

ANTONIO Y ANDRÉS DE PAZ Y LA ESCULTURA DE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XVII EN SALAMANCA

por

ALFONSO RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS Y ANTONIO CASASECA CASASECA

Como ha acontecido con otras parcelas de la escultura del siglo XVII, la salmantina ha sido objeto de escasa atención. Era lógico que ésta se polarizase en los focos andaluz y vallisoletano donde la existencia de una poderosa tradición renacentista anterior actuó como revulsivo que precipitó la creación de las nuevas formas barrocas. Otros centros menos favorecidos por tales antecedentes tuvieron que improvisar su escultura en una actitud de humilde subordinación cuando no de mecánica repetición de la tipología y de las formas inventadas en aquellos núcleos creadores. Así Salamanca, a causa de su proximidad geográfica respecto del foco vallisoletano, habría vivido parasitariamente succionando la savia renovadora inyectada en el tronco de la escultura castellana por Gregorio Fernández y su fecunda escuela.

Aunque esta hipótesis resultara cierta —lo que, a nuestro entender, está lejos de demostrarse—, ello no nos eximiría de estudiar la escultura barroca salmantina en un intento de establecer el grado de individualidad con que sus artistas matizaron y variaron aquellos modelos dados. Tal es el propósito que alberga nuestro trabajo, el primero de una serie destinada a realizar la historia de dicha escultura a lo largo de los siglos XVII y XVIII. El profesor J. J. Martín González nos ha proporcionado ya el hilo conductor, el esquema básico que habrá que ir rellenando paulatinamente con nuevas aportaciones documentales y con diferentes enfoques estilísticos¹. Ahora bien en la primera mitad del siglo XVII sobresalieron en la ciudad del Tormes los hermanos Antonio y Andrés de Paz a quienes, como más conocidos del público especializado, irá consagrado este estudio². Pero no emprendieron ellos solos la andadura ba-

¹ *Escultura barroca castellana. Segunda parte*, Madrid 1971, pp. 13-71.

² La bibliografía sobre los Paz es escasa: J. A. CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario Histórico...*, t. IV, p. 156 (a propósito del escultor Francisco Gallego); Julio GONZÁLEZ, *El retablo mayor de Sancti Spiritus de Salamanca*, «Archivo Español de Arte» 1943, pp. 410-14; María Elena GÓMEZ MORENO, *Escultura del siglo XVII*, Madrid 1958, pp. 93-

rroca. En un curioso documento de 20 de marzo de 1627 los escultores de Salamanca solicitaban del Real Consejo la exención de la alcabala en los contratos de compra-venta de sus productos que habían otorgado los Reyes Católicos al noble arte de la escultura, privilegio prorrogado por sus sucesores en diversas pragmáticas³. Firmaban este documento, además de Antonio de Paz, Jerónimo Pérez, Pedro Hernández, Francisco Sánchez y Francisco Gallego⁴. A estos cinco nombres podrían sumarse los de Diego Salcedo, Lucas Jinés, Miguel García, Cristóbal de Honorato, etc.; pero indudablemente los escultores más importantes de la ciudad y provincia al cerrarse el primer tercio del siglo eran sin duda los cinco firmantes del documento. De la excelencia de Pedro Hernández baste decir que el propio Antonio de Paz colocó a su sobrino Juan de Paz en su taller para que aprendiese el oficio. Sin embargo ni de éste ni de Jerónimo Pérez, otro notable artífice, poseemos todavía suficientes elementos de juicio para identificar con claridad su obra y estilo⁵. Su estudio queda, pues, a la espera de ulteriores esclarecimientos. Es más, a causa de nuestra actual ignorancia es posible que nos equivoquemos al atribuir a Antonio de Paz alguna obra no suficientemente documentada la cual pudo haber sido ejecutada por alguno de sus dos colegas. Con el tiempo serán seguramente necesarias algunas rectificaciones.

Adelantadas estas cautelosas advertencias, podemos ya preguntarnos quienes eran los hermanos Antonio y Andrés de Paz. Por de pronto es preciso advertir que el auténtico escultor fue Antonio, pues Andrés no parece pasase de ensamblador, aunque subsidiariamente realizase también algunas labores de talla especialmente decorativa. Esbozaremos primeramente sus respectivas biografías antes de abordar la catalogación de su obra.

Ambos eran hijos de Juan Prieto y María de Paz. Muerto el padre, barbero de profesión, la madre contrajo nuevas nupcias con Pedro Sánchez. Fueron sus hermanos, nacidos todos del primer matrimonio, María Prieto que casó con Juan Sánchez y falleció en 1635; Juan Prieto, notario de la Audiencia Episcopal, y Antonia de Paz que casó por dos veces, la primera con Antonio Gómez y la segunda con Antonio de Aguilar, hermano del entablador Valentín del Aguilar, quien figura unas veces como alguacil, otras como mer-

94; Manuel GÓMEZ MORENO, *Catálogo Monumental de España. Provincia de Salamanca*, Madrid 1976, pp. 207-8, 270 y 278; Juan José MARTÍN GONZÁLEZ, obra citada, pp. 19-34; María Teresa IGARTUA DE MENDIA, *Desarrollo del Barroco en Salamanca*, «Estudios», Madrid 1972, pp. 15-23.

³ Véase sobre este punto a Julián GALLEGO, *El pintor de artesano a artista*, Granada 1976, p. 23 y ss.

⁴ Archivo Histórico Provincial de Salamanca (sigla = AHPS), sign. .3.251, folio 301 r.º y v.º

⁵ Jerónimo Pérez fue el padre de Bernardo Pérez de Robles, también escultor. Sobre él hicimos algunas consideraciones y adelantamos los documentos más importantes; cfr. Alfonso RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, *El escultor indiano Bernardo Pérez de Robles*, BSSA, 1971, pp. 311-25, especialmente la nota 8.

cader de hierro y otras desempeñando el oficio de pintor. De este segundo matrimonio nació Juan de Paz, que siguió la profesión de sus tíos, aunque sobre el mismo no poseemos otra referencia que la aludida de ésta aprendiendo en Béjar el arte de la escultura con Pedro Hernández en el año 1635⁶.

Antonio de Paz, que debió nacer como muy tarde al final de la década 1580-1590, contrajo matrimonio también por dos veces. La primera con Ursula Ruano, mujer de familia bastante acomodada y de ilustre apellido, pues un tío suyo fue tesorero de la Universidad y otro escribano del número de la ciudad⁷. Fallecida ésta casó en abril de 1638 con Beatriz González, cuya familia era originaria de Béjar⁸. Del primer matrimonio nacieron dos hijos, Antonia de Paz y Ruano⁹, que contrajo matrimonio con Felipe Nieto, y Tomás de Paz y Ruano, estudiante de la Universidad que terminó ordenándose de presbítero. Gracias a su laboriosidad y a sus ventajosos matrimonios el artista disfrutó de una más que mediana hacienda. Era propietario de una importante casa llamada de la Torrecilla —porque la debía tener y quizás blasonada— en la calle de Miñagustín, la cual en parte recibió en dote de su primera mujer. Poseía también otras casas con graneros y corrales situadas en el Corral de la Hierba, pero no habitó nunca en ellas pues las tenía arrendadas. Durante su primer matrimonio vivió en una casa de la calle del Concejo de Abajo, próxima a la plaza de San Martín, siendo parroquiano de San Julián, y durante el segundo cambió el domicilio estableciéndose en la calle de Herreros, no lejos de la plazuela de Santa Eulalia. De su segundo matrimonio percibió en concepto de dote unas viñas y una huerta emplazadas en términos de la villa de Béjar, además de otras cantidades en joyas y en metálico¹⁰. Compartía con su hermano Andrés unas casas de labor con sus correspondientes tierras en el pueblo de Villaselva¹¹, y debía poseer también algunas cabezas de ganado por cuanto en 1637 arrendó a unos vecinos de Calzadilla de la Valmuza un novillo domado para cultivar la tierra por espacio de cuatro años¹². Sabemos también que percibía las rentas de una capellanía fundada por su tío el doctor Antonio de Paz en el convento de San Esteban, rentas que pasaron a su hijo Tomás. Nuestro escultor fue mayor-domo de las cofradías del Santísimo Sacramento y de las Animas en la parro-

⁶ Los datos expuestos están tomados básicamente de los dos testamentos otorgados por María de Paz en 1635 y 1636: AHPS, sign. 4.719, fols. 577 y ss.; sign. 2.899, fols. 290 y ss.

⁷ Testamento de Ursula Ruano: *Ibid.*, sign. 3. 279, fols. 527 y ss.

⁸ Promesa de dote de Beatriz González: *Ibid.*, sign. 4.376, fols. 11 y ss.

⁹ Fue bautizada el 16 de noviembre de 1625 en la parroquia de San Julián; Archivo Diocesano de Salamanca, Libros de Bautizados de San Julián 1624-1715, fol. 11.

¹⁰ Los datos antecedentes están entresacados de los siguientes documentos: sign. 4.386, fols. 625-26; sign. 3.767, fols. 310-11; sign. 3.281, fols. 22 r.º y v.º; signatura citada 4.376, fol. 11.

¹¹ *Ibid.*, sign. 3.287, fols. 27-28.

¹² *Ibid.*, sign. 3.282, fols. 160 r.º y v.º

quia de Santa Eulalia ¹³, donde fue enterrado cuando falleció hacia el mes de octubre de 1647 ¹⁴. Murió, pues, prematuramente cuando debía contar a lo sumo cincuenta y siete años.

Por lo que respecta a Andrés de Paz, debió nacer no mucho después de su hermano Antonio al que, sin embargo, sobrevivió diecinueve años. En diciembre de 1635 contrajo matrimonio con Juana Estefanía del Castillo, vecina de Béjar. Trajo como dote una cantidad no muy copiosa en metálico procedente de diversas memorias y capellanías fundadas en Béjar, Becedas y en el convento de San Agustín de Salamanca ¹⁵. No tuvieron hijos, así que el ensamblador y su mujer se quedaron a vivir con la madre de aquél, María de Paz, razón por la que ésta le mejoró en su testamento en un tercio y quinto de sus bienes ¹⁶. Sin embargo en codicilo de 8 de diciembre de 1636 revocó la anterior disposición fundándose en que le había sido arrancada a la fuerza por su hijo. En consecuencia éste la expulsó de su casa y la llevó a compartir una habitación con una viuda en el Colegio de Doncellas ¹⁷. También Andrés de Paz fue hermano de la cofradía de Animas de Santa Eulalia, parroquia donde fue enterrado a su muerte acaecida en el transcurso del año 1666 ¹⁸.

Ambos hermanos, como era consuetudinario en la vida gremial de la época, mantuvieron aprendices en sus casas a quienes enseñaron sus respectivos oficios. Antonio tuvo a Jerónimo de la Mota de 1622 a 1628 y a Cosme Alvarado de 1624 a 1628 ¹⁹. Probablemente enseñó a otros muchos y mantuvo así un activo taller, pues poco antes de su muerte, cuando esculpía la serie de estatuas de la sacristía del convento de San Esteban, se consignaban cantidades pagadas a sus discípulos. Por su parte Andrés recibió en 1630 a Antonio Sánchez como aprendiz de ensamblador; sin embargo cuatro meses más tarde rescindía el contrato debido seguramente a su codicioso carácter ²⁰.

¹³ Archivo Diocesano de Salamanca, Libro de Cuentas de la Cofradía de Animas de Santa Olalla 1620-1678, fols. 77 y 89.

¹⁴ *Ibid.*, fol. 94 v.º: «Cuentas que dio Pedro Ramos a Alonso del Portillo, nuevo Mayordomo desde este año de 1647 (22 de octubre)... Más da por data ciento y setenta y ocho reales de catorce entierros y oficios de cofrades y encomendados que murieron en su año, que fueron Antonio de Paz, Mayordomo, Jerónimo Pérez... como constó del asiento». En el fol. 95 v.º se añade: «Siete reales de una achas blancas que se traxeron para el yntierro de Antonio de Paz».

¹⁵ Promesa de dote para Andrés de Paz que casa con Estefanía del Castillo, 6 de diciembre de 1635; AHPS, sign. 3.517, fols. 54-61.

¹⁶ AHPS, sign. 4.719, fols. 59 r.º y v.º.

¹⁷ *Ibid.*, sign. 3.280, fols. 364-65. La fecha del codicilo es de 8 de noviembre de 1636.

¹⁸ Archivo Diocesano de Salamanca, Libro de Cuentas de la Cofradía de Animas de Santa Olalla 1620-1678, fol. 142 r.º: «Ytten se passan cuenta de otros beinte y cinco reales por otros dos oficios que se ycieron por Andrés de Paz, ansímismo hermano mayor que ha sido de dicha hermandad».

¹⁹ AHPS, sign. 3.258, fols. 528-29; sign. 3.261, fols. 442-44.

²⁰ *Ibid.*, sign. 4.362, fols. 45-46. Consta por otros documentos que tuvo también como aprendiz a Antonio Martín, seguramente el que entabló el retablo de Sancti Spiritus en 1643, como veremos más adelante.

Su vida, por lo demás, estuvo salpicada de pleitos mantenidos con sus parientes y con otras personas siempre por cuestiones de dinero.

¿Con quién se formaron nuestros artistas, particularmente Antonio, y qué influencias se entrecruzaron en su camino? Pregunta difícil de responder y que se presta a las más diversas conjeturas. Hasta ahora lo más sencillo ha sido relacionar el arte de Antonio de Paz con el del vecino foco vallisoletano y particularmente con Gregorio Fernández. Sin embargo no sabemos que nuestro escultor viajase nunca a Valladolid, si no para estudiar directamente la obra del maestro al menos para ejecutar algún encargo. Es más parece que jamás se movió de Salamanca, aunque su radio de acción alcanzó a algunas provincias limítrofes como las de Avila, Zamora y Alto Douro en Portugal, y a otras algo más lejanas como León y Badajoz. Por otro lado las obras de Fernández no fueron abundantes en Salamanca. En mayo de 1620 contrató la hechura de la Inmaculada Concepción de la cofradía de la Vera-Cruz, imagen para la que hicieron un retablo precisamente nuestros dos hermanos ²¹. Esta escultura fue muy estimada en los medios artísticos salmantinos, si bien lo que quizás llamó mayormente la atención fue su policromía ²². Al año siguiente el escultor vallisoletano fue uno de los artistas propuestos para realiar el relieve principal y varias estatuas de bulto con destino al retablo mayor de la parroquia de San Martín. Sin embargo, como en seguida veremos, se quedó con el contrato Esteban de Rueda.

Sin negar en absoluto la incidencia de Gregorio Fernández sobre Antonio de Paz, opinamos de todas maneras que su formación y su estilo hay que rastrearlos por otro camino. En primer lugar sería injusto olvidar la tradición escultórica de Salamanca durante el Renacimiento. Los artistas que esculpieron los medallones platerescos fueron muchos de ellos escultores de primera categoría. Esta tradición peculiar de la ciudad, favorecida por la bondad de la piedra de Villamayor, se mantuvo durante los siglos XVII y XVIII aunque no se tradujese tanto en la labra masiva de medallones cuanto en la de estatuas y relieves con que llenar los nichos y repisas de las fachadas. Familiarizados

²¹ Así se deduce de un pleito mantenido entre ambos hermanos el 16 de agosto de 1624 sobre las cantidades que les adeudaban a cuenta de dicho retablo. La Inmaculada de Fernández había sido concertada el 29 de mayo de 1620; Esteban GARCÍA CHICO, *Documentos para la historia del arte en Castilla. Escultores*, Valladolid 1942, pp. 175-76.

²² Así por ejemplo, recién expuesta la Inmaculada de Fernández, la cofradía de Nuestra Señora de la Concepción establecida en el convento de San Francisco el Grande de Salamanca encargaba al escultor Pedro Hernández con fecha de 24 de octubre de 1622 la hechura de una imagen de la misma advocación «ymitando en el rostro a la que está en el dho. conbento y en lo que toca al ropaxe a la que está en la yglesia de la cofradía de la Cruz desta ciudad, con sus rrayos y una media luna y un dragón a sus pies con su peaña debaxo del dragón...»; AHPS. sign. 3.258, fols. 673-74. También dentro del círculo de Fernández hay que situar dos esculturas de San Pedro y San Pablo existentes en un retablo lateral de la iglesia de Santa María del Castillo de Cantalapedra, que son copia muy literal de las que hizo el maestro castellano para la parroquia de San Miguel de Valladolid. El retablo lleva una inscripción relativa a 1638.

con la labra de la piedra, los escultores no se sintieron nunca rebajados profesionalmente cuando realizaban con el mismo primor molduras arquitectónicas, labores ornamentales o emblemas heráldicos. Antonio de Paz no fue una excepción a este hábito heredado de la tradición local y así alternó la talla de la madera con la labra de estatuas, molduras y escudos hechos en piedra.

En segundo lugar entre finales del siglo XVI y comienzos del siguiente —época en que hubo de formarse— florecía en la ciudad una escuela escultórica no despreciable, aunque insuficientemente conocida. La protagonizaban especialmente Pedro Martín, Alonso Falcote y Juan Montejo. Sólo el primero, fallecido en 1608, parece haber sido salmantino; trabajó principalmente en la provincia y más escasamente en la capital²³. Los otros dos procedían de Zamora, pero realizaron una gran parte de su obra en Salamanca²⁴. Común a estos escultores fue la combinación del crispado manierismo juniano con notas de un romanismo italiano inconfundible, bebido en fuentes que de momento no podemos precisar pero que pudo llegarles vía Becerra o Esteban Jordán. El más importante fue sin duda Juan de Montejo, cuyo hermano Martín de Montejo Villárdiga, boticario, era vecino de Salamanca y le respaldó en todos sus contratos. Creemos oportuno llamar la atención sobre dos hechos: el primero que en 1598 continuase el importante retablo de las Bernardas, comenzado cinco años antes por Isaac de Juni²⁵, y el segundo que en 1597 se comprometiese a realizar las esculturas y relieves del retablo de la parroquia de Santa Eulalia, iglesia de la que fueron feligreses y donde se mandaron enterrar Antonio y Andrés de Paz²⁶. En el estilo de Antonio son todavía perceptibles re-

²³ Hasta ahora hemos podido documentar como suyos los retablos de Aldeanueva de Figueroa, Villar de Gallimazo, La Mata, Ventosa del Río Almar, Campo de Peñaranda (dos retablos laterales) y Aldeadávila de la Ribera. Algunos de estos retablos no se conservan y de otros parcialmente algunas esculturas.

²⁴ De Alonso Falcote conocemos por el momento los retablos de Peñarandilla —recientemente desmantelado—, de Saucelle y algunas esculturas del mayor de Santiago de la Puebla, proseguido este último por Jerónimo Pérez. En la capital hizo el ensamblaje y escultura del retablo de la iglesia de Santa María de los Caballeros (hoy la Adoradoras), excepto los relieves del banco debidos a Juan de Montejo. Este trabajó por la zona de Alba de Tormes en cuya iglesia de San Juan, a más de otras cosas, hizo indudablemente las esculturas y relieves del primitivo retablo de los Santos Juanes, incrustadas en otro posterior del siglo XVIII. Su presencia en el convento de las Carmelitas Descalzas para hacer el primitivo sepulcro de Santa Teresa está documentada en 1600 y es muy probable que realizase allí otros relieves que manifiestan su inconfundible estilo.

²⁵ Isaac de Juni lo había comenzado el 15 de marzo de 1593 y a su muerte lo concluyó Montejo a partir del 18 de agosto de 1598. Debió ser un retablo muy completo y de grandes dimensiones, pues medía unos 10 metros de altura. En las calles del primer cuerpo tenía relieves del Nacimiento, Circuncisión y Epifanía y en las del segundo relieves de la Natividad, Anunciación y Asunción de la Virgen, estando coronado por un Calvario. Fue sustituido en 1765 por el actual tabernáculo, obra de Miguel Martínez, sin que sepamos si se incendió o fue vendido a otra iglesia.

²⁶ La traza arquitectónica del retablo de Santa Eulalia fue confeccionada por Juan de Ribero Rada, maestro a la sazón de la Catedral Nueva, encargándose del ensamblaje el ya mencionado Pedro Martín y Martín de Espinosa. Llevaba cinco esculturas grandes: Santa Eulalia, la Asunción de la Virgen entre ángeles y un Calvario. En la custodia había otras dos esculturas pequeñas de San Pedro y de San Pablo. La parroquia de

sabios muy manieristas —como son algunos forzadísimos «contrapostos»— que bien pudo heredar si no del discipulado, al menos del conocimiento «in situ» de las obras de estos artistas.

Con todo opinamos que el impacto más permanente y profundo lo hubieron de ejercer en Antonio de Paz los toresanos Sebastián de Ucete y Esteban de Rueda. Recientes estudios han venido a deshacer la equivocidad existente en torno a esta pareja de artistas. En primer lugar han demostrado que el estilo de uno y de otro, hasta ahora indiscriminado, fue bastante diferente, más juniano el del primero, más evolutivo y abierto hacia el naturalismo barroco el del segundo²⁷. Por otro lado y en lo que a Salamanca se refiere, Ucete no llegó a realizar ninguna obra en la ciudad o en la provincia, mientras que Rueda hizo bastantes, por más que las hasta ahora documentadas se puedan contar con los dedos de una mano. Tales fueron el soberbio retablo de Peñaranda de Bracamonte, el de la parroquia de San Martín, la Asunción de la Catedral Nueva, la Virgen del Carmen del retablo de las Carmelitas Descalzas y una Santa Teresa de medio busto junto con una pareja de ángeles con destino al mismo convento. Ahora bien un maestro tan acreditado como Esteban de Rueda, aunque nunca estuviera vecindado en Salamanca, a causa de la proximidad de Toro hubo de dominar el panorama escultórico salmantino en las tres primeras décadas del siglo XVII hasta su muerte, acaecida en 1627. Su estilo, más que el de ningún otro, incidió forzosamente en la formación del joven Antonio de Paz, cuya carrera se inició hacia 1615. Este copió muchos de sus tipos iconográficos, adoptó el mismo dispositivo de cabellos lacios rematados por un artificioso copete, el reparto de la barba en dos turbulentos y escurridos mechones, las miradas hondas y electrizadas, los entrecejos fruncidos, la elegancia de las poses, la corrección técnica de las figuras —normalmente muy apuradas—, en fin la disposición de los paños más ceñidos y con pliegues más blandos y menos angulosos que los de Fernández.

Además de la relación profesional mantenida con otros escultores coetáneos que señalamos al principio, Antonio de Paz estuvo también vinculado al quehacer de arquitectos tan conocidos del protobarroco salmantino como Juan Moreno y Alonso Sardiña²⁸. Dentro de este contexto quisiéramos subrayar especialmente su frecuente colaboración con el ensamblador Antonio González Ramiro, auténtico empresario de casi todas las tareas artísticas de cierta con-

Santa Eulalia desapareció a raíz de las desamortizaciones eclesiásticas, conservándose hoy como recuerdo el nombre de la plaza donde estuvo enclavada.

²⁷ José Ramón NIETO y Antonio CASASECA, *Aportaciones al estudio de Sebastián de Ucete y Esteban de Rueda*, BSAA, 1976, pp. 325-32; I. R. NIETO, *La huella de Juni en el escultor Sebastián de Ucete*, BSSA, 1977, pp. 445-52.

²⁸ Sobre estos arquitectos véase A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, *Juan Moreno y la arquitectura protobarroca en Salamanca*, «Archivo Español de Arte» 1976, pp. 247-71; Emilio PRIZ PÉREZ, *Alonso Sardiña, maestro de cantería. En torno a su vida y obra en el convento de San Esteban de Salamanca*, «La Ciencia Tomista», 1976, pp. 663-71.

sideración que se emprendieron en la ciudad durante los cuatro primeros decenios del siglo XVII, arrendando y subcontratando las partes que le convenían con unos y otros de sus colegas, ya fueran ensambladores, escultores, entalladores, pintores o doradores. Fue tal la importancia de este personaje que merece un estudio aparte. Baste ahora decir que ya en 1618 se ocupó del ensamblaje del perdido retablo de Peñaranda de Bracamonte²⁹, que en 1623 se eligió una de las tres trazas presentadas por él para ejecutar el retablo mayor de la catedral de Plasencia³⁰, y que poco antes de su muerte en 1640 se encontraba realizando el retablo mayor de la iglesia del convento de San Esteban, obra que seguramente no se concluyó, siendo sustituida definitivamente por el actual retablo de José de Churriguera. Por eso opinamos que Andrés de Paz debió aprender seguramente el arte del ensamblaje con este González Ramiro, pues en el momento en que se encontraba en edad de asimilar enseñanzas no había en Salamanca maestro que de lejos se le pudiera comparar.

Al iniciar ya la catalogación de la obra de Antonio de Paz queremos adelantar dos advertencias: la primera que procederemos, en lo posible, por riguroso orden cronológico; la segunda que incluiremos aquella parte de su producción desgraciadamente perdida o cuyo paradero no hemos logrado todavía controlar, aunque para su análisis no contemos sino con los datos descriptivos, descarnados y fragmentarios, que ofrecen los documentos.

Aunque carente de importancia, la primera obra de la que tenemos una referencia documental fue la confección de dos tablas de pintura con destino a la sacristía de la Catedral Nueva donde se inscribiesen las oraciones de Urbano IV que suplían los defectos cometidos durante la celebración de la Misa. Dicha obra data del año 1615³¹. Dos años más tarde nuestro escultor acometía algo de más substancia, la hechura de un Niño Jesús encargado por la cofradía de esta advocación de la parroquia de Santa María del Castillo en Fuentesauco (Zamora). En la escritura de contrato se estipulaba que lo había de hacer conforme al modelo de otro Niño Jesús existente en la parroquia salmantina de San Martín y que Andrés Rodríguez lo había de pintar y dorar en la forma en que éste lo estaba³². Esta escultura se ha perdido pues nos parece imposible se trate del Niño Jesús, de unos 72 cms. de altura, que se conserva en la iglesia de San Juan Bautista de Fuentesauco. El fofo desnudo y la imperfección de las extremidades lo descartan en absoluto. Además el paño de pureza encolado y los ojos de cristal lo sitúan en fecha muy posterior.

²⁹ Véase J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *Escultura barroca castellana. Segunda parte*, obra citada, p. 17, nota 8.

³⁰ Manuel LÓPEZ SÁNCHEZ-MORA, *Las Catedrales del Plasencia*, Plasencia 1971, pp. 32-34; J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *Nuevas noticias sobre el retablo mayor de la Catedral de Plasencia*, BSSA, 1975, pp. 298 y ss.

³¹ Archivo de la Catedral de Salamanca, Libro de Cuentas 1613-1621, fol. 23 v.º

³² AHPS, sign. 3.252, fols. 427-28. La fecha exacta de la escritura de contrato fue el 30 de noviembre de 1617.

El 23 de abril de 1619 nuestro artista concertaba un retablo para la aldea portuguesa de Palaçuelo, jurisdicción de Miranda do Douro, al otro lado de la frontera con Zamora. Había de ser de dos cuerpos con columnas de orden jónico y corintio y un ático con cartelas en lugar de columnas. A Antonio de Paz le competía el ensamblaje, la talla decorativa y la factura de ocho figuras de medio relieve en los resaltos de los pedestales. Las historias de los tableros eran de pintura, de la que se encargaba Francisco de la Fuente. Uno y otro recibían en precio 1.500 reales. No hemos podido comprobar si se conserva este retablo que prueba una vez más la dependencia artística de Portugal respecto de España en los años en que ambos reinos permanecieron unidos bajo la corona de los Austrias³³.

En 1621 tuvo lugar uno de esos acontecimientos que se repiten raramente en la vida de un artista y que el joven maestro no desaprovecharía en orden a su formación. Nos referimos a la contratación y hechura del retablo mayor de la parroquia de San Martín, tarea a la que fueron convocados los mejores maestros castellanos disponibles a la sazón. Efectivamente en aquella primavera se cursó noticia del propósito de fabricar el retablo a oficiales, arquitectos y escultores, de Madrid, Valladolid, Toro, Zamora y Medina del Campo, los cuales presentaron diversas trazas. Ofreciéndose que Juan Gómez de Mora, maestro de las obras reales, vino a la ciudad para visitar las que en ella realizaba, se le remitieron para que de ellas eligiese la más conveniente, «el qual, abiéndolas visto, yço un rrasguño de cómo el rretablo se debía hacer, el qual amplió de obra de figuras e labores Antonio Gonçález, maestro de arquitectura y ensamblaxe, vecino desta dha. ciudad». La traza esbozada por Gómez de Mora y pasada a limpio por González fue la que definitivamente se sacó a concurso. Prescindiendo aquí de su fisonomía arquitectónica, referiremos la clase de esculturas y relieves que comportaba y que especificaban las condiciones de la escritura. Las figuras grandes de bulto eran siete, a saber un Calvario en la espina del retablo, San Pedro y San Pablo en las hornacinas del primer cuerpo y dos profetas sin determinar en las del segundo. Los relieves por su parte eran en el medio del cuerpo principal la historia de San Martín, «caballero en su caballo con un pobre partiendo la capa y con un mochiller delante del caballo con su lança al hombro, y todas estas figuras an de ser de bulto y rredondas», y en los tableros de las calles laterales dos historias más pequeñas a cada lado de la vida y milagros de San Martín realizadas de medio relieve. La obra menuda de escultura y talla incluía ventiocho figuritas de bulto para colocar en la custodia y otros tantos relieves en el banco, pedestales y netos de las columnas de ambos cuerpos. Una de las condiciones del contrato establecía que dentro

³³ *Ibid.*, sign. 5.580, fols. 403-05. Sobre el influjo señalado de lo español en el arte portugués cfr. J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *La huella española en la escultura portuguesa*, Valladolid 1961.

de este programa iconográfico «las figuras de señor San Pedro y de señor San Pablo y de señor San Martín y pobre y mochiller y caballo las an de acer uno de los oficiales que aquí yrán dichos y declarados y an de ser Gregorio Fernández, vecino de Valladolid, y fulano de Rueda que por otro nombre llaman Ucete, vecino de Toro³⁴, u Carbonel u Antonio de Rrieda³⁵ u Antonio de Herrera, vecinos de Madrid»³⁶.

Pregonadas las condiciones y tras la correspondiente licitación pública se quedaron definitivamente con la obra del retablo, calculada en precio de 18.000 reales, Antonio González Ramiro y nuestro Antonio de Paz, quienes suscribieron la escritura de contrato el 21 de abril de 1621. Dados el costo y la magnitud de la obra, aseguraron como fiadores a nuestro escultor su mujer Ursula y su madre María de Paz. Sin duda se fijaron desde el principio las diferentes competencias, ocupándose González Ramiro de lo tocante al ensamblaje y Antonio de Paz de lo relativo a escultura y relieve con la excepción del tablero en alto relieve de San Martín a caballo. Este fue adjudicado el 9 de septiembre de 1624 a Esteban de Rueda. No parece que la adjudicación se hiciera en puja con los restantes escultores enumerados en el contrato —lo que hubiera hablado muy alto a su favor—, sino que González Ramiro se entendió directamente con él. En cambio sí proclama el prestigio alcanzado por este artista el alto precio de doscientos ducados que cobró sólo por la hechura de este relieve³⁷. Dos meses más tarde, el 19 de diciembre, concertó cuatro esculturas de bulto redondo para el mismo retablo, a saber los mencionados San Pedro y San Pablo, un San Bartolomé «con un pellejo en la mano izquierda y un cuchillo en la derecha», y un San Cristóbal «con un Niño en el ombro yzquierdo y un pedazo de árbol florido en las manos»³⁸.

Sin embargo de lo dicho, el mismo día de la firma de la primera escritura, suscribieron otra González Ramiro y Antonio de Paz por la que este último renunciaba a su compromiso en relación con el retablo de San Martín a cambio del adelanto de 1.500 reales. De esta suerte sólo el primero quedaba obligado a ejecutar la obra bajo su entera responsabilidad económica, lucrándose de las ganancias o perjudicándose con las pérdidas. No sabemos si realmente Antonio de Paz se asustó ante el riesgo que corría como contratista o si el suscribir

³⁴ Fulano de Rueda no era otro que Esteban de Rueda. Es extraño, aunque explicable, que se desconociese su nombre de pila y que se le confundiese con su compañero Sebastián de Ucete hasta unirlos en una sola persona. Pero habían contratado tantas obras en común hasta que Ucete falleció, formando una pareja inseparable, que se había creado la condición para el equívoco.

³⁵ Se trata sin duda de Antonio de Riera; sobre este artista véase J. URREA FERNÁNDEZ, *El escultor Antonio de Riera*, BSSA 1975, pp. 668-72.

³⁶ AHPS, sign. 4.995, fols. 1.678-1.707. El documento notarial, además del contrato propiamente dicho, comprende la licencia otorgada por el provisor del obispado doctor García del Aguila para construir el retablo, mediante la cual se pueden seguir al detalle los trámites recorridos hasta la contratación definitiva del mismo.

³⁷ AHPS, sign. 5.001, fols. 1.513-16.

³⁸ *Ibid.*, sign. 5.001, fols. 1.640-1.642.

primeramente la escritura para ceder a seguido en su colega la parte de pérdidas y ganancias, fue simplemente una artimaña de González Ramiro quien, además de un excelente profesional, fue —como ya señalamos— un astuto financiero. En abono de esta segunda suposición está el hecho de que el ensamblador y contratista se comprometió por la misma escritura «durante el tiempo que durare el hacer el dho. retablo... a dar que hacer de la obra del a Antonio de Paz por los precios que se concertaren con Gerónimo Pérez y Pedro Hernández, ansímismo escultores vecinos desta çiudad». Es decir Paz siguió ocupándose de la escultura del retablo no como contratista del mismo sino como asalariado de González Ramiro por los precios en que fuesen tasando su labor los escultores mencionados. En una situación similar quedó su hermano Andrés, pues el empresario le cedía parte del ensamblaje a precio esta vez fijo, a saber a cuatro reales diarios si trabajaba solo y a cinco si lo hacía con su aprendiz Antonio Martín³⁹.

El retablo de San Martín no se concluyó hasta 1635. Si ya en su proyección se dieron cita las más eminentes figuras del ensamblaje y de la escultura no aconteció menos en su tasación, ya que fue justipreciado por Pedro de la Torre y Alonso García Becerro, vecinos de Madrid, nombrados por parte de González Ramiro y Antonio de Paz, y Pedro Hernández y Francisco Sánchez, escultores de Salamanca, designados por parte de la parroquia. El documento de tasación precisaba que se habían introducido demasías y mejoras en el retablo. Se habían añadido dos ochavos con las figuras de San Juan Bautista y Santiago, un relieve del Padre Eterno rodeado por una gloria de ángeles en el frontón del ático y unos mancebos o virtudes recostadas en el remate. En cambio al no haber satisfecho la escultura de San Juan Evangelista integrada en el Calvario, tuvo que ser sustituida por otra nueva. Todo ello supuso un costo global de 38.400 reales, muy por encima del previsto, costo que no quiso satisfacer la parroquia. Finalmente se llegó al mútuo acuerdo de satisfacer a González Ramiro la cantidad de 6.000 ducados⁴⁰.

Desgraciadamente el retablo de San Martín quedó abrasado en el incendio del 2 de abril de 1854⁴¹. Desapareció así uno de los jalones decisivos del

³⁹ AHPS, sign. 2.972, fols. 1.327-28. Además de esta escritura entre González Ramiro y Antonio de Paz existe otra otorgada el 16 de septiembre de 1621 por el mismo González Ramiro, su mujer Catalina Martínez y su cuñado el presbítero don Antonio Martínez en virtud de la cual se comprometían a sacar indemne a nuestro escultor y a sus fiadores de las responsabilidades contraídas públicamente con la parroquia de San Martín respecto del retablo (*Ibid.*, sign. 2.974, fols. 1.332-33). En abono de la hipótesis que sostenemos en el texto está el hecho de que Antonio de Paz siguió cobrando a la par de González Ramiro cantidades de la parroquia de San Martín a cuenta del retablo el 30 de diciembre de 1622 y el 16 de agosto de 1624; *Ibid.*, sign. 4.996, fol. 1.051, y sign. 5.001, fol. 1.424 r.º y v.º.

⁴⁰ AHPS, sign. 4.372, fols. 175-78.

⁴¹ La descripción más pormenorizada del incendio se encuentra en el libro de Manuel BARCO y Ramón GIRÓN, *Historia de la ciudad de Salamanca*, Salamanca 1863. Más sucintamente en Manuel VILLAR Y MACÍAS, *Historia de Salamanca*, t. I, Salamanca

barroco salmantino donde, en lo escultórico, hubiera sido posible establecer una comparación muy provechosa entre lo trabajado por Esteban de Rueda y lo hecho por Antonio de Paz. Fue tal el impacto que produjo que inmediatamente comenzaron a surgir remedos e imitaciones. No nos cabe duda de que el retablo de la iglesia de Sancti Spiritus, de que luego hablaremos, se contó entre las mismas.

Mientras trabajaba en el retablo de San Martín nuestro escultor concertó otras obras, algunas por fortuna conservadas. Primeramente en agosto de 1622 una imagen de San José con el Niño Jesús de la mano, de cinco cuartas de altura, «del modo y arte que está el de la yglesia de San Martín de esta ciudad». La escultura fue encargada por el vecino de Peñaranda de Bracamonte Melchor Gutiérrez⁴². Si es que se conservaba, perecería en el incendio de la iglesia de San Miguel de dicha localidad ocurrido en junio de 1971.

Al año siguiente realizaba las labores decorativas de un retablo pétreo cuya forma arquitectónica corrió a cargo de Juan Moreno y de su yerno Juan del Pozo, maestros de cantería. La obra se hacía por cuenta del convento de Franciscanas del Corpus Christi, en cuya iglesia se puede todavía contemplar. Aunque el altar estaba dedicado a la Concepción de Nuestra Señora, la escritura de contrato no incluía la hechura de la imagen titular, que hoy es una estatua sedente de la Virgen de la Leche del siglo XVI. Por eso creemos que el trabajo realizado por nuestro escultor se redujo a labrar la tarjeta manierista que ocupa el frente de la peana de la imagen y el escudo, sostenido por dos angelitos, del patrono del convento don Cristóbal Suárez de Solís, Adelantado del Yucatán⁴³.

El 3 de octubre del mismo año 1623 le fue encargado el grupo escultórico del mártir San Mamés con destino a la cofradía de esta advocación, sita en la ermita de Santa Ana, extramuros de la ciudad. El grupo, desaparecido como la ermita, estaba integrado por el santo mártir con un libro o rosario

1887, p. 178. Albergamos la sospecha de que la escultura de San Juan Bautista que estuvo antes en la parroquia de San Sebastián y actualmente en el Museo Provincial de Bellas Artes de Salamanca perteneció al incendiado retablo de San Martín, siendo que sepamos, el único fragmento que se salvaría. Se habrá visto que entre las demásías tasadas en 1635 se encontraban dos ochavos con las estatuas del Bautista y Santiago, lo que da pie a nuestra suposición. Lo que no hemos encontrado es el contrato de las mismas por parte de Esteban de Rueda. Esta escultura fue atribuida por Martín González a Ducete y Rueda cuando no había elementos de juicio para distinguir los dos estilos. Ahora ya se puede atribuir a Esteban de Rueda.

⁴² AHPs, sign. 3.258, fols. 653-56. La imagen de San José que se veneraba en la parroquia de San Martín también sirvió de modelo para otra encargada a Pedro Hernández con destino a la iglesia de Babilafuente. Todas ellas han desaparecido. Quizás el prototipo de San Martín se debiera a Antonio Falcote. Un San José con el Niño Jesús en la fachada del convento de Carmelitas Descalzas de Alba de Tormes, obra probable de este escultor, guarda un gran parecido con la que más adelante hará Antonio de Paz para el convento de San Esteban.

⁴³ AHPs, sign. 4.999, fols. 1.552-54. La traza del retablo fue hecha y firmada por fray Francisco de Herrera, guardián a la sazón del convento de San Francisco el Grande de Salamanca.

entre las manos, el hábito y ropaje de gran adorno, y una mujer arrodillada frente a él con un niño desnudo entre sus brazos «con las piernecitas colgando, con la onestidad que se pudiere, y el niño muy alegrito delante del Santo y la muger muy devota haciendo el ofrecimiento del niño al Santo»⁴⁴. Como se sabe, San Mamés era abogado de los niños de pecho y se le invocaba para que éstos se criasen robustos durante la lactancia⁴⁵.

En 1626 la cofradía de San Fabián y San Sebastián de la parroquia de la Magdalena de Tejada, pueblecito de la Sierra de Salamanca, le encargó asimismo las imágenes de sus titulares, el primero representado «en forma de obispo con sus ynsignias de mitra, báculo y un libro en una mano» y el segundo «en carnes con sus saetas, amarrado a un árbol». Se trataba de imágenes procesionales, pues al escultor se le encomendó también la hechura de las andas rodeadas de un balaustre. Se encargó igualmente de la encarnación y estofado, que seguramente subcontrataría con algún pintor local, todo ello por el precio de 404 reales⁴⁶. Tampoco, que sepamos, se han conservado estas esculturas.

A partir de 1627 se sucedieron una serie de importantes encargos para la Catedral Nueva. Durante el verano del año anterior se había desatado una terrible plaga de langosta que asoló los campos circunvecinos de la ciudad, amenazando además con la peste. El Municipio solicitó del Cabildo una procesión de rogativas con la imagen de San Gregorio Ostiense, abogado contra la pestilencia, así como la organización de un novenario en la catedral. Como cesó milagrosamente la plaga, el Ayuntamiento decidió costear un altar y las imágenes nuevas de dicho santo y de San Agustín, patrono asimismo contra la langosta, el pulgón y otros animales nocivos, altar en que anualmente se había de celebrar una misa en honor alternativamente de uno y otro santo. El Cabildo accedió a la petición, aceptando las imágenes con el propósito de colocarlas en el retablo ya existente de San Juan Bautista, el cual no podía ser removido por ser objeto de especial dotación⁴⁷. Los gastos corrieron, pues, por cuenta del Municipio quien efectivamente contrató la remodelación del retablo y la hechura de las imágenes con Antonio González Ramiro el 8 de febrero de 1627⁴⁸.

En realidad González Ramiro ensambló un nuevo retablo, ya que del antiguo conservó exclusivamente las pinturas, las de los pedestales con episodios

⁴⁴ AHPS, sign. 5.582, fols. 653-57.

⁴⁵ Cfr. Louis REAU, *Iconographie de l'Art Chrétien*, t. III/2, París 1958, pp. 866-68; Engelbert KIRSCHBAUM y Wolfgang BRAUNFELS, *Lexikon der Christlichen Iconographie*, t. VII, Friburgo 1974, cols. 483-85.

⁴⁶ AHPS, sign. 4.709, fols. 2.088-91. El contrato se rubricó el 16 de diciembre y el plazo de entrega de las estatuas fue fijado para el día de la Ascensión del año 1627.

⁴⁷ Archivo de la Catedral de Salamanca, Actas Capitulares del año 1626, fols. 65 v.º-69 r.º y 75 r.º-76 r.º.

⁴⁸ AHPS, sign. 4.710, fols. 113-17. Salieron fiadores de González Ramiro el pintor Antonio González de Castro y el dorador Francisco Conde, quienes es de suponer se encargarían de la pintura, dorado y estofado del retablo y de sus esculturas.

de la vida del Bautista y la del tablero «que acomodaremos en el cuerpo alto del dho. retablo». Este tablero era nada menos que la magnífica pintura de Luis de Morales representando a la Virgen con el Niño Jesús y San Juanito. En la hornacina central se había de instalar una imagen de bulto de Nuestra Señora que estaba en la sala capitular. Fue sustituida más adelante por otra de San Bartolomé desproporcionadamente pequeña para las dimensiones de la hornacina. En los nichos laterales irían las nuevas tallas de San Agustín y San Gregorio, «de vara y media de alto, con sus peanas muy bien caladas por dentro y la ropa por de fuera para que pesen poco, respecto de que an de andar en procesión..., con sus mitras y báculos pastorales, y señor San Agustín con una yglesia en la mano izquierda y San Gregorio con un libro en la mano izquierda y en la derecha los báculos».

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. El estilo de las mismas no deja lugar a dudas. A pesar de sus exiguas dimensiones son dos obras maestras. La energía y concentración de las miradas a las que contribuyen las mitras caladas hasta las cejas, la finura de los rasgos faciales, las aborascadas barbas y cabelleras, las posturas complementarias entre ambas, el modelado sobrio y elegante de pliegues y frunces de las capas pluviales son rasgos que hay que destacar, pues se repiten invariablemente en la producción de nuestro escultor.

El encargo siguiente tuvo lugar un año después. Ya en abril de 1625 el doctor don Antonio Almansa y Vera, canónigo racionero, había adquirido en precio de 1.100 ducados la capilla segunda del lado del evangelio en la Catedral Nueva⁴⁹. Además de hacer pintar y dorar los arcosolios, filateras y florones de la bóveda de la misma⁵⁰, el 24 de julio de 1628 contrató el retablo con Andrés de Paz, del que dieron fianzas su hermano Antonio y el escultor Pedro Hernández. En una cláusula de la escritura se declaraba expresamente que aquel se hacía cargo de todo lo referente al retablo «exzeto dos figuras grandes que se muestran en el medio del dho. retablo y los niños que están en lo alto sobre el frente, que estas figuras no corren por quenta de mí el dho. Andrés de Paz ni de mis fiadores»⁵¹. Por consiguiente las esculturas se concertaron aparte. Entendemos que la cláusula transcrita no excluía a los fiadores de hacer las esculturas por su cuenta y riesgo, sino solamente de garantizarlas como parte integrante del retablo. Pues el estilo de ambas apunta nuevamente de una manera inconfundible a Antonio de Paz como ya señaló Martín González al atribuirle las esculturas. La elección de las de Santiago y Santa Teresa de Jesús

⁴⁹ Archivo de la Catedral de Salamanca, Actas Capitulares de 1625, fol. 63 v.º

⁵⁰ AHPS, sign. 4.351, fols. 798-800. Contrató la pintura de la capilla Antonio González de Castro, afianzándole González Ramiro.

⁵¹ *Ibid.*, sign. 4.357, fols. 234-36.

fue motivada por el deseo del racionero Almansa de conciliar el patronazgo del primero sobre España con el de la segunda sobre el reino de Castilla, concedido este último por reciente Breve de Urbano VIII⁵². Es muy significativo a este respecto que el Cabildo salmantino no se adhirió a la petición del arzobispo de Compostela para que dicho Breve fuera revocado⁵³.

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 en sus pensamientos íntimos que en el movimiento externo que ejecuta su cuerpo. 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. La policromía acentúa el naturalismo ya que el hábito y el manto conservan el color natural de la estameña y de la lana sin otro adorno que el ribete dorado que bordea manto y escapulario.

También en el año 1628 se produjo la adjudicación de la primera capilla catedralicia del lado de la epístola al regidor don Lorenzo Sánchez Aceves, quien la compró en otros mil ducados para habilitar en ella su sepultura, comprometiéndose a cambio a enriquecerla con retablo, reja y adorno de arcos y bóveda⁵⁴. Las obras de acomodo terminaron en 1630, así que entre estas dos fechas tuvo que fabricarse el retablo, de cuyo ensamblaje bien pudo ocuparse González Ramiro quien en las Actas Capitulares figuraba por estas fechas como maestro oficial del Cabildo⁵⁵. Los relieves parece natural que los hiciese An-

⁵² Véase sobre este asunto el capítulo de José FILGUEIRA VALVERDE en el libro *Historias de Santiago*, titulado *Para la historia del Patronato Jacobeo*, Santiago de Compostela 1970, pp. 93-127.

⁵³ Archivo de la Catedral de Salamanca, Actas Capitulares de 1627, fol. 28 r.º

⁵⁴ *Ibid.*, Actas Capitulares de 1628, fol. 103.

⁵⁵ «Se mandó dar vela el día de la Candelaria a Antonio González, escultor desta Sta. Yglesia a petición del mismo y lo aprobó el Cabildo, escribiendo su nombre en el memorial de las personas a quienes de a de dar vela el día de la Candelaria como escultor del Cabildo»; *Ibid.*, Actas Capitulares de 1629, fol. 116 v.º Aunque en el Archivo de

tonio de Paz y así lo atestigua su estilo. Ya fueron atribuídos por Martín González. El tablero principal representa el martirio de San Lorenzo, patrono del fundador de la capilla. Como ya advirtieron Gómez Moreno y Tormo⁵⁶, para la composición de la escena el escultor se inspiró en un grabado de Lucas Vosterman sobre el lienzo pintado por Rubens hacia 1620 que se conserva en la Pinacoteca Antigua de Munich⁵⁷. Lo mismo que en el grabado las figuras están cambiadas de posición respecto de las de la pintura. Antonio de Paz prescindió sin embargo de la ambientación rubeniana muy arqueologizante para dar al relieve un tono de fuerte realismo popular de época. A pesar de su extraordinaria calidad técnica, la composición es todavía muy manierista por cuanto las figuras se escalonan en vertical sin lograr del todo el efecto de profundidad de planos. Es delicioso el angelito que descende trayendo la corona del martirio, lo mismo que los que, de bulto redondo, circundan el frontón del retablo. Por eso no dudamos en atribuir la ejecución de estos últimos al propio escultor. 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.

Por mil ducados adquirió también los derechos sobre la capilla de Nuestra Señora de la Verdad para disponer en ella su sepulcro don Antonio Corrionero, que era obispo de Salamanca desde 1620 y falleció en 1635⁵⁸. El 6 de mayo de 1629 el maestresala del prelado, don Diego Gómez, concertó con Antonio de Paz y Francisco Sánchez la labra de los sepulcros del obispo y de su hermano don Alonso Ruano Corrionero, canónigo penitenciario de Córdoba. La escritura de contrato fue extractada por J. J. Martín González⁵⁹. En ella se ordenaba tomar como modelo la sepultura del obispo don Francisco de Bobadilla, no que los escultores hicieran el entierro de este prelado muerto en 1526, como se ha interpretado equivocadamente en reciente artículo, desligándolo de la atribución tradicional a Lucas Mitata⁶⁰. 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

la Catedral se conserva el expediente completo de la fundación de la capilla y de la dotación de misas y capellanías por Lorenzo Sánchez Aceves, no hay un solo papel referente al retablo.

⁵⁶ M. GÓMEZ MORENO, *Catálogo Monumental de España. Provincia de Salamanca*, Madrid 1967, p. 207; E. TORMO, *Salamanca. Las Catedrales*, Madrid, s. f., p. 34.

⁵⁷ A. ROSEMBERG, *P. P. Rubens*, Stuttgart-Leipzig 1905, p. 206; H. HYMANS, *L. Vosterman. Catalogue raisonné de son oeuvre*, Bruselas 1893.

⁵⁸ Archivo de la Catedral de Salamanca, Actas Capitulares de 1627, fols. 111 v.º y 113 v.º-114 r.º

⁵⁹ *Escultura barroca castellana. Segunda parte*, obra citada, p. 19.

⁶⁰ Cfr. Emilio PIRIZ PÉREZ, *El escultor Lucas Mitata*, BSAA 1977, p. 238, nota 8.

rostro, verdadero retrato hecho en vida del prelado. Es de arenisca de Villamayor con realces pintados en oro. El de su hermano don Alonso, fallecido mucho antes en 1594, ofrece las mismas características, pero no lleva ornamentos pontificales sino sacerdotales y bonete calado en la cabeza. Ignoramos cómo se repartieron el trabajo Antonio de Paz y Francisco Sánchez. ¿Sería muy aventurado suponer que las partes más toscas se debieron al segundo mientras nuestro escultor haría solamente las manos y las cabezas? En la misma capilla se halla la tumba de don Antonio Ribera Corrionero, sobrino del obispo fundador, fallecido en 1660. Lo tardío de la fecha y la zafiedad del estilo no permiten atribuirle a Antonio de Paz sino a alguno de sus imitadores tardíos.

Antes de abandonar la Catedral mencionaremos aquí la escultura de la Virgen del Carmen que se encuentra en la capilla del Cristo de las Batallas. Se ha supuesto recientemente que provendría del desaparecido convento de San Andrés de Carmelitas Calzados⁶¹. No hemos logrado documentarla, pero en razón de su extraordinaria calidad opinamos que se trata de una obra autógrafa de Antonio de Paz, quien copió el tipo iconográfico de la del convento de Carmelitas Descalzas, hecha por Esteban de Rueda en 1626, añadiéndole una peana con cabezas de querubines. Con el mismo arquetipo se vinculan también las imágenes de la Virgen del Carmen de la Catedral de Avila y de la iglesia de Santa Teresa en la misma ciudad.

En 1629 esculpió nuestro escultor un San Juan Bautista en el desierto «con su piel y manto, de altura sin la peña de bara y terciá, la qual peña a de ser un pedaço de peñasco con el alto que fuere necesario». La escultura fue contratada por Juan Berrocal Montero, vecino de la villa de Sequeros, por precio de 300 reales y dos cántaros de vino albillo⁶². Se conserva en la iglesia de Santa María del Robledo de dicha villa, colocada en un retablo colateral hecho a posta y encargado al año siguiente por un grupo de devotos del santo al ensamblador Alonso Hernández, vecino de San Esteban de la Sierra⁶³. Es una excelente talla de mórbida anatomía que contrasta con la burda piel de camello que apenas la cubre y resalta gracias a los tonos rojizos del manto. El escultor se inspiró en el Bautista del Museo Provincial de Salamanca, obra de Esteban de Rueda⁶⁴, variándolo en algunos detalles. El brazo derecho le

⁶¹ Balbino VELASCO, *El Colegio Mayor Universitario de Carmelitas de Salamanca*, Salamanca 1978, p. 56.

⁶² AHPS, sign. 5.709, fols. 200-02. La fecha de la escritura de contrato fue el 27 de abril y el plazo fijado para la entrega de la escultura la fiesta de San Juan Bautista de aquel mismo año 1629.

⁶³ Cfr. Ramón MARTÍN RODRIGO, *Sequeros. Historia, arte y tradiciones*. Salamanca 1978. pp. 58 y 110. Don Manuel Gómez Moreno en el *Catálogo Monumental de la Provincia de Salamanca* (Obra citada, p. 469) atribuyó la escultura a escuela de Gregorio Fernández, opinión recogida por el citado autor.

⁶⁴ Como ya indicamos, procede probablemente del retablo de San Martín. Consta el éxito que obtuvo esta escultura, pues en 1627 Jerónimo Pérez hizo una réplica de la

cruza el pecho para señalar al Cordero de Dios apocalíptico, pues yace sobre el libro de los Siete Sellos, apoyado en unos tocones que emergen del peñasco que, conforme a la escritura, había de servir de peana a la imagen. Esta caprichosa combinación de motivos no deja de ser iconográficamente interesante. La expresión del rostro del Bautista es de una inmensa dulzura, de la que carece el modelo mucho más adusto, y los cabellos y la barba están dispuestos con mayor suavidad y sin el menor artificio.

Alternando la escultura con la talla decorativa, como era su costumbre, nuestro artífice realizó la de un retablo de piedra que el 14 de enero de 1630 se había comprometido a labrar el cantero Alonso Sardiña para el altar del Cristo en la parroquia de Calvarrasa de Abajo. Es un principio se pensó que el escultor hiciese las imágenes de la Virgen y San Juan para acompañar al Santo Cristo, pero luego se desistió de esta idea. Su participación se constriñó a labrar algunas cabezas de serafines y unos florones que salpicaban los compartimentos del retablo ⁶⁵.

Unos meses después, el 29 de octubre, Bartolomé Jiménez le encomendaba con destino al pueblo abulense de Villanueva del Campillo una escultura de Cristo Resucitado «de siete quadras de alto, en que a de entrar la peña..., y la dicha figura de la Resurrección a de llebar su cruz, como es costumbre, en la mano izquierda». Hay que relacionar esta imagen con el tipo iconográfico de Cristo de los Dolores, popularizado por el del convento madrileño de Atocha o por el de Serradilla (Cáceres), obra este último de Domingo de la Rioja, en razón de que no sólo llevaba la cruz en la mano izquierda sino también de que se encontraba rodeado por otros atributos de la pasión, como la columna de los azotes ⁶⁶. El pintor Alonso González de Castro, que ya había colaborado con Paz en otras ocasiones, se encargó de «pintar y dorar la dicha figura y columna y cruz, dando a cada cosa su color y encarnación suelta, y el paño dorado y echa encima una tela la más hermosa y rica que pudiere ser, y la columna a de ser jaspeada y dorado el capitel y basa, y el cabello y barba de dicha figura a de ser peleteado de oro molido y las potencias que a de llebar a la cabeza a de ser de oro bruñido y la peña a de ser dorada» ⁶⁷. En la iglesia de Villanueva del Campillo no existe ninguna escultura que coin-

misma para la iglesia del pueblo acabado de mencionar San Esteban de la Sierra. El tipo iconográfico, con las variantes que a continuación explicamos, se reiteró abundantemente. Se encuentran dos de las mismas características en las iglesias de Los Villares de la Reina y de Villamayor. En el siglo XVIII Tomás de Sierra hace de la misma manera los del Relicario de la Colegiata de Villagarcía de Campos y de las iglesias palentinas de Villaumbrales y Fuentes de Nava.

⁶⁵ AHPS, sign. 4.362, fols. 31-34.

⁶⁶ *Ibid.*, sign. 4.714, fols. 1.736-37.

⁶⁷ Sobre el tipo iconográfico de este Cristo y sus variantes más conocidas cfr. José HERNÁNDEZ PERERA, *Domingo de la Rioja. El Cristo de Felipe IV en Serradilla*, «Archivo Español de Arte» 1952, pp. 267-86.

cida con dicha descripción. Hay un Cristo atado a la columna, pero por su estilo pertenece a finales del siglo XVI.

El 3 de marzo de 1632 nuestro artífice comenzaba una imagen de Nuestra Señora encargada por la cofradía de San José en la parroquia de San Martín de la capital. La estatua había de ser de las dimensiones de un San José que ya poseía la cofradía y con el que había de formar pareja⁶⁸. Contrasta la magra descripción de la escultura con la prolijidad de las condiciones a que se había de atener la encarnación, dorado y estofado de la misma. Se encargó de esta operación Matías López. Es interesante la escritura del contrato, pues enumera algunos modelos cuya policromía había llamado la atención. Así para el colorido del manto se proponía como ejemplo el de la Concepción de la Vera-Cruz, obra de Gregorio Fernández; para el cabello y la toca se aducía el de una imagen que con destino al convento de Carmelitas Descalzas había llegado recientemente de Valladolid; finalmente para el estofado de la basquiña se señalaba bien el de la mencionada escultura de Fernández, bien el de otra imagen sin especificar que, pintada de mano de Antonio González, se veneraba en el colegio de Clérigos Menores de San Carlos Borromeo⁶⁹.

En otro lugar señalamos el impacto que produjo en los medios artísticos salmantinos el retablo de San Martín, obra conjunta de González Ramiro, Esteban de Rueda y Antonio de Paz. Todavía no se había inaugurado cuando va quiso hacer uno semejante, aunque de modestas proporciones, el mayordomo de la iglesia de Pedrosillo el Ralo. Lo contrató en 2 de diciembre de 1634 con dos de los triunfadores del retablo de San Martín, González Ramiro y Antonio de Paz. El segundo se hacía cargo, como es lógico, de la escultura. Consistía en la imagen de bulto del titular de la parroquia, San Andrés, que ocupaba la caja central del retablo, y en un Calvario que componía el ático. Llevaba además cuatro tableros de medio relieve que efigiaban los episodios de la vida del mismo Apóstol que había escogido el beneficiado del lugar don Alonso Sánchez. También eran de medio relieve las figuras de otros cuatro santos situadas en los resaltos de los pedestales⁷⁰. Por desgracia el retablo no se ha conservado, como tampoco los dos colaterales que hizo en el siglo XVIII Joaquín de Churriguera para acompañarlo.

Hacia 1635 queda constancia de que nuestro escultor había confeccionado una efigie de la Magdalena para un tal Martín Rodríguez, por cuanto en un poder otorgado a su hijo Tomás de Paz le facultaba para cobrar los maravedís que por ello le continuaba debiendo⁷¹. Desconocemos si tal efigie fue hecha

⁶⁸ AHPS, sign. 3.531, fols. 118-19. Se pagaron por la imagen 300 reales.

⁶⁹ *Ibid.*, sign. 5.535, fols. 871-72. Se concertó la policromía de la escultura el 10 de enero de 1634.

⁷⁰ AHPS, sign. 5.712, fols. 194-202. El plazo de entrega del retablo se estableció para el día de San Miguel del año siguiente y el precio en 400 ducados.

⁷¹ *Ibid.*, sign. 3.281, fols. 22 r.º y v.º

para alguna iglesia o para algún oratorio privado. El 14 de mayo de dicho año se registra otra intervención del artista. Habiéndose desplomado un trozo de corredor de la fachada de poniente de la Catedral Nueva, frente a la Universidad, el Cabildo decidió rehacerlo «para que el dho. corredor quede correspondiente de alto, escultura y talla a lo demás que está en pie». Los canteros Miguel García y Gregorio del Pino se encargaron de cortar, desbastar y colocar en su sitio los bloques de piedra y nuestro artista de realizar la talla y la escultura⁷².

Un trabajo parecido le aguardaba en la iglesia de las Angustias Recoletas, comenzada algunos años antes por el conde de Monterrey don Manuel de Zúñiga y Fonseca⁷³. El 29 de enero de 1637 su representante don Bartolomé Mázquez de Moscoso, abad de Fariz en Galicia, contrató con Jerónimo Pérez la labra de cincuenta y cuatro capiteles, escudos y otras cosas. Creemos que entre esas otras cosas hay que incluir las tarjetas con relieves de las cuatro Virtudes Cardinales que hay encima de las pilastras acodadas del crucero, a la altura y en perfecta trabazón con los capiteles de esa zona. Ahora bien Jerónimo Pérez se había de valer para todo este trabajo no sólo de su persona sino también «de los oficiales de más nombre que ay en la dha. ciudad, que son Miguel García, Antonio de Paz, hixo del dho. Gerónimo Pérez (Bernardo Pérez de Robles) y Francisco Gallego»⁷⁴. Lo lógico es que realizara los relieves de las Virtudes el contratista principal y no uno de sus colaboradores subsidiarios. Pero si se tiene en cuenta que Antonio de Paz se había convertido para entonces en el mejor escultor de la ciudad, tampoco resulta descabellado conjeturar que Pérez le encomendase su labra. En todo caso la atribución oscilarían entre el propio Jerónimo Pérez y Antonio de Paz, pues Miguel García y Francisco Gallego eran más bien entalladores y Bernardo Pérez de Robles se encontraba entonces en los inicios de su carrera⁷⁵.

De Jerónimo Pérez sólo conocemos suficientemente los relieves y algunas esculturas del retablo mayor de la iglesia de Santiago de la Puebla⁷⁶ y no parece que las Virtudes se relacionen con su estilo. En cambio pensamos que ofrecen cierta analogía con las alegorías de la Fe y de la Esperanza que nuestro escultor hizo más tarde para el remate del retablo de Sancti Spiritus. Los rasgos faciales y la disposición de los cabellos son parecidos, pero mientras en

⁷² *Ibid.*, sign. 5.499, fols. 690-92.

⁷³ Cfr. Antonio GARCÍA BOIZA, *La iglesia y convento de M.M. Agustinas de Salamanca*, Universidad de Salamanca 1945; Angela MADRUGA REAL, *Cósimo Fanzago en las Agustinas de Salamanca*, «Goya» 1975, n.º 125, pp. 291-97.

⁷⁴ AHPS, sign. 4.016, fols. 1.697-98.

⁷⁵ Cfr. Alfonso RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, *El escultor indiano Bernardo Pérez de Robles*, BSSA 1971, pp. 311-25.

⁷⁶ De este retablo son ciertamente de Jerónimo Pérez los seis relieves con episodios de la historia del Apóstol Santiago. Los concertó en 1609 con la viuda de Martín Rodríguez, ensamblador que había comenzado esta obra y la había dejado sin concluir cuando falleció.

las Virtudes se abusa de un plegado enormemente quebrado y anguloso, en las alegorías del retablo los ropajes se resuelven con mayor naturalidad. Quienquiera que haya sido el autor de los relieves de las Agustinas siguió muy de cerca grabados manieristas de origen flamenco cuando no alemán; quizás esa circunstancia le impidió manifestar abiertamente su personalidad. Las tarjetas con los relieves de las Virtudes resultan un conjunto decorativo agradable, pero deja bastante que desear la calidad técnica. Con todo es disculpable el que no se apurara el detalle si se toma en consideración que se hicieron para ser vistas de lejos, buscando seguramente la sensación de conjunto.

En 1639 Antonio de Paz ejecutó una de las obras más perfectas que salieron de sus manos, la Santa Teresa de la catedral de León. Ya don Manuel Gómez Moreno la reputaba como lo único catalogable de la misma a partir del siglo XVII, atribuyéndola a escuela de Gregorio Fernández⁷⁷. El profesor Martín González la conceptuó de tal calidad que no dudó en adscribirla directamente al gran maestro vallisoletano, situándola en su última etapa⁷⁸. Pues bien la escultura fue encargada el 20 de marzo a Antonio de Paz por el canónigo arcediano de la catedral leonesa don Juan de la Cerda «por el modelo que está hecho de la villa de Alba». Así la figura había de ser de dos varas de altura sin la peana, «en la mano derecha un pluma y en la izquierda un libro, el rostro algo elebado y la ymaxen güeca»⁷⁹. En Alba de Tormes se conservan dos estatuas de Santa Teresa, una en el retablo del convento de las Madres Carmelitas y otra en el de los Padres Carmelitas, expuesta hoy en un pequeño museo. La segunda es bastante tardía por lo que la del retablo tuvo que ser la propuesta como modelo a nuestro escultor. ¿Pertenece ésta también a Antonio de Paz? De las palabras antes transcritas ni se deduce ni se excluye. La altura a que se encuentra colocada en la última hornacina del retablo no permite un examen visual adecuado como para clasificarla estilísticamente. Recordemos, sin embargo, que Paz había hecho quince años antes la Santa Teresa de la Catedral Nueva de Salamanca. La de León muestra muchas semejanzas con ella en lo concerniente a rostro y manos. Es también una mujer madura de cara un tanto aplastada y pesados párpados y conserva la misma expresión de la boca anhelante y de las pupilas muy levantadas. Si acaso el modelado es más blando y mórbido nota que ya apuntó Martín González. Difiere, en cambio, de aquella en el mayor vuelo y complicación del manto y en los quebradísimos pliegues que en este punto la acercan a las de Fernández. También la policromía de esta imagen leonesa es más rica. El escudo de la Orden Carmelitana, pintado en oro a punta de pincel sobre el escapulario, se encuentra también en el modelo de la de Alba de Tormes. Antonio de Paz se había compro-

⁷⁷ *Catálogo Monumental de la Provincia de León*, Madrid 1928, p. 261.

⁷⁸ *Escultura barroca castellana. Segunda parte*, obra citada, p. 154.

⁷⁹ AHPS, sign. 3.284, fols. 389 r.º y v.º

metido a hacerla pintar en Salamanca, enviándola luego a León sujeta por unos tornillos a una caja de embalaje.

Después de hacer esta obra maestra el artista volvió a ocuparse de la labra de la piedra, alternando estas dos ocupaciones con entera naturalidad. El 15 de enero de 1640 se obligó por precio de 5.300 reales a realizar el escudo de armas de don Alonso Enríquez de Sotomayor, oidor de la Chancillería de Valladolid, en sus casas principales de la plazuela de San Adrián. El escudo iba sobre un cuerpo arquitectónico de diecisiete pies de altura compuesto por pedestales, pilastras, entablamento frontón y remate de bolas que el artista había de levantar en eje con el balcón y puerta principal de la casa. Sólo el enfático escudo medía unos dos metros de alto sin la tarjeta y la corona⁸⁰. La casa por desgracia no existe ya.

Un año más tarde, el 18 de enero de 1641, don Cristóbal de la Cámara y Murga, obispo de la ciudad desde 1635, encargaba a nuestro escultor su estatua orante con inscripción y escudo en el pedestal destinada al sepulcro que pensaba erigir en su pueblo natal Arciniega (Alava). La escritura del contrato fue dada a conocer por Martín González⁸¹. Como el prelado falleció inesperadamente el 29 de abril del mismo año, la escultura no pudo resultar más oportuna. Una de las condiciones precisaba que el bulto de su Señoría se había de ejecutar «todo como está el del confesor de su Majestad que yzo dho. Antonio de Paz en San Esteban». Este dato nos lleva de la mano para mencionar en este momento la estatua orante de don Iñigo de Brizuela, confesor de Felipe IV y obispo preconizado de Segovia, quien costeó la nueva sala capitular del mencionado convento dominicano en la que se hizo enterrar en 1629⁸². La escultura se terminó en abril de 1630, según se registra en el libro de cuentas de dicha Sala Capitular⁸³. La hemos localizado en el jardín de entrada del colegio Pedro de Sotomayor de los mismos Padres Dominicos. Es de piedra, se encuentra decapitada, las manos mutiladas y ha perdido la policromía original.

Para la magnífica sacristía del templo, contigua a la sala capitular, hizo también nuestro escultor un amplio lote de esculturas de piedra policromada, que estudió Martín González como obra de Antonio de Paz. La primera de la serie fue otra estatua orante, la de fray Pedro de Herrera, obispo de Tuy y fundador de dicha sacristía en donde se encuentra enterrado. Se labró en fecha anterior a 1642 pues en el contrato efectuado entre nuestro artista y el prior

⁸⁰ AHPS, sign. 4.379. fols. 26-28.

⁸¹ *Escultura barroca castellana. Segunda parte*, p. 25.

⁸² Véase a este propósito A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, *Juan Moreno y la arquitectura protobarroca en Salamanca*, «Archivo Español de Arte» 1976, pp. 247-71.

⁸³ «En 18 de septiembre (1629) dimos a Antonio de Paz dozientos reales en plata por mandado del P. Prior a cuenta del bulto del Padre Confesor... En nuebe de abril de 1630 ciento y veinte y quatro reales con que se acabó de pagar el bulto»; Archivo Histórico Nacional, Clero, Libro 10.796. fol. 61 v.º

de San Esteban, fray Juan Muñoz, el 13 de junio de ese año, se ordenaba como primera medida «reformar la cabeza del busto del señor obispo Herrera... quitándole la cabeza y poniéndole otra». Realmente esta nueva cabeza es lo mejor de la estatua que, por lo demás, resulta la más floja de la serie e incluso algo torpe en los plegados del hábito. Las otras esculturas que habían de llenar los nichos de los testereros de la sacristía se enumeraban de la siguiente forma: «Una Asunción de Nuestra Señora con quatro ánxeles a los lados de la misma pieza y una nube por peana con algunos serafines, coronada con su corona en la cabeza; un San Pedro y un San Pablo a los lados con las ynsignias ordinarias; un Santo Domingo y San Antonino y San Vicente Ferrer con las ynsignias conforme al dho. memorial». Todas ellas se harían de piedra de las canteras de Panaderos, pagándose a Antonio de Paz y a los oficiales de su taller 240 ducados. La policromía corrió a cargo de Lorenzo de Aguilar⁸⁴.

En tres de estas esculturas son todavía palpables no sólo el estilo de Esteban de Rueda sino incluso algunos vestigios más arcaicos. Así la Virgen, como en la Asunción del retablo de Juni en la catedral de Valladolid, tuerce con gran violencia el cuerpo vueltos el tronco y la cabeza hacia atrás, lo que desplaza los brazos y las gesticulantes manos en dirección contraria. La cabeza, al compás de la mirada, se arrebata hacia lo alto y arrastra el cuerpo a través del cuello que se estira inverosímilmente. Se consigue así una apasionada silueta de arrebatados vuelos místicos. En cambio los ángeles que flanquean a la Virgen se parecen a los de Rueda; uno de ellos se revuelve con contorsión tan violenta que revive los mejores momentos del ya periclitado manierismo. Las efigies de San Pedro y de San Pablo prolongan también los tipos iconográficos del retablo de Peñaranda de Bracamonte. Más aplomada la figura de San Pedro, conserva intactas la penetración de la mirada y la rudeza expresiva de los rasgos faciales. Del San Pablo peñarandino —o quizás del desaparecido del retablo de San Martín— ha transcrito Antonio de Paz la exagerada mímica y las barbas de ondulantes y afilados mechones, aunque las proporciones son más esbeltas.

Las tres estatuas de santos dominicos en el testero opuesto parece como si pertenecieran a un mundo radicalmente diferente. Son equilibradas, serenas, casi clásicas y, desde luego, mucho más personales. Santo Domingo de Guzmán retrocede a la elegancia de líneas y al virtuosismo técnico del Santiago peregrino de la Catedral Nueva; su noble cabeza es una de las más logradas del escultor. San Vicente Ferrer, representado en el momento de predicar un fogoso sermón, alcanza una gran concentración compositiva, siendo el gesto y el rostro de una verosimilitud absolutamente convincente. San Antonino, efigiado como arzobispo de Florencia, vacía con la mano derecha una bolsa repleta de monedas de oro como símbolo de su ardiente caridad. Es la más

⁸⁴ AHPS, sign. 5.512, fols. 931-32.

naturalista de las tres por la carencia de artificiosidad en los ropajes y por la maciza cabeza exenta de afectación.

Antes de realizar este lote de estatuas, Antonio de Paz venía trabajando en la sacristía como entallador desde 1628. En agosto de ese año le pagaron diez capiteles grandes y otros tres pequeños. En abril de 1630 percibió cien reales a cuenta del relieve del Salvador labrado en uno de los frisos. También participó en idénticas tareas durante la construcción de la nueva Sala Capitular; se registran diversos pagos a su favor durante los años 1630-1631. En estos menesteres le acompañaron otros artífices, entre los cuales el más destacable fue Francisco Gallego⁸⁵.

Todavía efectuó otras dos obras para el convento de San Esteban. En primer término un San José con el Niño Jesús, pequeña escultura de piedra que se incluyó en el contrato de la sacristía de 1642. Se había de asentar en la hornacina que está sobre la puerta del crucero de la iglesia que desembarca en el claustro⁸⁶. Es una deliciosa figura en que el santo Patriarca enseña al Niño a dar sus primeros pasos vacilantes. La otra escultura fue encargada el 16 de enero de 1643. El mayordomo de la cofradía de San Pedro Mártir encomendó a Andrés de Paz la hechura de un retablo de madera que había de alojar la estatua del santo de Verona realizada por su hermano Antonio. El retablo no se ha conservado, pero sí la escultura en un nicho a los pies del templo, ya que se acomoda por entero a los rasgos con que la describe la escritura de concierto: «Una figura de San Pedro Mártir de cinco pies de alto, con su cuchillo en la cabeza y un puñal en el pecho, y en una mano un libro y una palma con tres coronas y en la otra una cruz»⁸⁷. Dicha escultura se emparenta estilísticamente con las de los santos dominicos de la sacristía acabados de describir. Es por tanto de una reposada sobriedad clásica. La figura permanece inmóvil, los contornos subrayan la monumentalidad y sólo la estupenda y patética cabeza se vuelve —como la de Santo Domingo—, entornando al cielo los ojos ya nublados por la muerte.

Llegamos así al más grandioso de los conjuntos realizados por Antonio de Paz y que por fortuna se ha conservado íntegramente: el retablo de la iglesia de Sancti Spiritus. Desde que en 1943 el profesor Julio González dio a conocer a sus autores⁸⁸, el nombre de nuestro artista comenzó a tener re-

⁸⁵ También se anotan pagos efectuados al escultor Pedro Hernández, aunque más espaciados, así como a los entalladores Jusepe García, Antón Delgado y Juan Benito; Archivo Histórico Nacional, *ibid.*

⁸⁶ «Yten que el último Santo a de ser un San Jusepe con su Niño que se a de dar asentado en el nicho que está encima de la puerta que entra al claustro de la yglesia»; AHPS, signatura citada en la nota 83.

⁸⁷ *Ibid.*, sign. 3.282, fols. 465-66.

⁸⁸ *El retablo mayor de Sancti Spiritus de Salamanca*. «Archivo Español de Arte» 1943, pp. 410-14. La escritura de contrato del retablo fue publicada íntegramente en apéndice documental en el libro de María Teresa IGARTUA, *Desarrollo del Barroco en Salamanca*, Madrid 1972, pp. 121-25.

sonancia en la historia de la escultura barroca española. Sin embargo se ha presentado a veces este retablo como una obra aislada y solitaria. Ahora comprenderemos mejor que no nació por generación espontánea sino como fruto sazonado y tardío de una larga experiencia profesional iniciada treinta años antes.

En efecto el retablo fue encargado en 1644, cerrándose el contrato entre la comendadora del convento de la Orden Militar de Santiago, el ensamblador Antonio Martín o Martínez y nuestro escultor el día cuatro de mayo. Fueron nombrados veedores de la obra fray Diego del Castillo, carmelita calzado, y el escultor Pedro Hernández. Dejando de lado la labor de ensamblaje, nos importa fijarnos en la escultura y relieve concertados enteramente con Antonio de Paz. El reparto iconográfico quedó en manos de la comendadora doña María de Bracamonte. En el ático se representó la Venida del Espíritu Santo, titular de la iglesia, y en los tableros de la calle principal y de las laterales episodios de la legendaria historia de Santiago, titular de la Orden de las Comendadoras, a saber: la Batalla de Clavijo en el centro y a los lados la Aparición de la Virgen del Pilar, la Aparición de Santiago al rey Ramiro I que dio origen al llamado Voto de Santiago, la Decapitación del Apóstol en Jerusalén y el traslado de sus restos en una carreta de bueyes hasta el palacio de la reina Lupa. En las hornacinas del primer cuerpo se encuentran San Pedro y San Pablo y en las del segundo San Agustín y San Ambrosio. En el banco y en el pedestal del segundo cuerpo hay también relieves corridos donde se representan episodios de la vida de Cristo y de la Virgen. Entre ellos llama la atención por su rareza iconográfica el relieve en que aparece San José fabricando una barca junto a un río mientras el Niño Jesús juega asistido por dos ángeles y la Virgen cose a su lado.

Intentar el análisis de esta numerosa serie de relieves y esculturas ocuparía excesivo espacio. Baste, pues, con registrar las características comunes a cada grupo. Las cuatro esculturas de bulto se encuentran en la línea de clásica sobriedad y creciente monumentalidad iniciada por el escultor en las estatuas de santos dominicos de la sacristía de San Esteban y que domina su última etapa. Los grandes relieves de la calle central y de las laterales, siendo todos de una gran belleza, incurren en el arcaísmo ya señalado a propósito del retablo de San Lorenzo en la Catedral Nueva, es decir abusan del verticalismo y no consiguen una auténtica sensación de profundidad. Los mejor compuestos son a nuestro gusto los de la Batalla de Clavijo, la Aparición de la Virgen del Pilar y el Martirio de Santiago. Por lo que atañe a los pequeños relieves corridos del banco y del pedestal es más palpable la colaboración del taller, aunque encandilen por su vivacidad y delicioso espíritu narrativo. Las alegorías de la Fe y de la Esperanza y los cuatro Arcángeles que coronan el retablo acusan también la colaboración del taller. Son muestra de ese residual manierismo que

también ostentan las esculturas de este tipo que rematan los retablos de los grandes maestros como Fernández o Martínez Montañés.

Pese al compromiso de entregar acabado el retablo para el día de Santiago de 1645, cuando falleció el escultor en 1647 no se encontraba entablado y colocado en su sitio. Se ocuparon de esta operación bastantes años después, en 1658, Juan de Rojas y su hermano Andrés de Paz⁸⁹. Recompusieron manos, dedos y otros deterioros, hicieron repisas para las estatuas y marcos para los tableros de relieve y, sobre todo, se obligaron a hacer las cuatro historias que figuran en el último pedestal inmediatamente debajo de los argotantes o aletones del retablo. Las realizaría más bien Juan de Rojas quien sabemos era escultor, ya que se ofreció más adelante para ejecutar los relieves de piedra de la portada del Nacimiento de la Catedral Nueva, tarea en que sería suplantado por el vallisoletano Juan Rodríguez⁹⁰. En fin, a punto de colocarse el retablo se encargaron de pintarlo, dorarlo y estofarlo Francisco Báez, Antonio de Valenzuela y Jerónimo de Coca por la crecida cantidad de 25.000 reales⁹¹.

Ya a punto de finalizar su vida Antonio de Paz, cuya fama había traspasado ampliamente las fronteras locales, firmó un contrato para hacer un importante lote de esculturas con destino al convento de la Concepción que regentaban en Trujillo los Franciscanos. La escritura está fechada en 16 de marzo de 1647 y comprendía las siguientes figuras: una Concepción de Nuestra Señora con su peana para sacar en procesión que, a juzgar por la descripción, debía de ser del tipo de las de Fernández, —«como ahora se practica», comenta el contrato—; un San Clemente Papa vestido de pontifical, con un libro en la mano y una cruz patriarcal en la otra; una Santa Ana con la Virgen niña en los brazos. Estas esculturas habían de ser de cuerpo entero y tamaño natural. Además dos medios cuerpos, de media vara de alto cada uno, representando a San Antonio de Padua, con el Niño Jesús sobre un libro, y a Santa Teresa con un libro en la mano y una pluma en la otra. Finalmente dos brazos con sus tecas para encerrar reliquias. El escultor se comprometió a entregar el lote terminado para fines de septiembre de aquel año, pero como falleció a más tardar en octubre, ignoramos si logró cumplir su compromiso⁹². El convento franciscano de Trujillo ha desaparecido por lo que resulta casi imposible certificar el paradero de estas imágenes, si es que llegaron a realizarse.

Como obra quizás póstuma pensamos que hay que catalogar el San Eloy que se encuentra actualmente en la parroquia de San Sebastián, antigua capilla del colegio de Anaya. No estamos seguros de si esta excelente imagen es la que acordaron ejecutar el 17 de marzo de 1647 el mayordomo y los hermanos

⁸⁹ AHPS, sign. 4.408, fols. 1.288-89; cfr. M. T. IGARTUA, ob. cit., pp. 127-29.

⁹⁰ El proyecto de Juan de Rojas fue presentado al Cabildo el 10 de junio de 1661; Archivo de la Catedral de Salamanca, Actas Capitulares 1654-1662, fol. 931 v.º

⁹¹ AHPS, sign. 4.408, fols. 1.162-63; cfr. M. T. IGARTUA, ob. cit., pp. 125-26.

⁹² AHPS, sign. 3.351, fols. 320-21.

de la cofradía de los plateros, que funcionaba en la desaparecida parroquia de San Isidro⁹³. De ser así la fecha del acuerdo dejaba poco margen para que la hubiera podido hacer nuestro escultor, pues moría medio año después. De todas maneras encaja perfectamente en su estilo y particularmente en el de su última época. De su autenticidad no nos cabe la menor duda⁹⁴.

Comparada con la de su hermano la personalidad de Andrés de Paz tiene mucho menos relieve. Como dijimos al comienzo de este trabajo, opinamos que no fue escultor sino mero ensamblador. Y aun en este campo no se nos alcanza la talla que pudo tener realmente, pues la mayoría de sus obras han desaparecido. Si inventariáramos aquí las documentadas, lo hacemos principalmente con el intento de deslindar lo que pertenece a cada uno de los dos hermanos, ya que hasta ahora se había creado una equívoca confusión en torno ellos.

Su primera intervención se registra en 1621 en el retablo de San Martín como uno de los colaboradores de su posible maestro Antonio González Ramiro. Dos años más tarde contrataba por su cuenta el retablo de la parroquia de la Santísima Trinidad en el arrabal del puente romano. En la escritura no se menciona escultura alguna⁹⁵. Además el 17 de agosto de 1633 traspasó esta obra a Francisco Sánchez; poco debía haber hecho en aquel largo lapso de tiempo cuando sólo le pagaron ventiseis ducados⁹⁶. En agosto de 1624 hay constancia de un auto de concordia entre ambos hermanos acerca del reparto de las cantidades que les estaban debiendo en razón del retablo que habían fabricado para colocar la imagen de la Concepción de Nuestra Señora, obra de Gregorio Fernández, en la ermita penitencial de la Vera-Cruz⁹⁷. El retablo se perdió cuando la ermita fue radicalmente transformada entre 1714-1727, pasando la imagen a ocupar un nicho practicado en la pared de la nave.

En 1625 la cofradía de tejedores de la parroquia de San Boal le encargó el retablo de su patrona Nuestra Señora de la Gracia; las cláusulas del contrato tampoco mencionan ninguna escultura⁹⁸. Ese mismo año, como ya señalamos anteriormente, se ocupó del retablo de la capilla del racionera Almansa en la Catedral, para el que su hermano esculpió las estatuas de Santiago

⁹³ Archivo de la Cofradía de San Eloy, Libros de Acuerdos 1618-1775, fol. 29.

⁹⁴ Antonio GARCÍA BÓIZA en el librito *Inventario de los castillos, murallas, puentes, monasterios y ermitas... de la Provincia de Salamanca* (Salamanca 1937, p. 108), refiere que el paso procesional llamado de la Caña, perteneciente a la cofradía de la Vera-Cruz, fue hecho por el escultor Pedro Hernández y el pintor (sic) Antonio de Paz. La noticia no parece inventada sino tomada de algún documento que este autor no menciona. El paso se compone de cuatro figuras, las de Cristo, Poncio Pilato y dos sayones. La de Cristo presenta ciertamente bastantes puntos de contacto con la del Santo Entierro de la parroquia de San Cristóbal, obra documentada de Pedro Hernández, pero ignoramos hasta dónde alcanzó la intervención de Paz. El paso se había venido atribuyendo tradicionalmente a Alejandro Carnicero, basándose en J. A. CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario...*, t. I, pp. 258-59.

⁹⁵ AHPS, sign. 2.877, fols. 1.427-28.

⁹⁶ *Ibid.*, sign. 2.984, fols. 892-93.

⁹⁷ *Ibid.*, sign. 3.764, fols. 265 r.º y v.º

⁹⁸ *Ibid.*, sign. 5.708, fols. 424-29. La escritura está fechada el 19 de julio.

y Santa Teresa. Este retablo, horrorosamente repintado de añil y purpurina, es de una severidad casi herreriana, distanciándose del abigarrado decorativismo manierista de los de González Ramiro. De 1628 data el retablo mayor de la iglesia del desaparecido colegio de San Basilio. Lo concertó juntamente con Miguel García. Tenía seis figuritas de bulto en la custodia, una grande de San Basilio en la caja del segundo cuerpo, dos Virtudes en los aletones y unos muchachos tenantes del escudo de la orden sobre el frontón del remate ⁹⁹. Quizás hiciera las esculturas Miguel García, aunque éste era básicamente entallador. Al año siguiente Andrés de Paz se obligaba a entablar un retablo colateral de la iglesia del monasterio bernardo de Valparaíso (Zamora) ¹⁰⁰, y en 1630 suscribía la escritura de una custodia o tabernáculo para el altar mayor de la iglesia de San Mateo. El tabernáculo llevaba un relieve de la Resurrección en la portezuela del sagrario y unos ángeles músicos en el balaustre que rodeaba la media naranja ¹⁰¹. Dada la escasa entidad de estos complementos escultóricos es posible que los realizara el mismo entabrador. El monasterio de Valparaíso y la iglesia de San Mateo ya no existen.

Nos situamos así en 1635, año en que se registra su participación en el importante retablo de la parroquia de Santa María de Béjar. La historia de este retablo se presenta bastante confusa. Años antes, en 1623, el mayordomo de la iglesia, Sebastián Galán, había tratado de concertarlo con el ensamblador Valentín del Aguilar y con otros maestros de Salamanca que debieron confeccionar las primeras trazas. Pero interpusieron recurso ante el vicario de la diócesis de Plasencia, a la que Béjar pertenecía, Antonio Hernández y Pedro de Sobremonte, ensamblador y escultor respectivamente de aquella ciudad, quejándose del intrusismo de los salmantinos. En consecuencia les fue adjudicado el retablo. El 29 de noviembre ofrecieron dos nuevas trazas, una del retablo y otra de la custodia, y suscribieron las condiciones según las cuales aquel había de ser de dos cuerpos, el primero de orden corintio y el segundo de orden compuesto. En las hornacinas del primer cuerpo, flanqueando la custodia, irían estatuas de San Pedro y de San Pablo, y en las del segundo cuerpo imágenes de San Andrés y Santiago el Mayor a un lado y otro de un encasamiento con un relieve de la Asunción de la Virgen coronada por la Trinidad. Finalmente en los resaltes de los pedestales del primer cuerpo habría relieves de los cuatro Evangelistas ¹⁰². Pues bien el retablo, transcurridos más de diez años, no se había concluído toda vez que el 7 de abril de 1635 Andrés de Paz y Francisco Sánchez se comprometieron a «fenecerlo enteramente en lo que

⁹⁹. *Ibid.*, sign., 4.358, fols. 461-62. El contrato está fechado el 23 de noviembre de 1628.

¹⁰⁰ *Ibid.*, sing. 5.487, fols. 974-77.

¹⁰¹ *Ibid.*, sign. 3.527, fols. 1.657-59. La fecha del contrato fue el 8 de noviembre de 1630.

¹⁰² AHPS, sign. 1.048, fols. 655-59.

toca a nuestro arte de ensambladores y a hacer la custodia..., todo ello con ciertas condiciones que tenemos tratadas y asentadas con el dho. licenciado y mayordomo Juan Muñoz, cura propio de dha. yglesia»¹⁰³. Parece, pues, que Andrés de Paz y su colega se limitaron a completar partes no entabladas todavía de la obra y a realizar en su totalidad la custodia, pero no a ocuparse para nada de la escultura.

Sin embargo el retablo hoy existente difiere radicalmente, lo mismo en ensamblaje que en escultura, del proyectado por Antonio Hernández y Pedro de Sobremonte, del que sólo conserva el esquema general. Para empezar ambos cuerpos son de orden compuesto. En el primero no hay hornacinas ni estatuas sino tableros con relieves de la Natividad y de la Epifanía. En el segundo tampoco existen hornacinas y estatuas sino también relieves, a los lados de la Resurrección y de Pentecostés y en el centro el único previsto originariamente, el de la Asunción de la Virgen. Finalmente en los pedestales de ambos cuerpos encontramos relieves apaisados y en el remate figuras alegóricas no incluidas en el contrato. ¿Qué había sucedido? ¿Cambiaron de traza Antonio Hernández y Pedro de Sobremonte o se produjo en el intervalo de aquellos diez años la intervención de otros maestros? No es posible dilucidar este dilema con los documentos de que disponemos. La escultura del retablo es de un tono mediocre, aunque relacionable con la que se practicaba en Salamanca por aquellas fechas. Por ejemplo el relieve de Pentecostés parece anticipar en unos años al que haría Antonio de Paz en el retablo de Sancti Spiritus. Una sola cosa queda clara en este enredo y es que Andrés de Paz y Francisco Sánchez labraron el tabernáculo con dos pequeñas esculturas de San Pedro y San Pablo las cuales repiten el inconfundible tipo iconográfico salmantino derivado de Esteban de Rueda.

Ya constatamos en páginas anteriores cómo Andrés de Paz realizó en 1643 el retablo de San Pedro Mártir en la iglesia del convento de San Esteban con escultura de su hermano Antonio. En 1645 compuso el retablo mayor de la iglesia de Mozárbez, sustituido por otro en el siglo XVIII¹⁰⁴. En 1648 la primitiva custodia del altar mayor de la iglesia de Villares de la Reina, ayudándole en lo escultórico Juan Rodríguez. Si este último es el Juan Rodríguez, escultor vallisoletano discípulo de Fernández, que trabajó más tarde en la ciudad, dicha custodia adelantaría bastante la fecha de su primera estancia en tierras de Salamanca¹⁰⁵. En 1652 nuestro ensamblador hizo el incendiado retablo de la iglesia de Arcediano, retablo de tres cuerpos cuya traza supervisó el hermano jesuita Pedro Matos, maestro entonces muy acreditado por encon-

¹⁰³ *Ibid.*, sign. 1.055, fols. 53-54.

¹⁰⁴ AHPS, sign. 3.549, fols. 561-62. La escritura lleva la fecha de 15 de julio de 1645.

¹⁰⁵ *Ibid.*, sign. 3.553, fols. 2.084-86.

trarse construyendo el Real Colegio de la Compañía de Jesús en la capital ¹⁰⁶. Finalmente, como también adelantamos, en 1658 participó en el acabado y colocación del retablo de Sancti Spiritus. Su intervención se polarizó en la hechura de algunos marcos de agallones, florones, repisas y particularmente de los aletones y de las orlas que lo enmarcan por arriba y por los lados.

Además de su labor habitual como retablista, se ocupó en menesteres análogos relacionados con el arte de la carpintería. Ya en 1628 labró una reja de madera en la iglesia de las Carmelitas Descalzas para separar el crucero del buque de la nave. Era de dos filas de balaustres de orden dórico con un sobrecuerpo encima de la cancela ocupado por un escudo en chapa de la Orden carmelitana entre pilastrones. Coronaban el sobrecuerpo pirámides rematadas en bolas ¹⁰⁷. Fue retirada recientemente cuando la iglesia se convirtió en anexo de la parroquia de San Juan de Barbalos. En 1638 participó con el título de maestro de arquitectura en el montaje del tablado y castillo de madera que solía erigirse en la Plaza Mayor a expensas de la parroquia de San Martín con motivo de la festividad anual del Corpus Christi. El castillo, poblado de figuras alegóricas que proporcionaba dicha parroquia, se destinaba al fuego; el tablado servía para contemplar este espectáculo y el de la correspondiente corrida de toros ¹⁰⁸. Finalmente en 1658 realizó una cajonería para guarda de la custodia y ornamentos litúrgicos de la iglesia del lugar de Villaverde ¹⁰⁹.

¹⁰⁶ *Ibid.*, sign. 3.557, fols. s. n. Escritura fechada el 11 de abril de 1652.

¹⁰⁷ *Ibid.*, sign. 3.767, fols. 70-72; 1 de agosto de 1628. Salió fiador de Andrés de Paz el escultor Francisco Sánchez.

¹⁰⁸ *Ibid.*, sign. 5.506, fols. 911-12.

¹⁰⁹ *Ibid.*, sign. 3.563, fols. 1.035-36.