone los días de la Quaresma*, t. III, ilegible el nombre del impresor (Barbastro 1622).

- De Lizana, Francisco, *Discursos panegiricos para diversidad de misterios y santos*, Andrés García de la Iglesia (Madrid 1658).

- De Losada, Luis, *La juventud triunfante. Representada en las Fiestas, con que celebró el Colegio Real de la Compañía de Jesús de Salamanca la Canonización de San Luis Gonzaga y San Stanislao Kostka*, Imprenta de Eugenio García de Honorato y San Miguel (Salamanca 1727).

- De Lubac, Henri, *Meditazione sulla Chiesa*, Jaca Book (Milano 1979).

- De Madrigal, Alonso, *Las XIII Questiones del Tostado, a las quatro dellas por maravilloso estilo recopila toda la sagrada escriptura*, Martin Nucio (Amberes 1551).

- De Madrigal, Juan Bautista, *Discursos predicabes de las Domini-*

cas de Adviento y Fiestas de Santos, hasta la Quaresma, Miguel Serrano de Vargas, (Madrid 1605).

- De Mata, Juan, *Parayso virginal de discursos predicables en las fiestas de la siempre Virgen Maria Madre de Dios y Señora nuestra*, Imprenta de Carlos de Labayen (Pamplona 1631).

- De Medina, Bartolome, *Instrucción de como se ha de administrar el Sacramento de la penitencia*, Casa de Joan Iñiguez de Lequerica (Alcalá 1589).

- De Miguel González, José María, "Forma eucarística de la vida cristiana, implicaciones prácticas", De Miguel González, José María (Coord.), *Sacramentos. Historia, Teología, Pastoral, Celebración. Homenaje al Prof. Dionisio Borobio*, Publicaciones Universidad Pontificia de Salamanca (Salamanca 2009), pp. 475-498.

- De Miñano, Sebatián, *Diccionario Geográfico estadístico de España y Portugal*, vol. IX, Imprenta de Pierart Peralta (Madrid 1828).

- De Molina, Antonio, *Instrucción de Sacerdotes, en que se les da doctrina muy importante para conocer la alteza del Sagrado Oficio Sacerdotal, y para egercitarle debidamente, sacada toda de los Santos Padres, y Doctores de la Iglesia*, Miguel Escribano (Madrid 1771).

- De Molina, Antonio, *Instrucción de Sacerdotes*, Hieronymo Margarit (Barcelona 1610).

- De Montalvo, Bernabé, *Primera parte de la Coronica (sic) del Orden de Cister, e Instituto de San Bernardo*, Casa de Luis Sánchez (Madrid 1602).

- De Montoya, Lucas, *Coronica (sic) general de la orden de los Minimos de San Francisco de Paula su fundador*, Bernardino de Guzman (Madrid 1619).

- De Mora, Juan, *Enigma numerico predicable explicado en cinco tratados de numeros doctrinales con veinte y una Oraciones Panegyricas de diferentes assumptos: ilustrado con diversas Sentencias Morales, y Politicas: adornado con muchas humanidades, y noticias raras: hermo-seado con ideas innumerables para diversos Sermones*, Juan García Infançon (Madrid 1678).

- De Murcia, Juan Bautista, *Clarín evangélico panegyrico*, Carlos Sopera y Jayme Osset (Barcelona 1753).

- De Pamplona, Román, *Iconografía de la Santísima Trinidad en el Arte Medieval Español*, CSIC – Instituto Diego Velázquez (Madrid 1970).
- De Pozo, Andrés, *Exortaciones a la devoción con los Santos Ángeles de nuestra guarda*, Traducido por Clemente Sánchez, Imprenta de Diego Martínez Abad (Madrid 1708).
- De Quental, Bartolomé, *Meditaciones de la sacratissima Passion y Muerte de Christo Señor Nuestro*, Roque Rico de Miranda (Madrid 1686).
- De Quevedo, Manuel, *Correa de San Agustín, que a su madre Santa Monica dio Maria Santissima*, Herederos de Antonio González de Reyes (Madrid 1727).
- De Roa, Martín, *Antigüedad, Veneracion i Fruto de las Sagradas Imagenes, i Reliquias. Historias i exenplos a este proposito*, Imprenta de Gabriel Ramos Bejarano (Sevilla 1622).
- De Sales, Francisco, *Verdaderos entretenimientos*, Imprenta Real de la Santa Cruzada (Madrid, 1666).
- De San Benito, Pelayo, *Sumario de oración, en que para mañana y tarde, se ponen en pratica dos exercicios della*, Pedro Gomez de Valdivielso (Burgos 1626).
- De San José, Martín, *Sermones Varios*, Antonio González de Reyes (Madrid 1679).
- De San Román, Osorio, *Consuelo de penitentes o Mesa franca de espirituales manjares*, Fundación Universitaria Española – Universidad Pontificia de Salamanca (Madrid 1999).
- De Santa María, Francisco, *Historia general profética de la Orden de Nuestra Señora del Carmen*, Imprenta de Francisco Martínez (Madrid 1630).
- De Santa María, Juan, *Chronica de la provincia de San Joseph de los Descalços de la Orden de los Menores de nuestro Seraphico Padre S. Francisco*, Imprenta Real (Madrid 1615).
- De Santa Teresa, Joseph, *Flores del Carmelo*, Antonio González de Reyes (Madrid 1678).
- De Sarabia y Lezana, *Annales de la Sagrada Religión de Santo Domingo. Erario ascético*, t. II, Imprenta de Juan García Infanzon (Madrid 1709).

- De Siena, Catalina, *Ramillete de epístolas oraciones celestiales para fecundar todo género de Espíritus. Nacido en el ameno jardín de las virtudes todas el coraçon de la Mystica Doctora, y Serafica Virgen Santa Cathalina de Sena de la Sagrada Orden de Predicadores*, Libreros Juan Cassañes y Jayme Surià (Barcelona 1698).

- De Soto, Andrés, *Contemplación del crucifijo y consideraciones de Cristo crucificado*, (Amberes 1601).

- De Sousa de Macedo, Antonio, *Eva y Ave, o Maria triunfante: Theatro de la erudicion y filosofia christiana: en que se representan los dos estados de el mundo: caido en Eva, y levantado en Ave*, Imprenta de la Viuda de Francisco del Hierro (Madrid 1731).

- De Suecia, Brígida, *Celestiales revelaciones*, Apostolado de la Prensa (Madrid 1901) Edición española traducida por un Religioso Doctor y Maestro en Sagrada Teología.

- De Superville, Humbert, *Los signos incondicionales en el arte*, UPC (Barcelona 2009) Editado por Pere Hereu.

- De Torres, Pedro, *Excelencias de San Joseph*, Herederos de Thomás (Sevilla 1710).

- De Trujillo, Antonio, *San Marcos defendido*, Antonio Román (Madrid 1690).

- De Valdivielso (sic), Ioseph, *Excelencias y muerte del Glorioso Patriarca, y Esposo de nuestra Señora, San Ioseph*, (Toledo 1623).

- De Vargas Aguirre, Joaquín, *Dibujos salmantinos*, Centro de Estudios Salmantinos (Salamanca 1981).

- De Vega Giménez, María Teresa, *Imágenes exentas del Niño Jesús. Historia, iconografía y evolución. Catálogo de la provincia de Valladolid*, Caja de Ahorros provincial de Valladolid (Valladolid 1984).

- De Vega y Carpio, Lope, *El Peregrino en su Patria*, Sebastian de Cormellas (Barcelona 1605).

- De Villafañe, Juan, *Compendio historico en que se da noticia de las milagrosas y devotas imágenes de la Reyna de cielos, y tierra, María Santíssima, que se veneran en los más célebres santuarios de España. Referense sus principio, y progressos, con los principales Milagros, que ha obrado Dios Nuestro Señor por su intercession, y sucessos mas notables de sus prodigiosos Aparecimientos*, Librería de Manuel Fernández (Madrid 1740).

- De Villanueva, Melchor, *Libro de la oración mental*, Imprenta de Pedro Rodríguez (Toledo 1608).

- De Yebra, Melchor, *Libro llamado Refugium infirmorum, muy útil y provechoso para todo género de gente, en el qual se contienen muchos avisos espirituales para socorro de los afligidos enfermos, y para ayudar a bien morir a los que están en lo último de su vida; con un alfabeto de S. Buenaventura para hablar por la mano*, Luys Sanchez (Madrid 1593).

- Delumeau, Jean, *Le peché et la peur. La culpabilisation en Occident: XIIIe-XVIIIe siècles*, Fayart (París 1983).

- Denzinger, Heinrich, *El magisterio de la Iglesia: manual de símbolos, definiciones y declaraciones de la Iglesia en materia de fe y costumbres*, Herder (Barcelona 1963).

- Di Berardino, Angelo, *Diccionario patrístico y de la antigüedad cristiana*, II vols., Ed. Sígueme (Salamanca 1998).

- Díaz de Cerio, Franco, "Jansenismo y regalismo borbónico español a finales del siglo XVIII", *Hispania Sacra*, LXVII (Madrid 1981), pp. 93-116.

- *Diccionario de la Lengua Castellana compuesto por la Real Academia Española*, Joaquin Ibarra (Madrid 1791).

- Diéguez Sabucedo, Julio, *Cristo y la Gracia de los ángeles según Santo Tomás*, Pontificia Universitas Sanctae Crucis (Roma 2003).

- Díez Macho, Alejandro, *Apócrifos del Antiguo Testamento*, vol. II, Ed. Cristiandad (Madrid 1983).

- Díez Moreno, Elvira, "Proceso constructivo de las sacristías de clérigos y de prebendados en la Catedral Nueva de Salamanca (1752-1765)", *Studia Zamorensia*, XI (Zamora 1990), pp. 205-217.

- Dorado, Bernardo, *Compendio histórico de la ciudad de Salamanca, su antigüedad, la de su Santa Iglesia, su fundación y grandezas, que la ilustran, escrita por don Bernardo Dorado, Cura propio de el Lugar de la Mata de Armuña*, Juan Antonio de Lasanta (Salamanca 1773) edición faxesilimar de Maxtor (Valladolid 2007).

- Eco, Umberto, *Historia de la fealdad*, Lumen (Barcelona 2007).

- Egido, Teófanos (Coord), *Historia de las Diócesis españolas*, vol. XVIII, BAC (Madrid 2005).

- Elliott, John, *Poder y sociedad en la España de los Austrias*, Crítica (Barcelona 1982).

- Emiliani, Andrea, *Federico Barocci (Urbino 1535-1612)*, vol. 1 Nuova Alfa (Bologna 1985).
- Erasmo de Rotterdam, Desiderio, *Elogio de la locura*, Ediciones Colihue (Buenos Aires 2007).
- Erias Martínez, Alfredo, “O home que vomita ramas (green man ou home verde, Santiago o Verde...), e algunhas figuras de resucitados da Galicia Medieval: reflexións a partir dalgúns casos” en *Anuario Brigantino*, nº 32, (Concello de Betanzos, 2009), pp. 285-308.
- Español, Francesca – Fité, Francesc (Eds.), *Hagiografía peninsular en els segles medievals*, Edicions de la Universitat de Lleida (Lleida 2008).
- *Estatutos de la Real Academia de San Fernando*, Casa de Gabriel Ramírez (Madrid 1757).
- Ezquerro, Alonso, *Pasos de la Virgen Santissima Maria Madre de Dios Nuestra Señora. Con doctrina moral para todos estados*, Juan de Villodas Orduña (Alcalá 1629).
- Falcón, Modesto, *Salamanca artística y monumental o descripción de sus principales monumentos*, Imprenta de Telesforo Oliva (Salamanca 1867).
- Feijóo y Montenegro, Benito Gerónimo, *Theatro critico universal, o Discursos varios en todo género de materias para desengaño de errores comunes*, Imprenta de Blas Román (Madrid 1781).
- Fernández Álvarez, Manuel, *Historia de España: Edad Moderna II*, vol. IV, Carrogio (Barcelona 1978).
- Fernández Gracia, Ricardo (Coord.) *Palafox: Iglesia, Cultura y Estado en el siglo XVII*, Universidad de Navarra (Pamplona 2001).
- Fernández Gracia, Ricardo, *Arte, Devoción y Política. La promoción de las artes en torno a sor María de Ágreda*, Diputación Provincial de Soria (Soria 2002).
- Fernández, Justino “El ciprés de la catedral metropolitana” consultado en versión informática el 7-1-2013 en http://codex.colmex.mx:8991/exlibris/aleph/a18_1/apache_media/TUKKE4JVVMARVAPE7IBC AR98BX415M.pdf
- Ferrando Roig, Juan, *Iconografía de los santos*, Ediciones Omega (Barcelona 1991).

- Ferrater Mora, José, *Diccionario de filosofía*, 5 vols. RBA (Barcelona 2010).
- Feyjoó y Montenegro, Benito Gerónimo, *Theatro crítico universal*, Imprenta de Blas Román (Madrid 1771).
- Flader, John, *Tiempo de preguntar*, Rialp (Madrid 2010).
- Flórez, Enrique, *España Sagrada. Theatro geographico-historico de la Iglesia de España*, t. XVII, Oficina de Antonio Marín (Madrid 1763).
- Floristán, Alfredo. (coord.), *Historia de España en la Edad Moderna*, Ariel (Barcelona 2004).
- Francastel, Pierre, “La estética de las luces”, VV.AA., *Arte, arquitectura y estética en el siglo XVIII*, Akal (Madrid 1987), pp. 15-56.
- Francés de Irrutigoyti, Miguel Antonio, *Exemplo de sacerdotes en la vida, virtudes, dones, i milagros de San Felipe Neri*, Hospital Real i General de Nuestra Señora de Gracia (Zaragoza 1653).
- Freedberg, David, *El poder de las imágenes*, Cátedra (Madrid 1992).
- Freedman, David Noel, *The Anchor Bible Dictionary*, vol. VI, Doubleday (New York 1992).
- Fuente Pérez, María Jesús, “Virgen con libro. Lecturas femeninas en la Baja Edad Media hispana” en *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie III Hª Medieval, nº 24, UNED (Madrid 2011), pp. 91-108.
- Fullana, Joseph, *Oración panegírica del Glorioso Arcángel San Miguel*, Imprenta Real (Mallorca 1788).
- Galiberti, Casimiro, *Lutero convicto*, Imprenta de Antonio Marín (Madrid 1744).
- Galindo, Pedro, *Primera parte del directorio de penitentes y practica de una buena y prudente confession*, Juana de Chaves e Isidoro Cavallero (Madrid 1682).
- Gallego, Julián, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Cátedra (Madrid 1991).
- Gallo, José, *Historia y diálogos de Iob: con explicación literal y moral de todos sus capítulos*, Pedro de Huydobro (Burgos 1621).
- García Alcañiz Yuste, Julia, *Arquitectura del Neoclásico en Galicia*, Fundación Pedro Barrié de la Maza (Pontevedra 1989).
- García Bellido, Antonio, *Estudios del barroco español, Avances*

para una monografía de los Churriguera, en *Archivo Español de Arte y Arqueología*, vol. V (Madrid 1929), pp.70-73.

- García Bellido, Antonio, “Estudios del barroco español. Avance para una monografía de los Churriguera. Nuevas aportaciones”, *Archivo Español de Arte y Arqueología*, vol. VI, (Madrid 1930), pp. 157-175.

- García Cárcel, Ricardo (Coord.), *Historia de España S. XVIII, La España de los Borbones*, Cátedra (Madrid 2002).

- García Cueto, David, *Seicento boloñés y Siglo de Oro español: El arte, la época, los protagonistas*, Centro de Estudios Europa Hispánica (Madrid 2006).

- García de Cortázar, Fernando, *Atlas de Historia de España*, Planeta (Barcelona 2005).

- García Fernández, Máximo, *Los castellanos y la muerte*, Junta de Castilla y León (Valladolid 1996).

- García Gaínza, María Concepción - Chocarro Bujanda, Carlos, “Inventario de bienes del escultor Luis Salvador Carmona”, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nº 86 (Madrid 1998), pp. 297-326.

- García Gaínza, María Concepción, *El escultor Luis Salvador Carmona*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra (Pamplona 1990).

- García Gaínza, María Concepción, *Escultura romanista en Navarra: discípulos y seguidores de Juan de Anchieta*, Departamento de Educación y Cultura - Institución Príncipe de Vianna (Estella 1986).

- García Herrero, M^a del Carmen, Torreblanca Gaspar, M^a Jesús, “San Miguel y la plaga de Langosta (claves para la interpretación del voto taustano de 1421)”, *Aragón en la Edad Media. Estudios de Economía y Sociedad*, nº 10-11 (Zaragoza 1993), pp. 281-306.

- García Lomas, Juan Manuel - García Murga, José Ramón, *El seguimiento de Cristo*, PPC – Universidad Pontificia de Comillas (Madrid 1997).

- García López, Felix, *Comentario a la Nueva Biblia de Jerusalén, Éxodo*, Desclée (Bilbao 2007).

- García Melero, José Enrique, *Las catedrales góticas en la España de la Ilustración*, Ediciones Encuentro (Madrid 2001).

- García Mogollón, Florencio Javier, “El retablo e imagen de San Pedro de Alcántara de la catedral de Coria y sus artífices, el entallador Juan Arenas y el escultor Bernardo Pérez de Robles”, *Norba-Arte*, XVI (1996), pp. 213-236.

- García Mogollón, Florencio-Javier, “Una Inmaculada del escultor salmantino Antonio de Paz en Trujillo (Cáceres)”, *Norba-Arte*, XIV-XV, (Cáceres 1994-1995), pp. 313-320.

- García Olloqui, M^a Victoria, “La iconografía de la Natividad en la obra de la Roldana: El problema de los belenes atribuidos. Diferencias, estudio estilístico y opiniones cualificadas”, *Revista de la Facultad de Ciencias de la Educación “Fuentes”*, vol. I (Sevilla, 1998), pp. 145-176.

- García Olloqui, M^a Victoria, *La Roldana, Escultora de cámara*, Diputación Provincial de Sevilla (Sevilla 1977).

- García Olloqui, M^a Victoria, “El tema de los ángeles en la obra de Luisa Roldán” en *Archivo hispalense: Revista histórica, literaria y artística*, t. 66, n^o 202, (Sevilla 1983), pp. 193-202.

- García Paredes, José Cristo Rey, *Mariología*, BAC (Madrid 1995).

- García y Bellido, Antonio, Avances para una monografía de los Churriguera, *Archivo Español de Arte y Arqueología*, vol. V., (Madrid 1929).

- García, Eliseo, *Sermon de la Virgen Santissima del Carmen*, Impreso en el Real Convento de Nuestra Señora del Carmen de la Antigua y Regular observancia, (Valencia 1685).

- García, Francisco - Nadasio, Juan, *Devocion de San Joseph*, Tomas Gaspar Martínez (Zaragoza 1692).

- García, Sebastián, *El coro de Guadalupe*, Ed. Guadalupe (Sevilla 2002).

- Garms, Jórg, “Un rilievo nella cattedrale di Salamanca”, Navascués Palacio, Pedro - Gutiérrez Robledo, José Luís (Eds.), *Medievalismo y neomedievalismo en la arquitectura española: Las catedrales de Castilla y León I. Actas de los congresos de Septiembre 1992 y 1993*, Fundación Cultural Santa Teresa (Ávila 1994), pp. 225-233.

- Gaspar Roig y Ialpi, Juan, *Resumen historial de las grandezas y antigüedades de la ciudad de Gerona, y cosas memorables suyas Eccl-*

siasticas y Seculares, assi de nuestros tiempos como de los passados. Vid, Martirio y Patrocinio de San Narciso, Jacinto Andreu (Barcelona 1678).

- Gebara, Ivone, *El rostro oculto del mal. Una teología desde la experiencia de las mujeres*, Trotta (Madrid 2002).

- Géliz, Jacques, "El cuerpo, la Iglesia y lo sagrado", Vigarello, Georges (Dir.), *Historia del cuerpo*, vol. I, Taurus (Madrid 2005), pp. 27-112.

- Gerard, André Marié - Nordon Gerard, Andrée, *Diccionario de la Biblia*, Anaya & Mario Muchnik (Madrid 1995).

- Gilbert, Paul, *Introducción a la teología medieval*, Verbo Divino (Estella 1993).

- Giorgi, Rosa, *Ángeles y demonios*, Electa (Barcelona 2004).

- Giron, Ramón (Ed.), *Historia de la Ciudad de Salamanca que escribió D. Bernardo Dorado, corregida en algunos puntos, aumentada y continuada hasta nuestros días por varios escritores naturales de esta ciudad*, Imprenta del Adelante (sic) (Salamanca 1861).

- Gómez Bueno, Pedro, *Plática doctrinal sobre la diferencia entre el culto de Dios, y el de los Santos; y sobre la Veneración de las Sagradas Imágenes que en cumplimiento del mandato hecho a los Párrocos, para que predicasen acerca de estas materias, por el Illmo. Sr. D. Josef Escalzo y Miguel, Obispo de Cádiz, en su Edicto de 9 de febrero del año de 1784 predicó a sus feligreses en la primera dominica de Quaresma de dicho año Don Pedro Gómez Bueno, Cura propio del Sagrario de la Santa Iglesia Cathedral, con destino a la Parroquial del Señor Santiago de la referida Ciudad de Cadiz, y Examinador Synodal de este Obispado*, Imprenta Nueva (Cádiz 1784).

- Gómez de Vega, Christoval, *Panegyrico historial de la vida y virtudes del Illmo. Señor Don Martín de Ascargorta, natural de la ciudad de Córdoba, Obispo que fue de Salamanca, y Arçobispo de Granada*, Imprenta de Gregorio Hermosilla (Madrid 1722).

- Gómez Moreno, Manuel, *Alonso Cano, escultor*, Archivo Español de Arte y Arqueología (Madrid 1926).

- Gómez Moreno, Manuel, *Catálogo Monumental de España, Provincia de Salamanca*, Caja Duero (Salamanca 2003).

- Gómez Moreno, Manuel, *La gran época de la escultura española*, Noguer (Barcelona 1964).

- Gómez Moreno, M^a Elena, *Escultura del siglo XVII*, Ars Hispaniae vol. XVI, Editorial Plus Ultra (Madrid 1958).
- Gomis Sanahuja, Joaquim, *San Agustín, el gran obispo africano*, CPL (Barcelona 2000).
- González Dávila, Gil, *Historia del origen de la Imagen del Santísimo Christo de las Batallas que esta en la Sancta Iglesia Cathedral de Salamanca*, Imprenta de Susana Muñoz (Salamanca 1615).
- González Casado, Pilar, *La Cueva de los tesoros*, Ciudad Nueva (Madrid 2004).
- González Dávila, Gil, *Theatro eclesiastico de las ciudades, e iglesias catedrales de España. Vidas de sus obispos, y cosas memorables de sus obispados. A la magestad catolica del Rey Nuestro Señor Don Felipe Tercero*, Imprenta de Antonia Ramírez (Salamanca 1618).
- González de Cardedal, Olegario, *El rostro de Cristo*, Las Edades del Hombre (Valladolid 2011).
- González de Torres, Eusebio, *Chronica Seraphica, séptima parte*, Imprenta de la Viuda de Juan García Infanzón (Madrid 1729).
- González Galván, Manuel, “Una glosa reconstructiva ideal. El antiguo ciprés barroco de la Catedral de Morelia” en Id., *Trazo, proporción y símbolo en el arte virreinal*, UNAM – Instituto de Investigaciones Estéticas (Morelia 2006), pp. 501-522.
- González García, Miguel Ángel, “Un retablo de Alonso López para el Colegio de San Bartolomé de Salamanca, encargo del obispo de Ourense Don Miguel Ares de Canabal. Año 1604”, *Aportaciones para la Historia del obispado de Ourense*, n^o 19 (Ourense 2011), pp. 9ss.
- González Velasco, Modesto (Ed.), *Fray Antonio Osorio de San Román, OSA, Consuelo de penitentes o Mesa franca de espirituales manjares*, Fundación Universitaria Española – UPSA (Madrid 1999).
- González, Julio, *El retablo mayor de Sancti Spiritus*, AEA 1943, pp. 410ss.
- Goti, Vicente Luis, *La verdadera Iglesia de Christo, demostrada con señales y dogmas, contra los dos libros de Jacobo Picenino*, Joachin Ibarra (Madrid 1759).
- Gouillard, Jean, “Contemplation et imagerie sacrée dans le christianisme byzantin” en *École pratique des hautes études, Section des sciences*

ces religieuses. Annuaire, t. 86 (1977-1978), pp. 29-50.

- Gracia, Diego, *Sermones de Cristo, su Santísima Madre y algunos de los primeros santos de la Iglesia*, Imprenta de Manuel Roman (Zaragoza 1708).

- Gracián de la Madre de Dios, Jerónimo, *Iosephina. Summario de las excelencias del glorioso S. Ioseph. Esposo de la Virgen María*, Casa de Ivan Momarte (Bruselas 1609).

- Gracián, Baltasar, *El comulgatorio*, Juan de Ybar (Zaragoza 1655).

- Gregoire, Réginald, "L'adage ascétique `nudus nudum Christum sequi'", *Studi storici in onore di O. Bertolini*, (Pisa 1972), pp. 395-409.

- Gutiérrez de la Sal, Antonio, *Sermones varios predicados*, t. I, Imprenta Real (Madrid 1736).

- Hani, Jean, *El simbolismo del Templo Cristiano*, Sophia Perennis (Barcelona 2008).

- Hastings, James, *Dictionary of the Bible*, T&T Clarh (Edinburgh 1963).

- Hernández Díaz, José, *Juan Martínez Montañés: el Lisipo andaluz (1568-1649)*, Diputación Provincial de Sevilla (Sevilla 1976).

- Hernández Díaz, José, *Pedro Duque Cornejo y Roldán (1678-1757)*, Diputación de Sevilla (Sevilla 1983).

- Hernández Díaz, José, *Juan de Mesa, escultor de imaginería (1583-1627)*, Excma. Diputación Provincial de Sevilla (Sevilla 1972).

- Heyberger, Bernard, "Entre Byzance et Rome: l'image et le sacré au Proche-Orient au XVIIe siècle" en *Histoire, économie et société*, nº4 (1989), pp.527-550.

- Hope, Charles, "Ostentatio Genitalium", *London Review of Books*, vol. 6 nº 21 (1984), p. 20.

- Howard, Ryan Abney, *Pedro Duque Cornejo (1678-1757)*, University of Michigan (Michigan 1975).

- Hurtado de Mendoza, Antonio, *Vida de Nuestra Señora, que en un romance escribió Don Antonio de Mendoza, Comendador de Zurita, de la Orden de Calatrava, Secretario de Camara de su Magestad, y de Justicia en la Suprema Inquisicion*, Fernando Monge (Madrid 1720).

- Igartúa Mendía, María Teresa, *Desarrollo del barroco en Salamanca*, Revista Estudios (Madrid 1972).

- Impelluso, Lucía, *La naturaleza y sus símbolos: plantas, flores y animales*, Electa (Barcelona 2003).
- Interian de Ayala, Juan, *El Pintor christiano y erudito*, 2 vols., Imprenta de Joachin Ibarra (Madrid 1782).
- Iturri de Roncal, Basilio, *Sermones Panegyricos y Catholicos, en los quales se explica la doctrina Christiana conforme al Decreto de N. SS. Padre Benedicto XIII*, Joseph Fort (Zaragoza 1745).
- Iunti, Tomás, *La vida de S. Geronimo Do(c)tor de la Santa Iglesia*, (Madrid 1595).
- Jacq, Christian, *Poder y sabiduría en el antiguo Egipto*, Planeta (Barcelona 2001).
- Joaquin, Juan Bautista, *Patrocinio del glorioso patriarca el Señor S. Joaquin*, Luis de la Marca (Valencia 1712).
- Juan Pablo II, *Ecclesia de Eucharistia*.
- Kaufmann, Emil – G. Beramendi, Justo, *La Arquitectura de la Ilustración: barroco y postbarroco en Inglaterra, Italia y Francia*, Gustavo Gili Editorial S.A. (Barcelona 1974).
- Kittell, Gerhard, *Grande Lessico del Nuovo Testamento*, Paideia (Brescia 1979).
- Koehler, Ludwig - Baumgartner, Walter, *The Hebrew and aramaic lexicon of the Old Testament*, 5 vols., E.J. Brill (Leiden-New York-Köln 1995).
- *La Regla de San Benito explicada según su verdadero Espiritu por el autor de la santidad y deberes de la vida monástica, traducido en español del francés por el Traductor de la dicha Santidad y Deberes el R. P. Maestro Don Juan de Sada*, Imprenta de la viuda de Laquenro (Pamplona 1792).
- *La visita de Sus Majestades y Altezas Doña Isabel II y Don Francisco de Asís con sus hijos, ofreciendo la Reina el Tabernáculo de la Catedral... Anales Gaditanos*, Establecimiento tipográfico de Adolfo Macías Benítez (Cádiz 1905).
- Lacarra Ducay, M^a del Carmen (Coord.), *El barroco en las catedrales españolas*, Institución Fernando el Católico (Zaragoza 2010).
- Lafuente Ferrari, Enrique, "La interpretación del Barroco y sus valores españoles" en Weisbach, Werner, *El Barroco, arte de la Contrarreforma*, Espasa-Calpe, (Madrid 1942), pp. 9-47.

- Lahoz Gutiérrez, Lucía, “Imagen visual de la Universidad de Salamanca” en Rodríguez San Pedro Bezares, Luis Enrique, *Historia de la Universidad de Salamanca. Vestigios y entramados*, Universidad de Salamanca (Salamanca, 2004), pp. 287-328.

- Lahoz Gutiérrez, Lucía, “La imagen de la Universidad de Salamanca en el Cuatrocientos”, Rodríguez San Pedro Bezares, Luis Enrique, *Salamanca y su universidad en el Primer Renacimiento: siglo XV*, Universidad de Salamanca (Salamanca 2011), pp. 267-318.

- Lahoz, Lucía, “La Virgen de Belén (La Roldana)”, Martínez Frías, José M^a - Pérez Hernández, Manuel - Lahoz, Lucía, *El arte barroco en Salamanca*, GRUPOSA (Salamanca 2008).

- León, Juan Bautista, *El animado cielo de María, San Joaquín, Padre de la Virgen Madre y glorioso en su admirable Vida*, Blas de Villanueva (Madrid 1723) Reimpresión de la obra realizada en 1701.

- Leonardi, Claudio - Riccardi, Andrea - Zarri, Gabriella, *Diccionario de los santos*, vol. 2, San Pablo (Madrid 2000).

- Link, Luther, *The Devil: A Mask without a Face*, Reaktion Books (London 1995).

- Lobera y Abio, Antonio, *El porqué de todas las ceremonias de la Iglesia y sus misterios*, Consortes Sierra y Marti (Barcelona 1791).

- López Benito, Clara Isabel, *La nobleza salmantina ante la vida y la muerte (1476-1535)*, Diputación de Salamanca (Salamanca 1991).

- López Borrego, Rafael Manuel, “Aportaciones a la vida y obra de Alejandro Carnicero, escultor del siglo XVIII” en *BSAA LXIII* (Valladolid 1997), pp. 427-440.

- López de Ayala, Ignacio, *El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento, traducido al idioma castellano*, Imprenta Real (Madrid 1785).

- López Magdaleno, Alonso, *Atributos panegyricos que en catorce Sermones Miscelaneos da a la estampa*, Antonio Gonçalez de Reyes (Madrid 1676).

- López Martínez, Nicolás, *El Sacramento de la Penitencia, La Unción de los enfermos*, Ediciones Aldecoa (Burgos 1989).

- Lorenzo Pinar, Francisco Javier, *Fiesta religiosa y ocio en Salamanca en el siglo XVII (1600-1650)*, Ediciones Universidad de Salamanca (Salamanca 2010).

- Ludwig Müller, Gerhard, *Dogmática*, Herder (Barcelona 1998).
- Luna, Lola, “Santa Ana, modelo cultural del Siglo de Oro”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 498, Instituto de Cooperación Hispanoamericana (Madrid 1991) Págs. 53-64.
- Lynch, John, *El Siglo XVIII*, Crítica (Barcelona 1991).
- Llamazares Rodríguez, Fernando, “La Catedral de León ante las nuevas devociones en época barroca”, Ramallo Asensio, Germán, *La catedral guía mental y espiritual de la Europa Barroca Católica*, Ediciones de la Universidad de Murcia (Murcia 2010), pp. 337-394.
- Llopis, Joan, *San Buenaventura, el espíritu franciscano*, CPL (Barcelona 2007).
- Llopis, Joan, *Santo Tomás de Aquino, maestro de teólogos*, CPL (Barcelona 2003).
- Lluís Palo, Joan – Carrió-Invernizzi, Diana (Dirs.), *La historia imaginada. Construcciones visuales del pasado en la Edad Moderna*, Centro de Estudios Europa Hispánica (Madrid 2008).
- Madalena, Tomás, *Año Evangelico panegyrico y moral*, T. I, Francisco Moreno (Zaragoza 1735).
- Magri, Domenico, *Hierolexico, sive sacrum dictionarium*, ex Typographia Balleoniana (Venecia 1735).
- Maldonado, Luís, *La eucaristía en devenir*, Sal Terrae (Santander 1997).
- Mâle, Emile, *El arte religioso de la Contrarreforma*, Ediciones Encuentro (2001).
- Mâle, Emile, *L’art Religieux de la fin du XVI siècle, du XVII siècle et du XVIII siècle*, Armand Colin (París 1951).
- Manser, Gallus Maria, *La esencia del tomismo*, CSIC (Madrid 1953).
- Maquívar, M^a del Consuelo, *De lo permitido a lo prohibido*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes – Instituto Nacional de Antropología e Historia (México D.F. 2006).
- Marcos Rodríguez, Florencio, *Historias y leyendas salmantinas*, Caja de Ahorros de Salamanca (Salamanca 1987).
- Marías, Fernando - Pereda, Felipe (Eds.), *La pintura Sabia. Fray Juan Andrés Ricci*, Antonio Pareja Editor (Toledo 2002).

- Martimort, Aimé Georges, *La Iglesia en oración*, Herder (Barcelona 1992).
- Martín de la Sierra, Joseph, *Mapa de arcanos y verdades de nuestra católica Religión, comentado el catecismo del Padre Geronymo de Ripalda, de la Compañía de Jesus*, t. I, Imprenta de Bernardo Perales (Madrid 1733).
- Martín González, Juan José, *Escultura barroca castellana*, 2 vols., Lázaro Galdiano (Madrid 1959-1971).
- Martín González, Juan José, *Escultura Barroca en España 1600-1770*, Cátedra (Madrid 1998).
- Martín González, Juan José, *Luis Salvador Carmona. Escultor y Académico*, Alpuerto (Madrid 1990).
- Martín González, Juan José, “Avance de una tipología del retablo barroco” en *IMAFRONT*, nos. 3-4-5 (1987-89), pp. 111-155.
- Martín González, Juan José, *El retablo barroco en España*, Editorial Alpuerto S.A. (Madrid 1993).
- Martín Sánchez, Lorenzo - Jiménez García, Jesús Ángel, “El tabernáculo de la Catedral Nueva de Salamanca”, *Memoria Ecclesiae*, XVI (Madrid 2000), pp. 25-43.
- Martín Sánchez, Manuel, *Seres míticos y personajes fantásticos españoles*, EDAF (Madrid 2002).
- Martínez Abellán, Antonio, *Las apariciones de la Santísima Virgen en el siglo XIX: sus causas y sus fines teológicos*, Universidad Pontificia (Salamanca 1965).
- Martínez Alcalde, Juan, “Una nueva obra para el catálogo de la Roldana” en *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 376 (Sevilla 1991).
- Martínez Cuesta, Juan, “Iconografía del Niño Jesús. Imágenes pictóricas del Niño Jesús en fundaciones reales”, *Cuadernos de Arte e iconografía*, t. 6, nº 9 (Madrid 1993), pp. 49-52.
- Martínez de la Parra, Juan, *Luz de verdades catholicas y explicacion de la doctrina christiana*, Joachin Ibarra (Madrid 1759).
- Martínez de la Parra, Juan, *Luz de verdades católicas y explicación de la doctrina christiana*, Impresor Rafael Figueró (Barcelona 1705).
- Martínez Frías, José María - Pérez Hernández, Manuel - Lahoz, Lucía, *El Arte Barroco en Salamanca*, La Gaceta (Salamanca 2008).

- Martínez Frías, José María - Pérez Hernández, Manuel - Lahoz, Lucía, *El Renacimiento en Salamanca*, La Gaceta (Salamanca 2007).

- Martínez Frías, José María, *La arquitectura gótica religiosa en Ávila*, Papeles de Arquitectura Española 7, Fundación Cultural Santa Teresa & Instituto de Arquitectura Juan de Herrera (Ávila 2004).

- Martínez Frías, José M^a, “El monasterio de la Anunciación –antes de Santa Úrsula- de Salamanca” en VV.AA., *Tres tablas de un retablo. El antiguo retablo del convento de las Úrsulas*, Junta de Castilla y León – Museo de Salamanca (Salamanca 2005), pp. 33-53.

- Martínez Frías, José María, *La Salamanca Oculta. Vida y arte en el Convento de Santa Isabel*, Caja Duero (Salamanca 2000).

- Martínez Frías, José M^a, “La fundación del convento de Santa Úrsula de Salamanca y su posible relación posterior con el foco hispanoflamenco toledano” en BSEAA, t. 67 (2001), pp. 157-187.

- Martínez Frías, José M^a, *El Monasterio de Nuestra Señora de la Victoria. La Orden Jerónima en Salamanca*, Universidad de Salamanca (Salamanca 1990).

- Martínez Gil, Fernando, *Muerte y sociedad en la España de los Austrias*, Ediciones de la Universidad de Castilla la Mancha (Cuenca, 2000).

- Martínez Justicia, María José, “La Virgen de Belén en la escultura barroca granadina”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, t. IV, nº 8 (Madrid 1991), pp. 12-24.

- Mateo Gómez, Isabel, *La sillería del coro de la catedral de Burgos*, Cabildo Catedral-Caja Burgos (Burgos 1997).

- Melis Reverte, Luis, *La Iglesia y el Arte Contemporáneo desde el Vaticano II*, Edicep (Valencia 2013).

- Mena Marqués, Manuela, “Aportaciones a la pintura italiana del siglo XVII en España: Carlo Maratta y Francesco Romanelli en la Catedral Nueva de Salamanca y en el Escorial” en BSAA, XLIV (1978), pp. 279-292.

- Méndez Hernán, Vicente, *El retablo en la diócesis de Plasencia, siglos XVII y XVIII*, Universidad de Extremadura (Cáceres 2004).

- Menéndez Pelayo, Marcelino, *Historia de los heterodoxos españoles*, vol. V, Edición Nacional (Santander, 1947).

- Mestre Sanchís, Antonio, “Jansenismo y regalismo en España”, *Anales valentinos: revista de filosofía y teología*, LXXI (Valencia 2010), pp. 161-165.
- Mestre, Miguel, *Vida y milagros del glorioso S. Antonio de Padua, Sol brillante de la Iglesia, lustre de la Religión Seráfica, Gloria de Portugal, Honor de España, Tesoro de Italia, terror del Infierno, martillo perpetuo de la heregia, entre los Santos por excelencia el Milagrero*, Imprenta de Ángel Pasqual Rubio (Madrid 1724) reedición de la misma obra publicada en la casa de Martín Gelabert en 1688.
- Mestre, Miguel, *Vida y milagros del glorioso san Antonio de Padua. Sol brillante de la Iglesia, lustre de la Religión Seráfica, Gloria de Portugal, Honor de España, Thesoro de Italia, Terror del Infierno, Martillo perpetuo de la heregia, entre los Santos por excelencia el Milagrero*, Martín Gelabert (Barcelona 1688).
- *Missale Romanum Ex Decreto Sacrisancti Concilii Tridentini restitutum et Pii V Pont. Max iussu editum*, (Venetiis, 1574).
- *Missale secundum morem almae ecclesiae Salmanticensis*, Apud Ioannem a Canova (Salamanca 1563).
- Mode, Heinz, *Animales fabulosos y demonios*, Fondo de cultura económica (México D.F. 2000).
- Mode, Heinz, *Fabulous beasts and demons*, Phaidon (London 1975).
- Molani, Ioannes, *De Historia SS. Imaginum et picturarum pro vero earum usu contra abusus*, Gaspar Bellerum (Antuerpiae 1617).
- Molanus, Ioannes, *De Historia SS. Imaginum*, Apud Ioannem Bogardum (Lovaina 1594).
- Montaner López, Emilia, *La pintura barroca en Salamanca*, Centro de Estudios Salmantinos (Salamanca 1987).
- Montero García, Josefa, *La figura de Manuel José Doyagüe (1755-1842) en la música española*, Tesis doctoral dirigida por Álvaro Torrente Sánchez-Guisande en el Departamento de Musicología de la Universidad Complutense de Madrid (Madrid 2011).
- Monteys, Joseph, *Via Sacra, cuyo santo ejercicio es propio del Tercer Orden Seraphico*, Casa de Martin Gelabert (Barcelona 1699).
- Moralejo, Serafín, *Formas elocuentes*, AKAL (Madrid 2004).

- Morales Izquierdo, Francisco, *La ermita de la Vera Cruz de Salamanca*, Centro de Estudios Salmantinos (Salamanca 2007).

- Morán Turina, Miguel - Portús Pérez, Javier, *El arte de mirar. La pintura y su público en la España de Velázquez*, ISTMO (Madrid 1997).

- Moreno Navarro, Isidoro, “Niveles de significación de los iconos religiosos y rituales de reproducción de identidad en Andalucía” en Córdoba, Pierre – Étienvre, Jean-Pierre (Eds.), *La fiesta, la ceremonia, el rito*, Casa de Velázquez – Universidad de Granada (Granada 1990), pp. 91-103.

- Morte García, M^a Carmen, *Damián Forment, escultor del Renacimiento*, Caja Inmaculada (Zaragoza 2009).

- Morte García, M^a Carmen, “La Gran Revolución escultórica en Aragón” en Lacarra Ducay, M^a del Carmen, *Retablos esculpidos en Aragón: del Gótico al Barroco*, Institución Fernando el Católico (Zaragoza 2002), pp. 145-212.

- Morte García, M^a Carmen, “El retablo mayor de Santo Domingo de la Calzada: nueva visión” en *Aspectos menos conocidos del arte riojano (1994-1996)*, Ateneo Riojano (Logroño 1997), pp. 51-62.

- Morte García, M^a Carmen, “El retablo mayor del Pilar” en VV.AA., *El retablo mayor de la basílica de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza*, Gobierno de Aragón (Zaragoza 1995), pp. 56-106.

- Morte García, M^a Carmen, “Temas profanos en las sillerías de coro aragonesas” en VV.AA., *Actas del I Congreso Internacional de Emblemática General*, t. III, Institución Fernando el Católico (Zaragoza 2004), pp. 1789-1826.

- Morte García, M^a Carmen, “Los retablos de escultura en Aragón: del gótico al renacimiento” en VV.AA., *Los retablos: Técnicas, materiales y procedimientos*, Grupo Español del IIC (2006), pp. 1-22.

- Muchembled, Robert, *Historia del Diablo, Siglos XII-XX*, Cátedra (Madrid 2004).

- Muñoz de la Cueva (sic), Joan, *Noticias históricas de la Santa Iglesia Cathedral de Orense*, Imprenta Real (Madrid 1726).

- Navajas, Joseph, *Oración panegyrica del glorioso Padre Patriarca y Fundador de la Observantissima Religión de los Mínimos, San Francisco de Paula*, Imprenta de Francisco Revilla (Zaragoza 1703).

- Navarro Talegón, José, *Catálogo monumental de Toro y su alfoz*, Caja de ahorros de Zamora (Valladolid 1980).
- Navarro Talegón, José, *La colegiata de Toro*, Junta de Castilla y León (Valladolid 2005).
- Navarro, Diego, *Primera parte de las chronicas de la orden de los Frailes menores. Traduzida de lengua portuguesa en castellana*, Pedro Lacavalleria (Barcelona 1634).
- Navarro, Gaspar, *Tribunal de supersticion ladina, explorador del saber, astucia y poder del Demonio*, Impresor Pedro Blasón (Huesca 1631).
- Navascués Palacio, Pedro- Sarthou Carreres, Carlos, *Catedrales de España*, Espasa Calpe (Madrid 1997).
- Navascués Palacio, Pedro, *La catedral en España. Arquitectura y Liturgia*, Lunweg (Barcelona 2004).
- Navascués Palacio, Pedro, *Teoría del coro en las catedrales españolas*, Real Academia de BB.AA (Madrid 1998).
- Nicolás Martínez, María del Mar - Torres Fernández, María del Rosario, "El tabernáculo de la Catedral de Almería. Documentos para su estudio y autoría", *Imafronte*, XV (Murcia 2000), pp. 205-224.
- Nieremberg, Juan Eusebio, *De la devoción y patrocinio de San Miguel Príncipe de los Ángeles*, María de Quiñones (Madrid 1643).
- Nieto, Benedicto, *La Asunción de la Virgen en el Arte: vida de un tema iconográfico*, Afrodisio Aguado (Madrid 1950).
- *Opera L. Annaei Senecae... per Des. Erasmus Roterod. et Matthaeum Fortunatum*, Johann Herwagwn (Basilea 1540)
- Orduña Viguera, Emilio, *La Talla Ornamental en Madera*, Compañía Iberoamericana de publicaciones, facsímil editado por Editorial Maxtor (Valladolid 2003).
- Orozco Díaz, Emilio, *Manierismo y Barroco*, Cátedra (Madrid 1975).
- Ortigas, Manuel, *Tomo primero de la obras del P. Manuel Ortigas de la Compañía de Iesus*, Agustín Verges (Zaragoza 1678).
- Pacheco, Francisco, *El arte de la pintura*, Cátedra (Madrid 2001).
- Pacheco, Miguel, *Epitome de la vida, acciones y milagros de S. Antonio natural de la ciudad de Lisboa, que vulgarmente se llama de la de*

Padua ilustrada con breves ponderaciones añadidos los elogios con que celebraron este Santo, Sumos Pontífices, Cardenales, Padres antiguos y otros Autores graves, Julian de Paredes (Madrid 1647).

- Palafox y Mendoza, Juan, *Tomo séptimo de las Obras del Ilustrísimo, y Reverendísimo señor Don Juan de Palafox y Mendoza*, Bernardo de Villa-Diego (Madrid 1669).

- Palafox y Mendoza, Juan, *Exercicio quotidiano con diferentes oraciones para asistir con devoción al Santo Sacrificio de la Misa, y otras para antes y después de la Confesión y Sagrada Comunion*, Imprenta de la Viuda de Ibarra (Madrid 1795).

- Palomino Velasco, Antonio, *El museo pictórico y escala óptica*, Imprenta de la Viuda de Juan García Infanzón (Madrid 1724).

- Pallavicino, Charles Emmanuel, *El sacerdote santificado por el atento rezo del Divino Oficio y por la devota celebración del Santísimo Sacrificio de la Misa*, t. II, Plácido Barco López (Madrid 1789).

- Parrado del Olmo, Jesús M^a, *Talleres escultóricos del siglo XVI en Castilla y León: arte como idea, arte como empresa comercial*, Ámbito Ediciones (Valladolid 2002).

- Parrado del Olmo, Jesús M^a, “Gótico y Renacimiento en el marco arquitectónico de la imagen religiosa: el retablo castellano en el umbral del 1500” en VV.AA., *El Tratado de Tordesillas y su época*, t. 1, Junta de Castilla y León (Salamanca 1993), pp. 545-556.

- Parrado del Olmo, Jesús M^a, *Las tendencias de la escultura vallisoletana a mediados del siglo XVI (1539-1562)*, Universidad de Valladolid (Valladolid 2004).

- Parrado del Olmo, Jesús M^a, “El San Miguel Arcángel de Alfaro de Gregorio Fernández y su escenificación en el baldaquino barroco” en *Graccurreis: Revista de estudios alfareños*, nº 22 (2011), pp. 53-88.

- Pascher, Josef, *El año litúrgico*, BAC 247, Editorial Católica (Madrid 1965).

- Pastrana Coronel y Herrera, Eugenio, *Silva Racional y Espiritual de los divinos y ecclesiasticos officios*, Julián de Paredes (Madrid 1664).

- Payo Hernanz, René Jesús – Berriochoa Sánchez-Moreno, Valentín, *La Catedral de Salamanca, nueve siglos de historia y arte*, Promecal (Burgos 2012).

- Pereda Espeso, Felipe, “Antonio de Malinas, un escultor de los Países Bajos en la España del renacimiento”, *Archivo Español de Arte*, vol. 77, nº 306 (2004), pp. 139-158.
- Pereda Espeso, Felipe, *El artista, la imagen y su público en Salamanca. 1520-1525 (Aproximación a una iconografía funcional)*, Memoria para la obtención del grado de Doctor (Inédita), Universidad Autónoma de Madrid (Madrid 1996).
- Pérez Costanti, Pablo, *Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII*, Imprenta, librería y encuadernación del Seminario C. Central, (Santiago de Compostela 1930).
- Pérez de Valdivia, Diego, *Camino y puerta para la oración*, Hieronymo Genoves (Barcelona 1584).
- Pérez Prieto, Mariano, “La capilla de música de la catedral de Salamanca durante la primera mitad del siglo XVIII: organización social y económica, función desempeñada y práctica musical”, *Salamanca, Revista de Estudios*, nº42 (Salamanca 1999) Págs. 191-222.
- Pérez Prieto, Mariano, “La capilla de música de la catedral de Salamanca durante el período 1700-1750: historia y estructura (empleos, voces, instrumentos, plantillas, provisión de plazas y nómina)” en *Revista de Musicología*, nº 1-2, vol. XVIII, (Madrid 1995) Págs. 145-174.
- Pérez Rodríguez, Gabriel, *Presencia de Dios. El Templo*, Publicaciones del Cabildo Catedral de Salamanca (Salamanca 2007).
- Pérez, Francisco Antonio, *Elogios históricos de los santos con los misterios de Nuestro Señor Jesu Christo, y festividades de la Santísima Virgen, para todo el año traducidos del francés por D. Francisco Antonio Pérez*, t. II, Joseph y Tomás de Orga (Valencia 1780).
- Perrella, Salvatore M., *Ecco tua Madre. La Madre di Gesù nel magistero di Giovanni Paolo II e nell'oggi della Chiesa e del mondo*, San Paolo (Milano 2007).
- Pesch, Otto Hermann, *Tomás de Aquino, límite y grandeza de un teología medieval*, Herder (Barcelona 1992).
- Pia Giudici, Maria, *Los Ángeles*, Ed. Rialp (Madrid 1992).
- Pie y Ninot, Salvador, *Teología fundamental: dar razón de la esperanza (1Pe 3, 15)*, Secretariado Trinitario (Salamanca 2002).
- Piñero Moral, Ricardo Isidro, *Teorías del arte medieval*, Luso-Española de Ediciones (Salamanca 2000).

- Plazaola Artola, Juan, “Vida y drama de la imagen sagrada. Del Concilio de Trento al Vaticano II” en *Ars Sacra*, nº23 (2002), pp. 90-96.
- Plazaola Artola, Juan, *Razón y sentido del arte cristiano*, Universidad de Deusto (Bilbao 1998).
- Pleguezuelo Hernández, Alfonso, “Luisa Roldán y el retablo sevillano”, *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte*, nº 24 (Sevilla 2012), pp. 275-300.
- Po-Chia Hsia, Ronnie, *El mundo de la renovación católica, 1540-1770*, Akal (Madrid 2010).
- Poine, François, *Modus recte se disponendi ad felicem mortem*, Ioannis Wagneri, (1648).
- Ponce, Miguel, “Relación de las fiestas a la canonización de cinco santos (1622)”, *Revue hispanique: recueil consacré à l'étude des langues, des littératures et de l'histoire des pays castillans, catalans et portugais*, vol. 46, nº 110 (New York 1919), pp. 583-606.
- Pons, Guillermo, *El Espíritu Santo en los Padres de la Iglesia*, Ciudad Nueva (Madrid 1998).
- Ponz, Antonio, *Viage de España*, 13 vols., Joachin Ibarra (Madrid 1776-1788).
- Ponz, Antonio, *Viaje de España*, vol. III, Aguilar Maior (Madrid 1988).
- *Por la Universidad de Salamanca y las sagradas Religiones de santo Domingo y san Agustín sobre la confirmación del estatuto y juramento de enseñar, y leer las doctrinas de san Agustín y santo Thomas, y no contra ellas*, Pedro Lacavallería (Barcelona 1627).
- PP. de la Casa de la Congregación de la Misión, *Manual de piadosas meditaciones*, Imprenta de Maria Angela Martí (Barcelona 1720).
- Prado, Jerónimo - Bautista Villalpando, Juan, *In Ezechielem explanationes et apparatus urbis ac templi hierosolymitani, comment et imaginibus illustratus*, III vols., (Roma 1596-1605).
- Pricoco, Salvatore (ed.), *Il Demonio e i suoi Complici. Dottrine e credenze demonologiche nella Tarda Antichità*, Rubbettino (Messina 1995).
- Prieto Teófilo, *Obras de San Agustín. XIII. Tratados sobre el Evangelio de San Juan*, BAC (Madrid 1968).

- Quadrado, José María, *Salamanca*, (ed. Facsímil), Diputación de Salamanca (Salamanca 2001).
- R. Bartolomé García, Fernando, *La policromía barroca en Álava*, Diputación Foral de Álava (Vitoria 2001).
- Rabanal, Vicente, *Obras de San Agustín XIV. Tratados sobre el Evangelio de San Juan (36-124)*, BAC (Madrid 1966).
- Ramallo Asensio, Germán Antonio, *La catedral: guía mental y espiritual de la Europa Barroca Católica*, Ediciones de la Universidad de Murcia (Murcia 2010).
- Ramírez, Juan Antonio, *Edificios y sueños (Ensayos sobre Arquitectura y Utopía)*, Universidad de Málaga y Universidad de Salamanca (Málaga 1983).
- Ramón Zapater, Miguel, *Cister militante en la campaña de la Iglesia contra la sarracena furia. Historia general de las ilustrísimas ínclitas y nobilísimas cavallería del Templo de Salomón, Calatrava, Alcántara, Avis, Montesa y Christo*, Agustín Verges (Zaragoza 1662).
- Ramos Domingo, José, “Tipologías Trinitarias en el Arte Español” en *Revista de estudios trinitarios*, (Salamanca 2000).
- Ramos Domingo, José, “Arte y preceptiva: Del rigor, la propiedad y el decoro en la iconografía de la Trinidad”, en *Revista de estudios trinitarios*, (Salamanca 2004).
- Ramos Domingo, José, “Cristos - Vírgenes - Santos” en Ramos Guerreira, Julio A. -Pena González, Miguel Anxo - Rodríguez Pascual, Francisco (Coords.), *La religiosidad popular. Riqueza, discernimiento y retos*, Universidad Pontificia de Salamanca (Salamanca 2004), pp. 237-291.
- Ramos Domingo, José, “Del rigor, la propiedad y el decoro en la iconografía de la Trinidad: A propósito de tres obras de Paisaje Interior” en Casas Hernández, Mariano (Ed.), *Jornadas de estudio y difusión del patrimonio*, Las Edades del Hombre – Diputación provincial de Soria (Soria 2009), pp. 197-232.
- Ramos Domingo, José, *En el tiempo de los cenáculos: aproximaciones a la pintura religiosa del siglo XIX*, Tesis doctoral dirigida por José M^a Martínez Frías, defendida en el Dpto. de H^a del Arte/BB.AA. de la USAL (Salamanca 2011).

- Ramos Domingo, José, *La ciudad y el hombre ayer y hoy*, PPC (Madrid 2006).

- Ramos Domingo, José, *La pintura religiosa del siglo XIX en España*, Universidad Pontificia de Salamanca (Salamanca 2012).

- Ramos Guerreira, Julio A. – Pena González, Miguel Anxo – Rodríguez Pascual, Francisco (Coords.), *La religiosidad popular. Riqueza, discernimiento y retos*, Publicaciones Universidad Pontificia de Salamanca (Salamanca 2004).

- Ramos Sosa, Rafael, “El escultor Bernardo Pérez de Robles en Perú (1644-1670)”, *Boletín del Museo Nacional de Escultura*, nº 2 (Madrid 1997-1998), pp. 11-16.

- Ramos Sosa, Rafael, “Nuevas noticias del escultor Bernardo Pérez de Robles en Perú” en *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte*, XVI (Sevilla 2003), pp. 453-464.

- Ramos Sosa, Rafael, “Un especialista en crucificados: la obra del escultor Bernardo Pérez de Robles en Arequipa” en *Laboratorio de arte: Revista del Departamento de Historia del Arte* (Sevilla 1999), pp. 153-162.

- Réau, Louis, *Iconografía del arte cristiano*, 6 vols., Ediciones del Serbal (Barcelona 1997-2000).

- Rebolledo de Palafoz, Bernabe, *Metrica Historia, Sagrada, Profana, y General de el Mundo; sus tres primeras edades, sobre el libro de el Génesis*, Juan Malo (Zaragoza 1734).

- Recio Mir, Álvaro “Pietate et Constantia: El tabernáculo de la parroquia de Olvera (Cádiz), el XI Duque de Osuna y el final de un modelo de mecenazgo” en *Laboratorio de Arte*, XXIII (Sevilla 2011), pp. 375-390.

- Recio Mir, Álvaro, “La transformación neoclásica de la Prioral de El Puerto de Santa María (Cádiz): tabernáculo, presbiterio y coro” en *Laboratorio de Arte*, XIX (Sevilla 2006), pp. 303-327.

- Redondo Cantera, M^a José, *El sepulcro en España en el siglo XVI: tipología e iconografía*, Centro nacional de información y documentación del patrimonio histórico (Madrid 1987).

- *Relación de la embajada del Conde de Monterrey a Roma cuando fue representando a Felipe IV, a la canonización de Santa Teresa de Jesús y otros santos españoles*, (1622).

- *Relox de la buena muerte, que señala las horas a sus congregantes, con las meditaciones y constituciones. Su autor, un hijo de la congregación, que con el título De la Buena Muerte, y la autoridad del Illustrísimo Señor Don Fr. Benito de Sala Obispo de Barcelona, se fundó en el convento de San Agustín de dicha ciudad Año de 1700. Consagrado por la junta general de aquella, a su Patrona, la que desde la tierra tomó Cielo, María Santísima de la Buena Muerte*, Bartholomé Giralt (Barcelona 1711).

- Revuelta González, Manuel, *La exclaustación, 1833-1840*, La Editorial Católica (Madrid 1976), reeditado en CEU Ediciones en 2010.

- Revuelta González, Manuel, *Política religiosa de los liberales en el siglo XIX*, CSIC (Madrid 1973).

- Rey Hazas, Antonio (Ed.), *Artes de bien morir. Ars moriendi de la Edad Media y del Siglo de Oro*, Lengua de Trapo (Madrid 2003).

- Ricci de Guevara, Juan Andrés, *La Pintura Sabia*, (1659) Ed. Facsímil del manuscrito conservado en la Biblioteca de la Fundación Lázaro Galdiano de Madrid, Ed. Antonio Pareja (Madrid 2002).

- Ripa, Cesare, *Iconología*, Akal (Madrid 1996).

- *Rituale Romanum*, Imprenta de la Cámara Apostólica (Roma 1636).

- Rivas Carmona, Jesús, “Los tabernáculos del Barroco andaluz” en *Imafronte*, nº 3-4-5 (1987-1989), pp. 157-186.

- Rivas Carmona, Jesús, *Los trascoros de las catedrales españolas: estudio de una tipología arquitectónica*, Universidad de Murcia (Murcia 1994).

- Rivera de las Heras, José Ángel, *La catedral de Zamora*, Durius Cultural (Zamora 2001).

- Roda Peña, José, “A propósito de una escultura dieciochesca de San José” en *Laboratorio de Arte*, nº 5 (1993), pp. 369-378.

- Rodríguez de la Flor, Fernando, *Imago. La cultura visual y figurativa del barroco*, Abada (Salamanca 2009).

- Rodríguez de la Flor, Fernando, *La península metafísica: Arte, literatura y pensamiento en la España de la contrarreforma*, Biblioteca Nueva (Madrid 1999).

- Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, Alfonso - Casaseca Casaseca, An-

tonio, “Antonio y Andrés de Paz y la escultura de la primera mitad del siglo XVII en Salamanca”, Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, Alfonso, *Estudios sobre arquitectura y arte en Salamanca y su provincia*, Edifsa (Salamanca 2005), pp. 293-312.

- Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, Alfonso - Casaseca Casaseca, Antonio, “Escultores y ensambladores salmantinos de la segunda mitad del siglo XVII”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, nº 52 (Valladolid 1986), pp. 321-342.

- Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, Alfonso - Casaseca Casaseca, Antonio, “Antonio y Andrés de Paz y la escultura de la primera mitad del siglo XVII en Salamanca”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, t. 46 (Valladolid 1980), pp. 347-416.

- Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, Alfonso - Casaseca Casaseca, Antonio, “El ensamblador Antonio González Ramiro” *Archivo Español de Arte*, t. 53, nº 211 (Madrid 1980), *Estudios sobre arquitectura y arte en Salamanca y su Provincia* (Salamanca 1980), p. 319-334.

- Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, Alfonso - Casaseca Casaseca, Antonio, “Escultores salmantinos del siglo XVII: Pedro Hernández”, *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, t. 46 (Valladolid 1980), pp. 407-424.

- Rodríguez Gutierrez de Ceballos, Alfonso, “El ensamblador Antonio González Ramiro” en AEA, nº 211 (1980), pp. 319-334.

- Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, Alfonso, “El escultor indiano Bernardo Pérez de Robles” en BSAA (1971), pp. 311-326.

- Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, Alfonso, “El retablo barroco en Salamanca: Materiales, formas, tipologías”, *Imafronte*, nº 3-4-5, Universidad de Murcia (Murcia 1987-1989), pp. 225-258.

- Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, Alfonso, “La reforma de la arquitectura religiosa en el reinado de Carlos II. El neoclasicismo español y las ideas Jansenistas”, *Fragmentos. Revista de Arte*, XII-XIV (1988), pp. 15-127.

- Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, Alfonso, “Liturgia y configuración del espacio en la arquitectura española y portuguesa a raíz del Concilio de Trento” en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, Vol. III (1991), pp. 43-52.

- Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, Alfonso, “Noticias documentales sobre el colegio de San Bartolomé de Salamanca”, *Archivo Español de Arte*, nº 302, LXXVI (2003), pp. 187-205.
- Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, Alfonso, *Estudios del barroco salmantino. El real colegio de la compañía de Jesús 1617-1779*, Centro de estudios salmantinos (Salamanca 1969).
- Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, Alfonso, *Estudios sobre arquitectura y arte en Salamanca y su provincia*, EDIFSA (Salamanca 2005).
- Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, Alfonso, *Las catedrales de Salamanca*, Everest (Madrid 1979).
- Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, Alfonso, *Liturgia y configuración del espacio en la arquitectura española y portuguesa a raíz del Concilio de Trento en Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. III, Universidad Autónoma de Madrid (Madrid 1991).
- Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, Alfonso, Los Churriguera, CSIC (Madrid 1971).
- Rodríguez Molina, José, “Los insecticidas en la etapa pre-científica”, *Boletín del instituto de Estudios Giennenses*, nº 153, (Jaén 1994), pp. 685-744.
- Rodríguez Molina, José, “Los insecticidas en la etapa precientífica”, *Gazeta de Antropología*, nº 18, (2002).
- Rodríguez San Pedro Bezares, Luis Enrique – Polo Rodríguez, Juan Luis, *Imagen, contextos morfológicos y universidades*, Ediciones Universidad de Salamanca (Salamanca 2013).
- Rodríguez San Pedro Bezares, Luis Enrique, *Lo Barroco, la cultura de un conflicto*, Plaza Universitaria (Salamanca 1988).
- Rodríguez, Alonso, *Exercicios de perfección y virtudes christianas*, Joseph Rodriguez de Escobar (Madrid 1733).
- Rodríguez, Ángel, (cod.), *Historia de Salamanca, Edad Moderna*, vol. III, Centro de Estudios Salmantinos (Salamanca 1999).
- Roig i Torrentó, María Assumpta, “Influencia de los grabados de los hermanos Klauber en la Capilla de la Mare de Déu dels Colls en Sant Llorenç de Morunys (Lérida)”, *Archivo Español de Arte*, nº 221, (Madrid 1983), pp. 1-19.

- Romero Torres, Luis, “La escultora Luisa Roldán. Del arte sevillano al ambiente cortesano” en VV.AA., *Roldana*, Junta de Andalucía (Sevilla 2007), pp. 127-148.

- Roxas y Contreras, Joseph, *Historia del Colegio Viejo de S. Bartolome, Mayor de la celebre Universidad de Salamanca*, Por Andrés Ortega (Madrid 1766-1770).

- Ruiz Bueno, Daniel, *Obras de San Juan Crisóstomo*, vol. I-III BAC (Madrid 1955, 1956, 1958).

- Ruiz de Vergara, Francisco, *Vida del Illustrissimo Señor Don Diego de Anaya Maldonado. Arzobispo de Sevilla. Fundador del Colegio Viejo de S. Bartolome y noticia de sus Varones Excelentes*, Diego Día de la Carrera (Madrid 1661).

- Rupérez Almajano, M^a Nieves, “La Universidad de Salamanca en la Ciudad: aspectos urbanísticos (siglos XV-XVIII), Rodríguez San Pedro Bézares, Luis Enrique - Polo Rodríguez, Juan Luis (Eds.), *La Universidad de Salamanca y sus confluencias americanas*, Ediciones Universidad de Salamanca (Salamanca 2008), pp. 115-150.

- Rupérez Almajano, M^a Nieves, *El colegio mayor de San Bartolomé o de Anaya*, Ediciones Universidad de Salamanca (Salamanca 2003).

- Rupérez Almajano, M^a Nieves, *Urbanismo de Salamanca en el siglo XVIII*, Colegio oficial de Arquitectos de León (Salamanca 1992).

- Rupérez Almajano, M^a Nieves - Ibáñez Fernández, Javier, “Las trazas de la catedral nueva de Salamanca de Andrés García de Quiñones conservadas en el Archivo Capítular del Pilar de Zaragoza y las intervenciones de los Churriguera” en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, n^o 105 (Zaragoza 2010), pp. 355-394.

- Rupérez Almajano, M^a Nieves, “Los inicios profesionales de Andrés García de Quiñones. Su actividad en Portugal y Ciudad Rodrigo” en *Goya*, n^o 338, 2012, pp. 36-61.

- Rupérez Almajano, M^a Nieves y López Borrego, Rafael, “Manuel Álvarez y otros aprendices de Alejandro Carnicero en Salamanca”, BSAA LXIII (Valladolid 1997), pp. 441-445.

- Sagastizual, Juan, *Exortacion a la santa devocion del Rosario de la Madre de Dios*, Lorenço de Robles (Zaragoza 1597).

- Sainz Rodríguez, Pedro, *Antología de la literatura espiritual española, Siglo XVI*, Vol. IV, Universidad Pontificia de Salamanca – Fundación Universitaria Española (Madrid 1985).
- *Salamanca 1753 según las respuestas generales del catastro de Ensenada*, Ministerio de Economía y Hacienda (Madrid 1991).
- Salazar Simarro, Nuria, “El altar mayor de la Catedral de México: construcción y desmantelamiento del baldaquino de Lorenzo Hidalga (1810-1872)” en *Boletín de Monumentos Históricos*, nº 15 (2009), pp. 85-112.
- Salmón, Josefa - Delgado, Guillermo (Eds.), *Identidad, ciudadanía y participación popular: desde la colonia al siglo XX*, Plural (La Paz 2007).
- Sambricio, Carlos, *La arquitectura española de la Ilustración*, Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España - Instituto de Estudios de Administración Local (Madrid 1986).
- Sambricio, Carlos, *La Arquitectura española de la Ilustración*, Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España (Madrid 1986).
- Sánchez Cantón, Francisco Javier – Yárnoz, José, “Traslado del coro de la Catedral Nueva de Salamanca al Altar Mayor” en *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 7 (1958), pp. 93-94.
- Sánchez de Madariaga, Elena, “La Virgen de la Soledad. La difusión de un culto en el Madrid barroco” en VV.AA., *La imagen religiosa en la Monarquía hispánica: Usos y espacios*, Casa de Velázquez (Madrid 2008), pp. 219-240.
- Sánchez Herrero, José, “La Cruz. El Crucificado. El desarrollo de una devoción” en VV.AA., *Crucificados de Sevilla*, vol. I, Ed. Tartessos (Sevilla 2002), pp.10-53.
- Sánchez López, Juan Antonio, *Historia de una utopía estética: el proyecto de tabernáculo para la Catedral de Málaga*, Studia Malacitana (Málaga 1995).
- Sánchez Lora, José, “Claves mágicas de la religiosidad barroca” en VV.AA., *La religiosidad popular. II Vida y muerte: la imaginación religiosa*, Anthropos - Fundación Machado (Barcelona y Sevilla 1989), pp. 125-145.

- Sánchez Rodríguez, Marciano, *Escenas del vivir cotidiano. Iconografía en la Catedral de Salamanca*, Centro de Cultura Tradicional-Diputación de Salamanca (Salamanca 1990).
- Sánchez Vaquero, José, *El coro de la catedral nueva de Salamanca: Historia, arte e iconografía*, Ediciones del Cabildo Catedral de Salamanca (Salamanca 2008).
- Sánchez y Sánchez, Daniel (Ed.), *Iconos, el esplendor del Misterio*, Caja Duero (Salamanca 2003).
- Sánchez y Sánchez, Daniel, *La Catedral nueva de Salamanca*, Daniel Sánchez Ed. (Salamanca 1993).
- Sancho Bielsa, Jesús, *Los Ángeles. Apuntes de la enseñanza de Santo Tomás*, EUNSA (Pamplona 2008).
- Santos Otero, Aurelio, *Los evangelios apócrifos*, BAC (Madrid 1993).
- Sanz Hermida, Jacobo, *Prácticas religiosas salmantinas en el Seiscientos: La devoción de los Cinco Santos Mártires*, Centro de Estudios Salmantinos (Salamanca 2001).
- Sebastián, Ioan, *De el bien excellencias (sic) y obligaciones del estado clerical y sacerdotal*, Matias Clavijo (Sevilla 1615).
- Sebastián, Santiago, *Contrarreforma y Barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*, Alianza (Madrid 1981).
- Segneri, Pablo (traducida por Pablo de las Casas), *Exposición del Miserere*, Imprenta de Juan Piferrer (Barcelona 1724).
- Segneri, Paolo, *El confessor instruido y el Penitente instruido*, Francisco Lasso (Madrid 1710).
- Sela del Pozo Coll, Patricia, *La devoción a la hostia consagrada en la Baja Edad Media castellana: Fuentes textuales, materiales e iconográficas para su estudio*, en *Anales de Historia del Arte*, nº16, Universidad Complutense de Madrid (Madrid 2006), pp. 25-58.
- Sellan, Vicencio, *Excelencias del Oficio Divino y motivos para rezarle con mayor devoción*, Hospital Real y General de N^a S^a de Gracia (Zaragoza 1638).
- Shökel, Luis Alonso, *Biblia del Peregrino*, EGA-Mensajero-Verbo Divino (Estella 1996).
- Simón Díaz, José, “La literatura mural”, Díez Borque, José María

(Dir) , *Culturas en la Edad de Oro*, Ediciones de la Complutense (Madrid 1995), pp. 169-180.

- Sobaler, María de los Angeles, *Los colegiales mayores de Santa Cruz (1484-1670): una élite de poder*, Junta de Castilla y León (Valladolid 1987).

- Soldevilla Pérez, Carlos, *Ser barroco, Una hermenéutica de la cultura*, Biblioteca Nueva (Madrid 2013).

- Sourian, Étienne, *Diccionario Akal de Estética*, Akal (Madrid 1998).

- Steinberg, Leo, *The sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion*, University of Chicago Press (Chicago 1996).

- Stépánek, Pavel, "San Juan Nepomuceno en el arte español y novohispano", *Cuadernos de Arte e iconografía*, vol. III (1990), pp. 11-53.

- Stirling Maxwell, William, *Annals of the artist of Spain*, vol. III, John Ollivier (London 1848).

- Stols, Eddy – Thomas, Werner – Verberckmoes, Johan (Eds.), *Naturalia, Mirabilia & Monstruosa en los Imperios Ibéricos*, Universidad de Lovaina (Lovaina 2006).

- Stratton, Suzanne, *La Inmaculada Concepción en el Arte Español*, Fundación Universitaria Española (Madrid 1988).

- Tausiet, María – S. Amelang, James (Eds.), *El diablo en la Edad Moderna*, Marcial Pons (Madrid 2004).

- Tejada y Ramiro, Juan, *Colección de cánones y de todos los concilios de la Iglesia de España y de América*, T. II, Imprenta Pedro Montero (Madrid 1861).

- Tomsich, María Giovanna, *El jansenismo en España: estudio sobre ideas religiosas en la segunda mitad del siglo XVIII*, Siglo XXI de España Editores (Madrid 1972).

- Toribio Andrés, Eleuterio, *Salamanca y sus alrededores*, Cervantes (Salamanca 1943).

- Tormo y Monzó, Elías, *Salamanca, Las catedrales (Sobre estudios inéditos de D. Manuel Gómez Moreno)*, Patronato Nacional del turismo (Madrid, sin fechar).

- Trens, Manuel, *María: Iconografía de la Virgen en el arte español*, Plus Ultra (Madrid 1946).

- Trevijano, Ramón, *Patrología*, BAC (Madrid 1994).
- Tristan Burges, Pedro Jaime, *Enchyridion o Breve crónica de varones illustres en Santidad de la Sagrada Religión de los Padres Mínimos fundada por el Bienaventurado y nuevo Seráfico San Francisco de Paula*, Esteban Liberós (Barcelona 1618).
- Tüchle, Hermann -Bouman, C. A., *Nueva historia de la Iglesia*, vol. III, Cristiandad (Madrid 1966).
- Urrea Fernández, Jesús, “Gregorio Fernández y el modelo icónico de Valladolid”, Villar Movellán, Alberto - Urquizar Herrera, Antonio (Eds.), *Juan de Mesa (1627-2002)*, Universidad de Córdoba (Córdoba 2003), pp. 169-184.
- Uspenski, Leonid A., *Teología del icono*, Ed. Sígueme (Salamanca 2013).
- Vasallo Toranzo, Luís, *Sebastián Ducete y Esteban de Rueda. Escultores entre el Manierismo y el Barroco*, Instituto de Estudios Zamorano Florián de Ocampo, (Salamanca 2004).
- Vázquez, Isaac, “Las controversias doctrinales postridentinas hasta finales del siglo XVII”, Mestre Sanchís, Antonio, *Historia de la Iglesia en España. La Iglesia en España de los siglos XVII y XVIII*, t. IV, BAC (Madrid 1979), pp. 419-474.
- Velasco Bayón, Balbino, *El Colegio Mayor Universitario de Carmelitas de Salamanca*, Centro de Estudios Salmantinos (Salamanca 1978).
- Vicente Bajo, Juan Antonio, *Guía descriptiva de los principales monumentos arquitectónicos de Salamanca*, Imprenta de Calatrava, (Salamanca 1901).
- Vicente Bajo, Juan Antonio, *Guía histórico descriptiva de las Catedrales de Salamanca*, Imprenta de Calatrava (Salamanca 1900)
- Vigo Trasancos, Alfredo, *La Arquitectura de la Ilustración: clasicismo y neoclasicismo, 1700-1834*, Via Láctea (Madrid 1995).
- Villar Movellán, Alberto- Uraquizar Herrera, A. (Eds.), *Juan de Mesa (1627-2002) Visiones y revisiones*, Universidad de Córdoba (Córdoba 2003).
- Villar y Macías, Manuel, *Historia de Salamanca*, Imprenta de Francisco Nuñez Izquierdo (Salamanca 1887).

- Villar y Macías, Manuel, *Historia de Salamanca*, Diputación Provincial de Salamanca (Salamanca 1975).
- Villegas, Alonso, *Flos Sanctorum, Historia general de la vida y hechos de Jesu-Christo, Dios, y Señor nuestro; y de los santos, de que reza, y haze fiesta la Iglesia Catholica*, Imprenta de Isidro Aguasvivas (Barcelona 1794).
- Vincent Cassy, Cécile, “Los santos, la poesía y la patria. Fiestas de beatificación y de canonización en España en el primer tercio del siglo XVII”, *Jerónimo Zurita*, nº 85, (2010), pp. 75-94.
- Vogel, Cyrille, *Le pécheur et la pénitence dans l`église ancienne*, Cerf (París 1982).
- VV.AA., *Arte, Arquitectura y estética en el siglo XVIII*, Akal (Barcelona 1987).
- VV.AA., *Camino de Paz*, Obispado de Ourense - Xunta de Galicia (Orense 2005).
- VV.AA., *Centenario de Alonso Cano en Granada*, 2 vols., Ministerio de Educación y Ciencia (Granada 1969).
- VV.AA., *Centenario de Alonso Cano en Granada*. Vol. de Estudios, Ministerio de Educación y Ciencia (Granada 1969).
- VV.AA., *Comentario al Antiguo Testamento*, 2 vols., La Casa de la Biblia (Madrid 1997).
- VV.AA., *Comentario al Nuevo Testamento*, La Casa de la Biblia (Madrid 1995).
- VV.AA., *Diccionario teológico del Nuevo Testamento*, 4 vols., Sígueme (Salamanca 1990-1994)
- VV.AA., *Dios Arquitecto*, Siruela (Madrid 1995).
- VV.AA., *El árbol de la Vida*, Las Edades del Hombre (Segovia 2003).
- VV.AA., *El cuerpo aludido: anatomías y construcciones*, Patronato del Museo Nacional de Arte (México D.F. 1998).
- VV.AA., *Encyclopaedia Judaica*, Encyclopaedia Judaica, vol. XV, Jerusalem (Jerusalem 1971).
- VV.AA., *Historia de una cultura*, 4 vols., Junta de Castilla y León (1995).
- VV.AA., *Historia del Arte en Castilla y León: El Barroco*, Ámbito (Valladolid 1994).

- VV.AA., *Iconografía y Arte Cristiano*, San Pablo (Madrid 2012).
- VV.AA., *Ieronimus, 900 años de arte y de historia (1102-2002)*, Torres de la Catedral de Salamanca (Salamanca 2002).
- VV.AA., *Kyrios, Las Edades del Hombre* (Ciudad Rodrigo 2006).
- VV.AA., *La Roldana*, Junta de Andalucía (Sevilla 2007).
- VV.AA., *Las Catedrales de Castilla y León*, Edilesa (León 1992).
- VV.AA., *Los relatos fundacionales de la eucaristía*, Verbo Divino (Estella 2008).
- VV.AA., *Los siglos del Barroco*, Akal (Madrid 1997).
- VV.AA., *Martínez Montañés (1568-1649) y la escultura andaluza de su tiempo*, Madrid mayo-junio 1969, Dirección General de Bellas Artes (Madrid 1969).
- VV.AA., *Memoria de restauración de Ntra. Sra. de los Dolores. Hermandad Dominicana del Stmo. Cristo de la Buena Muerte y de Nazarenos de Nuestro Padre Jesús de la Pasión y Ntra. Sra. de los Dolores y de la Esperanza y Cabildo de la Catedral de Salamanca*, Uffizi (Salamanca 2007).
- VV.AA., *Memorias y Esplendores*, Las Edades del Hombre (Palencia 1999).
- VV.AA., *Mysterium Salutis*, Obispado de Salamanca (Salamanca 2003).
- VV.AA., *Nuevo Diccionario de Liturgia*, Ediciones Paulinas (Madrid 1987).
- VV.AA., *Passio*, Las Edades del Hombre (Valladolid 2011).
- VV.AA., *The interpreter's dictionary of the Bible*, Abingdon Press (Nashville/New York 1962).
- Weruaga Prieto, Ángel, *Libros y lectura en Salamanca, del Barroco a la Ilustración 1650-1725*, Junta de Castilla y León (Salamanca 1993).
- Wethey, Harold Edwin, *Alonso Cano, pintor*, Instituto Diego Velázquez (Madrid 1958).
- Wethey, Harold Edwin, *Alonso Cano. Pintor, escultor y arquitecto*, Alianza Forma (Madrid 1983).
- Wigoder, Geoffrey, *The new encyclopedia of judaism*, New York University Oress (New York 1999).

- Wurmman, Joanna, “¿Askenazí o Sefaradí?”, *La palabra israelita*, edición del Viernes 9 de marzo de 2007.

- Yzquierdo Perrín, Ramón (dir.), *Los coros de catedrales y monasterios: arte y liturgia*; Fundación Pedro Barrié de la Maza (La Coruña 1999).

- Zorita, Agustín, *Catecismo del Santo Concilio de Trento para los párrocos*, Librería de Bernardo Alverá (Madrid 1785).

- Zubieta Irún, Juan Carlos, *Los colegios mayores en España, un análisis sociológico*, Universidad de Cantabria (Santander 1992).



TOMO 1

Índice	I
Agradecimientos	VII
Abreviaturas	XI
Consideraciones preliminares	XV
Introducción a modo de conclusión	1
La clarificación de la función de la imagen sagrada desde el lenguaje	8
La disposición espacial de la Catedral Nueva	13
Topografía devocional templaria: de los viejos a los nuevos ámbitos	17
Recorrido diacrónico a través de los altares y retablos	19
Esbozo diacrónico de la escultura barroca en la Catedral	68
A manera de recapitulación	76

Las portadas occidental y del crucero de la Catedral Nueva	79
Sobre el carácter penitencial del pórtico de occidente de la Iglesia Nueva	79
La escultura monumental del pórtico occidental: la Fuente de la Gracia	107
Los pórticos del crucero: la relajación de los programas iconográficos	203
El coro y el tabernáculo de los Churriguera	213
Historia del proyecto	213
El coro	260
Artífices	262
Primer proyecto	268
El programa iconográfico	299
La obra efectuada: el coro alto	301
Estilos de los relieves	312
Tipo 1: José de Larra	316
Tipo 2: Alejandro Carnicero	325
Tipo 3: Antonio Jacinto Carrera y José de Larra	330
Tipo 4: Intervención no completa de Larra	337
Tipo 5: Francisco Martínez de la Fuente	347
Tipo 6: Juan de Móxica	359
Los ángeles porteros: sile et psalle	361
La obra efectuada: el coro bajo	370
El estalo del capitulario	370
Las imágenes laterales	373
Lado de la Epístola	375
Santa Teresa de Jesús (S21)	375

Santa Bárbara (S20)	379
Santa Marina (S5)	379
Lado del Evangelio	383
Santa Catalina de Alejandría o santa Leocadia de Toledo (S25)	385
Santa Rosa de Lima (S45)	387
La obra efectuada: las misericordias	392
Fauces abiertas	407
Burla	411
Soplo	417
Compuestos	418
Animales bien definidos	421
Enseñando los dientes	427
Vomitando diversos elementos florales y animales	432
Desaparecidas	437
La obra efectuada: el facistol	438
La afirmación del trono de san Fernando	446
La obra efectuada: el coronamiento	452
Los ángeles del remate	452
Tipo 1	462
Tipo 2	467
Tipo 3	471
Tipo 4	473
Los escudos	478

Arca de la Alianza	484
Espejo sin mancha / de justicia	485
Salutación angélica	486
Árbol plantado	486
Pozo de Jacob / sellado	488
Puerta del cielo	488
Electa ut sol	489
Estrella de la mañana / Estrella del mar	490
Casa de oro / Palacio escogido	490
Escalera hacia el cielo	491
Flor de las flores / Flor del campo	491
Fuente sellada / Huerto cerrado	492
Lirio	493
Palmera	494
Torre de David	494
Corona de laurel	495
Pulchra ut Luna	496
Trono de la sabiduría	496
Torre de marfil	497
Árbol en jardín / Hortus conclusus / Nueva Eva	497
Flor	498
Ciprés	499
Manantial del cielo	500
Lirios	500

Rosa mística	500
Flor escogida	502
La obra efectuada: el trascoro	504
El tabernáculo	534
El problema de la historicidad del tabernáculo	
de los Churriguera	535
El sustrato escriturístico del tabernáculo	541
La Biblia hebrea: Presencia de Dios	543
La Biblia Griega: la Septuaginta (los LXX)	547
La Biblia latina: la Vulgata	549
Los inicios del tabernáculo	552
La concepción espacial de la Catedral Nueva	554
Disposición del tabernáculo	568
Precisiones terminológicas y diferencias entre el tabernáculo	
y baldaquino	572
Singularidad de la configuración planimétrica final	
salmantina en el horizonte de las catedrales hispanas	573
Artífices del tabernáculo	583
Proceso constructivo del tabernáculo	584
Descripción del tabernáculo	608
Asiento y banco	617
Altar y sagrario	617
Primer cuerpo del tabernáculo	622
Segundo cuerpo del tabernáculo	631

Coronamiento del tabernáculo	632
Significación del tabernáculo	634
Sagrario y virtudes teologales	637
Cuerpo de los santos doctores	638
La Tradición eclesial: los Padres occidentales	640
El peso de la ortodoxia: los Padres orientales	644
Cuestión de matices: los cuatro santos restantes	647
Trono para la exposición	652
Ángeles portaestandartes y Cordero místico	655
Grupo de la Asunción	
(Apóstoles – Asunción – Trinidad)	656
Alegoría de la Religión Católica	661
El tabernáculo y el coro: la necesidad de la mutua remitenencia para una comprensión iconográfica total	662
Capilla del Cristo de las Batallas.	
Los diversos equipamientos para su culto	665
Retablos	671
Primer retablo	673
Segundo retablo	682
Tercer retablo	690
Evolución de la lectura iconográfica	697
Cristo nuevo Josué	697
Cristo Eucaristía	698

Cristo cósmico	701
Vestigios devotos	702
El sepulcro del obispo Ieronimus	709

TOMO 2

Índice	I
Abreviaturas	V
Porta Coeli. Una lectura mariológica	1
Innovación iconográfica: el relieve central y los evangelistas	13
El cancel	24
Portada occidental de la Catedral Vieja. La adecuación a nuevos modos	29
El retablo de la capilla de Anaya. La promoción del colegial.	41
El Colegio Viejo	41
La unificación de las dos capillas del Colegio	48
El retablo del obispo Miguel	50
Estructura	52
Escultura	55
La apuesta por un tipo concreto de formación	84
El retablo recuperado	89
Antigua capilla de san Bartolomé, san Blas y santa Lucía. Recuperación de un espacio y algunas sugerencias sobre su organización	95
Capilla de la Virgen de Morales. Entre la reutilización de manifestaciones artísticas previas y la iconografía profiláctica de promoción cívica	111
Capilla de N^a S^a de la Verdad. La promoción artística de la familia Corrionero	137

Retablo de N ^a S ^a de la Verdad	165
Capilla del Racionero Almansa. El copatronato de España como solución a una disputa	187
Capilla de san Lorenzo. Una selección iconográfica de carácter biográfico	213
Capilla de N^a S^a del Agravio. La respuesta inmaculista del Cabildo	239
Capilla de san Antonio de Padua. La materialización de la devoción de la Capilla de Música	273
Capilla de san Clemente. Otras razones sobre su uso: la apoteosis de la Inmaculada	303
Capilla de N^a S^a de la Luz. El retablo de la Virgen de la Luz, un eco del trascoro	311
Imagen titular	313
Capilla y retablo actual	318
Capilla de la Virgen de la Cabeza. Membra disjecta. Una iconografía perdida y recuperada: N ^a S ^a de la Luz. El retablo del arcediano de Salamanca: iconografía de una devoción	331
Capilla de la Virgen del Pilar. El traslado de una advocación: del claustro al nuevo ámbito de la Catedral Nueva. El retablo original. Metáforas visuales para un cabildo	353
Capilla de san José. El retablo del santo patriarca, de la tipología original a los nuevos añadidos semánticos	397
La imagen de san José	406
Capilla de Jesús Nazareno. La pervivencia del modelo de retablo pictórico	421
Capilla de la Virgen de los Dolores. La devoción particular de un capitular. El posible uso de la arquitectura oblicua. Indicios visuales del testamento vital de Luis Salvador Carmona	435
La sacristía. Entre el frustrado proyecto mariológico y la solución ministerial	471

La capilla de san Nicolás de Bari. Nuevos ámbitos para viejas piezas. La solución a un problema de la comitencia	511
Retablo de la Inmaculada y san Juan Nepomuceno	520
Proyecto del tabernáculo de 1790. La mirada hacia la basílica de San Pedro del Vaticano	531
El relicario. Una realidad aumentada	583
La reliquia de san Pablito	601
Imágenes descontextualizadas. Desde piezas de primeras firmas a la asunción de obras significativas de otros ámbitos	609
San José	610
La Virgen de Belén	620
La Virgen del Carmen	635
San Joaquín	642
Santa Mónica	652
Inmaculada Concepción / Asunción	659
Ecce Homo	664
El relieve de san Huberto	684
Bibliografía	693
Índice general de la obra	743

