

# ESCULTORES Y ENSAMBLADORES SALMANTINOS DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVII

por

ALFONSO RODRÍGUEZ, G. DE CEBALLOS y ANTONIO CASASECA

En anteriores trabajos aparecidos en ésta y otras revistas, hemos estudiado la vida y obra de los escultores y ensambladores salmantinos más importantes de la primera mitad del siglo xvii<sup>1</sup>. Nos corresponde ahora abordar el mismo tema por lo que respecta a la otra mitad del siglo. Ya adelantamos hace algunos años lo correspondiente a un escultor interesante, Bernardo Pérez de Robles quien, habiendo trabajado primeramente en Lima (Perú), pasó sus últimos años en Salamanca donde falleció en 1683<sup>2</sup>. Compartió con él el primer puesto otro escultor salmantino, Juan Rodríguez, que, educado en Valladolid, retornó al final de su vida a su ciudad natal donde triunfó a partir de la década de 1660. Su figura y su producción artística eran conocidas desde antiguo y recientemente han sido enriquecidas con abundantes aportaciones de Jesús Urrea Fernández<sup>3</sup>. En este estudio perfilaremos su obra en la ciudad del Tormes, aportando algunos pormenores documentales y asignándole nuevas esculturas. Como ensamblador colaboró tanto con Pérez de Robles como con Rodríguez el riosecano Juan Fernández, indudablemente el artista más influyente en su campo en la segunda mitad del seiscientos antes de la llegada a Salamanca de José de Churriguera. También ofreceremos sobre él algunos documentos desconocidos. Sin embargo, antes de encararnos con estos dos personajes quisiéramos comenzar con otros dos escultores y ensambladores menos conocidos, aunque ya sobre alguno de ellos aportó noticias el historiador don Julio González<sup>4</sup>. Nos referimos a Cristóbal de Honorato y San Miguel, que no era un solo artista,

<sup>1</sup> "Antonio y Andrés de Paz y la escultura de la primera mitad del siglo xvii en Salamanca", *B.S.A.A.*, 1979, p. 387-416; "Escultores salmantinos del siglo xvii: Pedro Hernández", *Ibid.*, 1980, p. 407-24; "Escultores salmantinos del siglo xvii: Jerónimo Pérez", *Ibid.*, 1981, p. 321-34; "El ensamblador Antonio González Ramiro", *A.E.A.*, 1980, p. 319-34.

<sup>2</sup> "El escultor indiano Bernardo Pérez de Robles", *B.S.A.A.*, 1971, p. 311-26.

<sup>3</sup> "Escultores coetáneos y discípulos de Gregorio Fernández en Valladolid", *B.S.A.A.*, 1985, p. 364-67. Véase también MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *Escultura barroca castellana. Segunda parte*, Madrid, 1971, p. 38-40.

<sup>4</sup> GONZÁLEZ, J., "El retablo mayor de la iglesia de la Clerecía de Salamanca", *A.E.A.*, 1942, p. 346-50.

cómo supuso el mencionado historiador, sino dos diferentes, padre e hijo, que llevaban idéntico nombre y apellido.

#### CRISTÓBAL DE HONORATO EL VIEJO.

En efecto, aunque los documentos manejados resultan un tanto confusos, de ellos se desprende con meridiana claridad que hubo un primer Cristóbal de Honorato y San Miguel, escultor, a quien para diferenciarlo de su hijo llamaremos de ahora en adelante Cristóbal de Honorato el Viejo. Debió nacer en torno a 1605 y el 25 de noviembre de 1635 se prometía en matrimonio con Ana González, hija de padres vallisoletanos pero que vivía en Salamanca con una tía suya llamada Jerónima García. La tal Ana González aportaba al matrimonio 150 ducados de dote en vestidos, ropa blanca y demás ajuar, amén de la herencia de su tía cuando ésta falleciere, y el escultor en concepto de arras ofrecía 100 ducados, los cuales suponían la décima parte de su hacienda entonces calculable, es decir, unos 375.000 maravedises<sup>5</sup>. Este debió de ser su segundo matrimonio, puesto que cinco años antes, el 21 de septiembre de 1630, el carpintero Cristóbal Martín otorgó una carta de pago de 1.600 reales a favor del escultor y de su entonces mujer Antonia Tamayo a cuenta de una casa que les había comprado. Vivía entonces el matrimonio en una casa de su propiedad sita en la calle del Concejo de Abajo (hoy de Zamora) en las proximidades de la Plaza Mayor, llamada entonces Plaza de San Martín<sup>6</sup>.

Viudo tempranamente de este primer matrimonio, todavía joven y al parecer sin hijos, para consolarse de su soledad Honorato dio en la grave temeridad de cometer adulterio con una mujer casada, hecho por el que fue arrojado en la cárcel por el corregidor de la ciudad, don Pedro Suárez Lanchero: "En razón de que su Md. tuvo noticia y fue informado tratava de amores con una muger cassada con quien estava amañevado con escándalo público y nota, la qual muger por ser cassada aquí no se nombra e yo el presente escribano se la nombré e hiçe notoria". El corregidor le apercibió el 9 de diciembre de 1634 para que no se volviese a juntar ni en público ni en privado con dicha señora pena de ser sacado de la ciudad por dos alguaciles y

<sup>5</sup> Archivo Histórico Provincial de Salamanca (A.H.P.S.), protocolo 4.719, fols. 1.355-56v. En este documento el escultor se dice hijo de Cristóbal de Honorato y de Bernardina del Villar, difuntos, vecinos que fueron de Salamanca. El apellido Honorato San Miguel era relativamente frecuente en la ciudad, por lo que los documentos pueden inducir a ciertas confusiones. Así, el 30 de diciembre de 1644 se registra un poder de una Isabel de Honorato como curadora de Cristóbal de Honorato y San Miguel, para cobrar 31.600 reales que el pueblo de Los Villares de la Reina debía de honorarios a su hermano Cristóbal de Honorato, médico que había sido de aquella localidad y padre de su sobrino, menor de edad. Este Cristóbal de Honorato y San Miguel es imposible que coincida con nuestro escultor para entonces casado ya dos veces; *Ibid.*, prot. 4.728, fols. 388-89r.

<sup>6</sup> A.H.P.S., prot. 4.718, fols. 444r. y v.º

desterrado de ella por espacio de cuatro años, prometiéndole, en cambio, si obedecía, ponerle inmediatamente en libertad<sup>7</sup>. Debió suceder así y además el escultor, para remediar su alocada concupiscencia, procedió a contraer nuevamente matrimonio, según vimos anteriormente.

La vida de Cristóbal de Honorato el Viejo transcurrió sin más peripecias que contar hasta su muerte, acaecida el 31 de agosto de 1666. Todavía poco antes del fallecimiento cobraba 900 reales, resto de los 9.000 que le debía un Francisco Cuadrado, vecino de Los Villares de la Reina, en razón de una casa que le había vendido en el mencionado lugar junto con una bodega y un lagar; en este documento se le denominaba "el mayor en días" seguramente para diferenciarlo de su hijo del mismo nombre y apellido al mismo tiempo que para señalar su ancianidad<sup>8</sup>. Se mandó sepultar en la iglesia del Colegio de Trinitarios Calzados, todavía existente, aunque completamente transformada, en la calle del Concejo de Abajo, casi paredaña a la casa en el que el escultor vivía.

La primera obra suya de la que tenemos noticia fue la del túmulo erigido en la catedral de Salamanca en mayo de 1621 para celebrar las honras fúnebres de Felipe III<sup>9</sup>. Si como hemos supuesto razonablemente nació en torno a 1605 contaría entonces alrededor de los 20 años, es decir, habría acabado recientemente su período de aprendizaje. Que le encomendaran entonces a él precisamente el túmulo sería indicio de una cierta precocidad, existiendo maestros con mucha más experiencia en la ciudad, comenzando por el a la sazón maestro de las obras de la catedral, Juan Alvarez.

A una distancia de bastantes años se sitúa ya su primera obra escultórica propiamente dicha. En efecto, el 4 de junio de 1634 contrató con el cura beneficiado del lugar de Santa María del Berrocal, jurisdicción de la villa de El Mirón, en la diócesis de Avila, y con el mayordomo de la cofradía del Rosario la hechura de una imagen de la Virgen de dicha advocación conforme a una apretada y prolija enumeración de condiciones. Había de ser de vara y media de alta (1,25 m.) sobre trono de una cuarta (21 cms.), de madera de pino hueca por dentro, manto incluido, para poderla sacar en procesión y para que la madera no se hendiera. En la mano derecha había de llevar un

<sup>7</sup> *Ibid.*, prot. 4.718, fols. 465-66v.

<sup>8</sup> *Ibid.*, prot. 5.331, fol. 289. En el protocolo 3.550, fols. 1.969-70v., se encuentra el testamento de un Cristóbal de Honorato casado con doña Ana Velázquez, otorgado el 14 de julio de 1656, parroquiano de la iglesia de San Benito donde se mandó sepultar. No puede tratarse de nuestro escultor, aunque acaso fuese algún pariente suyo. Para confundir más el problema, el 27 de septiembre de 1667 Antonia Díez, viuda de Cristóbal de Honorato, solicita la curaduría de sus hijos Isabel, de cuatro años; Cristóbal, de dos; Antonia, de año y medio, y del niño que está por nacer, pues confiesa estar preñada de nueve meses, *Ibid.*, prot. 5.531, fols. 87-88v. Pudiera ser que el escultor hubiese enviudado por segunda vez y que hubiese contraído nupcias nuevamente con dicha Antonia Díez, de la que hubiera tenido tres hijos pequeños. Sin embargo, no parece tan verosímil que fuera a ser nuevamente padre en vísperas de morir y con cerca o más de 60 años.

<sup>9</sup> LLAGUNO y AMÍROLA, E., *Noticias de los arquitectos y arquitectura en España...*, III, p. 182.

ramo de azucenas que pareciese copiado del natural y en la izquierda un Niño móvil, es decir, que pudiera quitarse o ponerse mediante un tornillo. Fuera de esto la imagen debía llevar los atributos e insignias que tradicionalmente adornaban la de la Inmaculada Concepción, a saber: “un arco de rayos y diadema de rayos y corona güeca de diamantes falsos muy curiosos y transparentes”, manto azul cuajado de estrellas de metal dorado, cabello esparcido por los hombros y espalda de madeja brillante, la tunicela blanca con cenefa de alcachofa de oro y ceñidor morado con fleco de oro fino, los ojos de la Virgen y del Niño de cristal, el trono con media luna bruñida de plata y tres serafines con alas de diferentes colores y cabelleras doradas. Honorato el Viejo se comprometía a entregar la escultura acabada tanto de talla como de pintura para la Pascua de Resurrección del año siguiente por precio de 1.600 reales, transportándola a su costa desde Salamanca hasta Santa María del Berrocal a lomo de cabalgadura<sup>10</sup>.

La escultura por fortuna se ha conservado y efectivamente tiene toda la apariencia de ser más una imagen de la Inmaculada Concepción que de la Virgen del Rosario si no fuera por el grueso rosario que sujetan con las manos tanto ella como el Niño Jesús, rosario que parece adición moderna, pues en el contrato lo que se exigía era que “por el arco de los rayos a los lados a de llevar cuentas del rosario torneadas y aplacadas”. Esta diadema, así como el nimbo y la corona descritas se han perdido. En todo lo demás la escultura se acomoda perfectamente a dicha descripción. No hay que ser muy lince para advertir que Honorato el Viejo tomó como modelo el tipo iconográfico de Inmaculada creado por Gregorio Fernández, particularmente el que esculpió en 1620 para la cofradía de la Vera Cruz de Salamanca, modelo que se hizo inmediatamente famoso en la ciudad. Únicamente exagera los pliegues quebrados de la túnica, haciéndolos más duros, y de tal manera abre y acampana tanto la túnica como el manto hacia abajo que la zona de los hombros resulta en comparación desagradablemente estrecha. Ya don Manuel Gómez Moreno encontró esta escultura buena y de escuela del gran maestro castellano<sup>11</sup>.

Hay una imagen de la Inmaculada en un retablo colateral de la iglesia de Sancti Spiritus de Salamanca, que por su intenso parecido a la Virgen del Rosario descrita no dudamos en atribuir a Cristóbal de Honorato el Viejo, quien debió esculpirla además por el mismo tiempo que aquélla.

Volvemos a tener noticias documentadas de Honorato en 1643 cuando, asociado con los mejores escultores de Salamanca, Antonio de Paz, Jerónimo Pérez y Miguel García, contrataba en septiembre la hechura de cuatro escudos de armas de ocho pies de altura, a realizar en madera de pino, con-

<sup>10</sup> A.P.P.S., prot. 4.371, fols 321-24v.

<sup>11</sup> *Catálogo Monumental de Avila*, Avila, 1983, p. 488.

forme al modelo y traza que había dado el lego jesuita Pedro Mato. Los escudos eran para el caballero santiaguista Francisco Rodríguez de Minchaca y cada escultor había de labrar uno<sup>12</sup>. Nos podemos imaginar cómo serían estos escudos contemplando los que el mismo jesuita diseñó para el primer cuerpo de la fachada de la iglesia de La Clerecía. Un año después, el 12 de abril de 1644, se obligó a terminar y perfeccionar un retablo que don Alonso Enríquez, del Consejo de Su Majestad y juez en la Real Chancillería de Valladolid, destinaba a su villa de Villalba. La verdad es que la cantidad estipulada de solos 900 reales (poco más de 81 ducados) y el plazo de entrega de la obra en dos meses permiten asegurar que ésta no debió ser importante. En efecto, las cláusulas de la escritura indicaban que el escultor, denominado también en este caso ensamblador, se limitó a tallar unos pocos capiteles, cornisas, impostas y otras molduras y a perfeccionar la custodia poniéndole unas pirámides con bolas como remate. No hubo de hacer ninguna escultura, pues la única que tenía el retablo sobre la custodia se la había de entregar el comitente y el resto de las imágenes eran de pintura<sup>13</sup>.

En los años siguientes, vuelve a actuar estrictamente como escultor. Así, en 1650 hizo para el licenciado Juan García Canales, cura del lugar de Tórtoles, obispado de Avila, una escultura del mártir San Sebastián. El lugar de Tórtoles se encuentra a escasa distancia del de Santa María del Berrocal y ambos lindantes con el extremo nordeste de la provincia de Salamanca, así que noticioso su párroco del éxito obtenido por la Virgen del Rosario, se explica que hubiera ardido en deseos de tener una imagen hecha por el mismo escultor. Esta había de ser de cinco cuartas sin la peana, es decir, de poco más de un metro, hecha de madera de pino, con ojos de cristal, carnación mixta mate y a pulimento, las saetas pintadas de oro bruñido y el árbol a que estaba amarrado el mártir imitando un tronco de olivo; en fin, la peana tendría incrustaciones de marfil y ébano<sup>14</sup>. Desgraciadamente la estatua no se ha conservado.

En 1656, Honorato el Viejo figuraba trabajando en el coro de la iglesia de San Esteban, de Salamanca. El 20 de agosto se le pagaban 30 reales en razón de unos ángeles que había hecho a más de los 30 ducados que había recibido en anticipo. En aquel entonces se trabajaba simultáneamente en el antecoro y en la sillería del coro y dentro de ésta en hacer el facistol y en acabar la silla prioral; dirigía los trabajos el maestro Alonso de Balbás. Pues bien, en el antecoro no figuran ángeles sino cuatro medallones esculpidos con santos dominicos. Tampoco en el facistol se perciben figuras de ángeles. En cuanto a la silla prioral hoy no se distinguen por ninguna parte y sin embargo parece que era en ella donde debieron esculpirse ya que el 23 de no-

<sup>12</sup> A.H.P.S., prot. 3.288, fols. 520-21r.

<sup>13</sup> *Ibid.*, prot. 4.728, fols. 668-69v.

<sup>14</sup> *Ibid.*, prot. 4.734, fols. 1.100-01v.

viembre se especificaba: "700 reales a Francisco Báez por dorar y pintar la ymagen de N.P.Sto. Domingo que está en la silla prioral, las armas y corona y embarnizar los Angeles con todas las demás circunstancias"<sup>15</sup>. Los únicos ángeles que de hecho se perciben en el coro son los de piedra que sostienen los escudos de armas del cardenal Alvarez de Toledo tallados en la pared del testero, pero la talla parece ser del siglo XVI, y además no están barnizados.

Poco antes, el 7 de septiembre de 1652, los mayordomos de la cofradía de Nuestra Señora de la Asunción de Fermoselle, pueblo de la provincia de Zamora que entonces pertenecía a la diócesis salmantina<sup>16</sup>, encargaron a nuestro escultor un bulto de Santiago a caballo con sus andas a fin de poderlo sacar en procesión. Debía ser de vara y media de alto (1,25 m.), espada en mano y debajo del caballo aparecerían dos o tres cabezas de moros, es decir, acomodado a la iconografía tradicional que lo representaba así en la batalla de Clavijo<sup>17</sup>. Tampoco ha pervivido esta imagen ni en la parroquia de la Asunción ni en el pequeño museo instalado en ella<sup>18</sup>. También para Zamora capital, aunque bastante más tarde, en 1664, concertó en 1.200 reales la hechura de doce figuras de escultura destinadas a una custodia que estaba realizando el ensamblador de aquella ciudad Bartolomé González de Espinosa<sup>19</sup>.

Precisamente en este último año citado se reunía en Salamanca una junta de maestros para examinar cómo iba la obra de la Catedral Nueva, re-comenzada en 1660 tras una larga interrupción. Se trabajaba entonces en los estribos de las dos fachadas del transepto y uno de los que se registraban actuando en ellos era nuestro Cristóbal de Honorato<sup>20</sup>. Acaso se ocupaba en tallar las repisas y doseletes de piedra que tienen los estribos que se encuentran todavía horros de imágenes. Pero nuestro artista tenía aspiraciones más ambiciosas. El 23 de mayo de 1666 acudió al cabildo con la pretensión de que le nombraran maestro mayor de todas las obras. Los capitulares obraron muy cautamente y le enviaron a Toledo para que le examinase Bartolomé de Sombigo y Salcedo, que a la sazón ultimaba la capilla del Sagrario de aquella iglesia. No sólo fue examinado por éste, sino también por Sebastián de Herrera Barnuevo, maestro de las obras reales, por Gaspar de la Peña y por el

<sup>15</sup> Archivo Histórico Nacional, Clero, libro 10.797, fol. s.n.

<sup>16</sup> Véase CASASECA, A. y NIETO, J. R., *Libro de los lugares y aldeas del Obispado de Salamanca (ms. de 1604-1629)*, Universidad de Salamanca, 1982, p. 25.

<sup>17</sup> A.H.P.S., prot. 5.290, fol. s.n.

<sup>18</sup> No citan esta escultura ni GÓMEZ MORENO, M., *Catálogo Monumental. Zamora*, ed. facsímil, León, 1980, ni DE LAS HERAS FERNÁNDEZ, D., *Catálogo artístico-monumental y arqueológico de las diócesis de Zamora*, Zamora, 1973.

<sup>19</sup> A.H.P.S., prot. 5.163, fols. 435-36r. El ensamblador Bartolomé González de Espinosa había terminado en 1662 el retablo de la iglesia zamorana del Santo Sepulcro, retablo para el que acaso estaba destinada esta custodia; véase NAVARRO TALEGÓN, J., *Catálogo Monumental de Toro y su alfoz*, Zamora, 1980, p. 395.

<sup>20</sup> Archivo de la Catedral de Salamanca (A.C.S.), Actas Capitulares, 1654-1662, fol. 200v.

conocido jesuita hermano Francisco Bautista. Honorato regresó de Toledo y Madrid con testimonios aprobatorios de todos ellos y con una carta dirigida por Sombigo al cabildo salmantino en que le decía haber examinado a Honorato tanto en la teoría como en la práctica respondiendo éste con gran lucimiento. En vista de ello fue nombrado maestro mayor el 1 de agosto, aunque con la limitación de que cuanto proyectase tenía que ser dictaminado y aprobado por otros maestros de arquitectura antes de ponerlo en ejecución. El pobre Honorato no pudo disfrutar de su nuevo cargo, que suponía la culminación de su carrera, más de un mes, puesto que falleció inesperadamente el día 31, fecha en que se participó al cabildo tan luctuoso acontecimiento<sup>21</sup>.

La aspiración de nuestro escultor a la maestría de arquitectura no fue algo excepcional sino fenómeno relativamente frecuente en la segunda mitad del seiscientos. Casos análogos de pintores y escultores entrometidos a arquitectos los encontramos en Alonso Cano, Herrera Barnuevo, Jiménez Donoso y otros muchos. Aunque el hecho hubiera levantado la airada protesta de un fray Lorenzo de San Nicolás, otros como Pacheco o Ardemans lo hubieran alabado. Era una señal del creciente interés de la arquitectura por una mayor densidad ornamental, interés que determinó el paso decisivo del clasicismo al barroco<sup>22</sup>. Seguramente esta orientación final de su carrera hacia la arquitectura en Honorato el Viejo determinó el que su hijo de su mismo nombre abandonase casi totalmente el oficio de escultor y se especializase en el ensamblaje de retablos.

### CRISTÓBAL DE HONORATO EL MOZO.

Este Honorato el Mozo hubo de nacer forzosamente en 1636, un año después de la boda de su padre con la mencionada Ana González. Ignoramos por qué razón otorgó testamento prematuramente el año 1667, cuando sólo contaba 31 años de edad y no se encontraba precisamente enfermo sino "bueno y en pie, sano de mi entero juicio y entendimiento natural"<sup>23</sup>. Acaso lo hizo impresionado por la muerte repentina de su progenitor que, a causa de ello, no dejó dispuesto testamento y para que a él no le sucediese otro tanto. Gracias a este testamento conocemos los pocos datos que sobre

<sup>21</sup> *Ibid.*, Actas Capitulares 1662-1667, fols. 531, 543-44, 554-55 y 565. CHUECA GOITIA, F., *La Catedral Nueva de Salamanca*, Universidad de Salamanca, 1951, p. 187, da cuenta del nombramiento de Honorato pero sin indicar la fecha ni otras circunstancias. El cabildo salmantino ofreció el puesto vacante dejado por Cristóbal de Honorato el Viejo al vallisoletano Felipe Berrojo de Isla, previa la superación de los exámenes a que había de someterse, quien parece que no aceptó.

<sup>22</sup> Véase sobre este asunto RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., "L'architecture baroque espagnole vue a travers le débat entre peintres et architectes", *Revue de l'Art.*, n.º 70, 1985, p. 41-52.

<sup>23</sup> A.H.P.S., prot. 5.531, fols. 5-6v. del año 1667. Extrañamente el testamento no está fechado.

su vida se nos ha dado encontrar. Así, además de confesar de entrada que era hijo legítimo de Cristóbal de Honorato San Miguel y Ana González, mostraba su voluntad de ser enterrado, cuando le llegue su hora, en la sepultura de sus padres dentro de la iglesia del Colegio de Trinitarios Calzados, bien que las misas y sufragios se habían de celebrar en la parroquia de San Martín. Estaba casado con Josefa González de la Peña y no tenía hijos por entonces, razón por la que dejaba heredera de todos sus bienes a su mujer a condición de que no volviese a contraer nuevas nupcias pues, en ese caso, pasarían a posesión de sus parientes más próximos excepto 200 ducados y la dote que aquella había aportado al matrimonio; si se hacía religiosa se le pagaría la dote de la masa de sus bienes. Eran éstos relativamente abundantes: una casa en la calle del Concejo de Abajo que hacía esquina a la de Especias, es decir, situada exactamente del otro lado del expresado Colegio de Trinitarios; otra en la calle paralela de Triperas (hoy del Brocense); otra en Olmedo de Camaces, jurisdicción de Ciudad Rodrigo, lugar probablemente de donde provenían los Honorato; una dehesa que llamaban Hincapié con su casa y molino más un pedazo de monte que pertenecían a dicha casa y molino situado en el lugar de Carrasco, jurisdicción de la villa de Ledesma. Dejaba una manda de 200 ducados a su amigo Domingo Plaza, librero, y la casa de la calle de Triperas en caso de que su viuda volviese a contraer matrimonio. Ignoramos si esta amistad con un librero podría ser indicio de que Honorato el Mozo tuviese pasión por la lectura. Puesto que no se ha conservado o no hemos encontrado el codicilo y el inventario de sus bienes más pormenorizado y completo, es imposible confirmar si poseía una biblioteca como no pocos artistas de su tiempo.

Honorato el Mozo que tan celoso se mostraba con su mujer chantajeándola para que, en caso de enviudar, no volviese a contraer matrimonio, no tenía empacho sin embargo para dedicarse a aventuras amorosas, como si en este punto hubiera heredado la laxitud moral de su padre. En el mes de diciembre del mismo año en que otorgó su última voluntad se querelló con él Pedro de Rodas ante el teniente corregidor de Salamanca y abogado de los Reales Concejos don Mauro Pérez de Salces por razón de que nuestro artista “había pedido la flor y la intimidad de su hija Juana de Rodas”, siendo como era hombre casado. Ignoramos si sólo hubo solicitud de la doncella o si las cosas habían pasado a mayores, pero sí sabemos que hubo larga querrela y que “atendiendo al servicio de Dios y al escándalo que de aquella querrela se podía seguir” Honorato se comprometió a entregar a la deshonrada doncella 390 reales y una ropa de cama “para ayudar a su remedio de casada o religiosa”<sup>24</sup>. Se conoce que la tal Juana de Rodas escogió el estado de casada pues cuando nuestro escultor satisfizo el 27 de abril de 1568 lo pactado, la

<sup>24</sup> *Ibid.*, fols. 107r. y v. del año 1667.

carta de pago la firmaron ella y su marido Andrés de Antonio, dorador de fuego<sup>25</sup>.

En lugar de fallecer él primero, como preveía su testamento, parece que la que se murió antes fue su mujer, Josefa González de la Peña. Al quedar viudo debió contraer segundas nupcias, aunque no hemos averiguado cuándo ni con quién. De este segundo matrimonio nacería el tercer Cristóbal Honorato y San Miguel de que tenemos noticia, casado a su vez con doña Rosa Pérez de Tapia, cuyo hijo Francisco Antonio de Honorato y San Miguel vino a contraer matrimonio con el tiempo con una hija de José de Churiguera llamada Gregoria<sup>26</sup>.

Habiendo sido su padre ensamblador y escultor no cabe la menor duda de que Honorato el Mozo aprendió ambos oficios en el taller paterno. Alguna vez ejerció el de escultor, pero sólo al principio, puesto que preferentemente se especializó en el ensamblaje de retablos. Con todo es cierto que dominaba los dos pues en 18 de julio de 1668 recibía como aprendiz por dos años a Matías González, comprometiéndose a enseñarle "todo lo tocante a su oficio de arquitectura y escultura"<sup>27</sup>. En efecto, su primera obra conocida parece haber sido una imagen de Santa Teresa de Jesús que se obligó a esculpir el 4 de mayo de 1661 para Lorenzo San Jurjo, vecino de Salamanca. Todavía vivía su padre y no estamos seguros de si el encargo le fue hecho a éste; si lo atribuimos al más joven de los Honoratos es porque la escritura está firmada con los dos apellidos de Honorato y San Miguel cosa que nunca hacía Honorato el Viejo, quien siempre firmaba Cristóbal de Honorato a secas. La imagen había de ser "con ávito y capa y en la mano izquierda un libro y en la derecha una pluma y una paloma en el hombro, todo ello dándole los colores que le pertenezieren, todo muy polido y a de ser de tres quartas (unos 63 cms.) algo más de alto y además de lo susodho. a de llevar una peana muy airosa y en ella un escudo de armas"<sup>28</sup>. El precio se estipulaba en 600 reales y el plazo de entrega en cuatro meses. En dicho precio se incluía la factura de un caja para llevar la imagen cerrada fuera de la ciudad, no señalándose en la escritura el lugar de su destino definitivo. Como se habrá visto la estatua de Santa Teresa se acomodaba al prototipo castellano de doctora creado en Madrid por Juan de Porres y propagado por Gregorio Fernández y por Antonio de Paz en Salamanca.

El resto de las obras documentadas de Honorato el Mozo lo constituyen retablos y custodias, aunque no es de excluir que hubiese esculpido las imágenes en ellos incluidas. Hizo primeramente el retablo provisional

<sup>25</sup> *Ibid.*, fols. 22r. y v.º de 1568.

<sup>26</sup> AGULLÓ Y COBO, M., *Documentos sobre escultores, entalladores y ensambladores de los siglos XVI al XVIII*, Valladolid, 1978, p. 52-53.

<sup>27</sup> A.H.P.S., prot. 5.331, fols. 10r. y v., de 1668.

<sup>28</sup> *Ibid.*, prot. 4.119, fols. 39r. y v.

para el altar mayor de la iglesia del colegio de los jesuitas, vulgo de La Clercía, retablo contratado el 22 de septiembre de 1662. Puesto que en otro lugar tuvimos la oportunidad de describirlo remitimos al lector a nuestro anterior trabajo<sup>29</sup>. Sólo queremos advertir ahora que si bien el retablo había de ser una perspectiva arquitectónica fingida pintada sobre tabla y angeo (tela basta de esparto), se exceptuaba la custodia hecha de madera en tres dimensiones y rematada por una imagen de bulto de la Inmaculada Concepción.

El 9 de octubre de 1668 contrató con los mayordomos de la cofradía del Santísimo Sacramento de la parroquia de San Martín —que por cierto era su parroquia— la ejecución de “un adorno de arquitectura y escultura y pintura en la forma que muestra la traça que está firmada de los dichos”. Se trataba de un tablado o arquitectura efímera que se había de levantar en la Plaza Mayor en la noche de la festividad del Corpus Christi<sup>30</sup>. La cofradía sacramental de la mencionada parroquia era la que más se distinguía en celebrar esta fiesta organizando cada año, además de la procesión eucarística, un festejo popular que consistía en la quema del “castillo” o tablado cuajado de figuras entre el crepitar de los cohetes y el resplandor de los numerosos fuegos de artificio. Los “castillos” solían representar escenas tomadas de la mitología pagana no siempre claramente relacionables con el misterio eucarístico, aunque sí con el fuego, cual las historias de Dédalo e Icaro y Faetón o el incendio de Troya. En su construcción intervinieron al principio del xvii ingenieros y tramoyistas italianos pero poco a poco dejaron paso a los artistas locales, cuando no se llamaba a alguno de ciudades vecinas, como en 1657, en que fue invitado el vallisoletano Alonso de Villota<sup>31</sup>. El “castillo” que levantó Cristóbal de Honorato el Mozo en 1668 debió de ser muy aparatoso por cuanto costaba de dieciséis “países” incrustados entre otras tantas pilastras y delante de cada país había algunas figuras. Desgraciadamente no se especificó en la escritura de contrato el tema de los países y de las figuras que indudablemente estarían bien precisados en el dibujo firmado por los contratantes. El precio fijado era de 7.300 reales.

Del año 1570 datan las andas de madera para pasear la custodia de plata de la villa de Cantalapiedra. Se trataba en realidad más que de unas andas, de una suerte de expositor ambulante consistente en un baldaquino sostenido por cuatro columnas salomónicas emparradas y cubierto por una cupulilla flanqueada por cuatro figuritas; su precio fue de 2.800 reales<sup>32</sup>. No cree-

<sup>29</sup> RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., *Estudios del Barroco Salmantino: El Colegio Real de la Compañía de Jesús*, Salamanca, 1967, p. 89-90.

<sup>30</sup> A.H.P.S., prot. 5.531, fols. 1-2v. de 1668.

<sup>31</sup> El mismo Alonso Villota había realizado en 1650 un tablado con la historia de Faetón para la fiesta de la Cruz de mayo en Valladolid, tablado que había de plantarse en la Plaza Mayor de esta ciudad y estaba igualmente destinado a ser pasto de las llamas; GARCÍA CHICO, E., *Documentos para la Historia del Arte en Castilla. Escultores*, Valladolid, 1941, p. 307-08.

<sup>32</sup> A.H.P.S., prot. 5.379, fols. 365-68v. Véase CASASECA CASASECA, A., *Catálogo Monumental del Partido Judicial de Peñaranda de Bracamonte (Salamanca)*, Madrid, 1984, p. 106, foto 130.

mos después de haber leído detenidamente las condiciones del contrato que estas andas se puedan identificar con el tabernáculo del altar mayor de la iglesia que, desgajado de éste, se conserva todavía en la nave de la Epístola; su estilo es del primer tercio del XVII y lleva seis columnas entorchadas flanqueando el sagrario y no en las esquinas como rezaba la escritura.

Cuatro años más tarde, el 2 de julio de 1674, concertaba el retablo mayor de la iglesia del monasterio premostratense de Nuestra Señora de la Caridad en Ciudad Rodrigo. Las vicisitudes de este retablo han sido estudiadas por Jaime Pinilla González y por ello no insistiremos en el asunto<sup>33</sup>. En 1676 hizo una urna tallada en forma de sagrario destinada al monumento de Jueves Santo del Colegio de Agustinos Recoletos de Salamanca, urna que contrató con el sacristán mayor fray Andrés de San Agustín<sup>34</sup> y en 1695 compuso la traza para el retablo de la ermita de Nuestra Señora de la Soledad de Medina de Rioseco, retablo ejecutado sin embargo por Alonso de Manzano que se quedó con la obra después de la consabida licitación. La ermita de la Soledad desapareció a finales del siglo pasado<sup>35</sup>.

Cuando Cristóbal de Honorato compuso dicha traza se confesó vecino de Salamanca pero residente a la sazón en la villa de Castroverde de Campos. Ignoramos si se encontraba eventualmene allí planeando algún nuevo retablo, pero en todo caso el de Medina de Rioseco es el último documentado. Contaba entonces casi 60 años y no es creíble que viviese muchos años más; no sabemos, sin embargo, el año y el lugar exactos de su fallecimiento.

## JUAN RODRÍGUEZ.

El escultor Juan Rodríguez era salmantino, como ha comprobado recientemente Jesús Urrea, quien ha estudiado la abundante obra que realizó en Valladolid antes de regresar de una manera estable a su ciudad natal en 1661<sup>36</sup>. Ya antes de esta fecha, si bien de manera esporádica, había aparecido por tierras de Salamanca en 1648 toda vez que el 16 de julio de ese año contrató junto con el ensamblador Andrés de Paz la custodia del retablo de la parroquia de Los Villares de la Reina; éste recibió 175 ducados por la obra de ensambladura y aquél 150 por la de escultura<sup>37</sup>. La custodia no se ha conservado pues el retablo antiguo se sustituyó por otro más moderno en

---

<sup>33</sup> PINILLA GONZÁLEZ, J., *El arte de los monasterios y conventos despoblados de la provincia de Salamanca*, Universidad de Salamanca, 1978, p. 158-61.

<sup>34</sup> A.H.P.S., prot. 1.567, fols. 528r. y v.

<sup>35</sup> GARCÍA CHICO, E., *Op. cit.*, p. 355-57.

<sup>36</sup> Véase el artículo citado en la nota 3.

<sup>37</sup> A.H.P.S., prot. 3.563, fols. 2.084-85v.

1677. Es presumible que Rodríguez no se estableciese entonces en Salamanca porque le resultase difícil captarse una clientela que no le conocía mientras aún estaban en activo escultores tan acreditados como Antonio de Paz, Pedro Hernández y el propio Cristóbal de Honorato el Viejo. En cambio cuando éstos, de una generación anterior a la suya, desaparecieron del panorama en torno a la década de 1650-1660, la ciudad se encontró vacía de escultores de cierta calidad, pues Cristóbal de Honorato el Mozo no parece, como se ha visto, que se consagrara específicamente a este arte y Bernardo Pérez de Robles no había regresado todavía del Perú, ya que lo hizo hacia 1670. En este intervalo fue cuando el cabildo salmantino se vio obligado a llamarle para completar las estatuas y relieves de las fachadas del cuerpo de la Catedral Nueva, las únicas por entonces ya edificadas. El hecho era conocido desde antiguo y Juan José Martín González ha publicado un extracto del contrato efectuado con el artista el 12 de junio de 1661<sup>38</sup>. Con todo, aún se puede ampliar y apurar más la documentación sobre este punto.

En mayo de 1560 se comunicó al cabildo que el canónigo penitenciario recientemente fallecido don Melchor de Albistur había dejado una manda de 500 ducados para que se labrase una historia de la Adoración de los Reyes en la portada principal de la catedral, comisionándose al racionero Marco Antonio de Betanzos para cobrar dicha cantidad de sus testamentarios y herederos y para disponer todo lo conducente a la hechura del relieve<sup>39</sup>. Debía transcurrir cerca de un año en efectuarse estos trámites, pues lo cierto es que el 10 de junio del año siguiente "leyóse una petición de Juan de Rojas, escultor, vezino de Salamanca, diciendo haver hecho unos modelos sobre las historias de las Portadas desta santa Iglesia que mandó hacer el Sr. Albistur y que sin darle parte dello los señores Testamentarios y Comissarios de fábrica los tienen concertados con un Maestro de Valladolid en seiscientos ducado sin haber hecho los modelos y así pedía que uno y otro los hiciesen para que el Cabildo eligiese el que mejor le pareciere y que de su parte hacía baja de cinquenta ducados del precio para hacer dhas. Historias".

El cabildo se extrañó de que a sus espaldas se hubiese concertado el asunto y decidió acceder a la solicitud presentada por el escultor salmantino<sup>40</sup>. Poco es lo que sabemos de este Juan de Rojas Andrade. En 1658 había reparado algunas imágenes de Antonio de Paz antes de instalar

<sup>38</sup> *Escultura barroca castellana. Segunda parte, op. cit.*, p. 38, nota 13. El primero en asignar las esculturas y relieves a Juan Rodríguez fue el CONDE LA VIÑAZA, *Adiciones al Diccionario Histórico...*, III, Madrid, 1894, p. 318. Martín González atribuye a Juan Rodríguez el fondo paisajístico situado detrás de las esculturas de San Pedro y San Pablo, la Virgen del mainel de la fachada principal y el Salvador que está detrás de ella dentro del templo, "así como numerosas estatuas que hay dentro de las hornacinas de las fachadas". Un resumen sobre Juan Rodríguez en MARTÍN GONZÁLEZ, *Escultura barroca en España. 1600-1770*, Manuales Arte Catedral, Madrid, 1983. Formula algunas atribuciones, entre ellas el San Ignacio de la fachada de La Clerecía de Salamanca.

<sup>39</sup> A.C.S., Actas Capitulares 1654-1662, fols. 731 y 757v.

<sup>40</sup> *Ibid.*, fol. 876v.

en su sitio el retablo de la iglesia de Sancti Spiritus, retablo al que había añadido cuatro relieves apaisados en el pedestal del ático, a saber: la Presentación del Niño Jesús en el templo, el hallazgo del Niño Jesús por sus padres en el templo de Jerusalén, la Asunción y la Coronación de la Virgen<sup>41</sup>. En 1663 terminó las estatuas de San José y San Joaquín comenzadas por Pedro Hernández en el retablo de la iglesia de San Julián y añadió dos tableros de relieves representando la Presentación de la Virgen en el templo y la Asunción<sup>42</sup>. Finalmente, el 17 de septiembre de 1677 contrató junto con su hermano Gabriel de Rojas Andrade en 2.300 reales la hechura del retablo y custodia de la iglesia del lugar de Salvadoriquez, anejo al beneficio de Aldeatejada, a unos pocos kilómetros al suroeste de la ciudad<sup>43</sup>.

Resulta chocante que, pese al asombro mostrado por el cabildo por haberse obrado a sus espaldas, a los dos días exactos de la reunión expresada los racioneros Marco Antonio de Betanzos y Gaspar de Prada con poder del propio cabildo contratasen en firme con Juan Rodríguez —quien figura todavía en la escritura como vecino de Valladolid— la hechura de la imágenes de San Pedro y San Pablo, cada una de nueve pies de alto (2,54 m.) y los relieves del Nacimiento y de la Epifanía de 13 pies de alto (3,64 m.) por nueve y medio de ancho (2,66 m.). Para obedecer lo establecido por los capitulares se añadió en este contrato a lo ya apalabrado con el escultor que éste había de realizar los relieves “según el modelo que a de açer para ello y en la forma y manera que de más de dho. modelo se le diere orden añada o quite dél, porque todo ello a de ser al gusto de los dhos. Deán y Cavildo y sus comisarios y lo mismo se a de entender y açer en el modelo que a de açer pa la ystoria del nacimiento y figuras de S. Pedro y S. Pablo”. Rodríguez se comprometía a empezar su trabajo el 1 de julio y a terminarlo en el plazo de seis meses recibiendo a cambio 6.000 reales, es decir, los 600 ducados a que se había referido su competidor Juan de Rojas, de los que confesaba haber recibido en anticipo 300<sup>44</sup>.

Pese al plazo estipulado de seis meses Rodríguez lo rebasó con mucho. Así, en 15 de enero de 1663 avisaba al cabildo que le proporcionase la madera necesaria para hacer los andamios a fin de colocar los santos e historias que había hecho. Se conoce que los fondos de las estatuas de San Pedro y de San Pablo no las realizó en el taller sino *in situ*, a juzgar por las siguientes frases registradas en las actas capitulares del 4 de junio: “El Sr. Arcediano de Medina refirió que Juan Rodríguez, maestro de escultura que ha hecho las historias de la Portada de la Sta. Iglesia conoçidamente a perdido en ellas

<sup>41</sup> Véase nuestro artículo citado en la nota 1: “Antonio y Andrés de Paz...”, p. 412.

<sup>42</sup> HUARTE ECHENIQUE, A., “Estudios de investigación histórica. El retablo de la Virgen de los Remedios”, en la revista *La Basílica Teresiana*, n.º 68, 1920, p. 58.

<sup>43</sup> A.H.P.S., prot. 4.443, fols. 1.467-71v.

<sup>44</sup> *Ibid.*, prot. 4.412, fols. 1.371-72v.

mucho dinero y tiene hechos los modelos para los boscajes que se han de haçer para los nichos de Sn. Pedro y Sn. Pablo y es persona que debe conser-varse por lo bien que obra en lo tocante a su officio y merece se le haga algu-na gratificación<sup>45</sup>. El cabildo lo tuvo por bien y acordó que la gratificación por las demasías, una vez evaluadas éstas, se le fuese entregando fraccionada por semanas<sup>45</sup>. Lo cierto es que hubieron de pasar todavía varios meses, de tal suerte que hasta el 7 de enero de 1664 no se dio cuenta de haberse acaba-do relieves e imágenes. El día 4 siguiente se finiquitó cuenta con el escultor quien vino a recibir 1.600 reales de más sobre los 6.600 establecidos de en-trada, es decir, un total de 745 ducados<sup>46</sup>.

Dado que el cabildo había quedado muy satisfecho de la competencia con que Rodríguez había desempeñado su oficio no es de extrañar que se le encomendase también la hechura del relieve de la Entrada en Jerualén de Je-sucristo el día de Ramos y las estatuas de los cuatro evangelistas que se en-cuentran en la portada lateral llamada por ello de Ramos. Sin embargo, no hemos encontrado alusión alguna a este hecho en las actas capitulares. Por el contrario hemos hallado frecuentes menciones a las estatuillas que adoran el parteluz y las jambas de la portada principal. Por lo pronto ya el 7 de junio de 1662 el cabildo concedió licencia al racionero Juan Berjón, que además era catedrático de música en la Universidad, para poner a su costa una imagen de San Juan Bautista en el nicho que está entre los relieves del Nacimiento y de la Epifanía y el 15 de diciembre el mismo racionero reiteró la oferta de añadir otras dos imágenes de los padres del Bautista, San Za-carías y Santa Isabel para que hiciesen correspondencia con la de aquél. El cabildo no sólo admitió semejante ofrecimiento sino que dio al señor Ber-jón las más rendidas gracias por el ofrecimiento<sup>47</sup>. Con ello se animaron otros capitulares y personas devotas a ofrecer diversas imágenes de su parti-cular devoción para que fueran colocadas en la portada, de modo que el ca-bildo urgió en marzo de 1663 a dichas personas a que se apresurasen a encar-garlas aprovechando para ponerlas en su sitio los andamios que se habían hecho para subir los relieves y las estatuas de San Pedro y San Pablo<sup>48</sup>.

Se pueden asignar con seguridad a Rodríguez no sólo el San Juan Baus-tista niño y sus padres San Zacarías y Santa Isabel, sino también el magnífi-co San Miguel que hay sobre una peana en el pico que forma el arco cono-pial de la arquivolta de la portada. También tiene que ser del escultor una imagen pétrea del Salvador del Mundo con corona, cetro y la bola del mun-

<sup>45</sup> A.C.S., Actas Capitulares 1662-1667, fols. 35r. y 69v.

<sup>46</sup> *Ibid.*, fols. 135v. y 137v.

<sup>47</sup> *Ibid.*, fol. 27r. El racionero don Juan Berjón había ganado la cátedra de prima de música en la Universidad en competencia con Gaspar Sanz, célebre autor de composiciones para vihuela y guitarra. Debo esta noticia a Dámaso García Fraille, catedrático de musicología de la Universidad de Salamanca.

<sup>48</sup> *Ibid.*, fol. 48r. Los andamios se cayeron el 4 de julio de 1663, día de San Antonio de Padua, y se tuvo por milagto que no matasen a ninguno de los que acudían a misa de alba.

do que se encuentra por dentro de la portada mirando hacia la nave mayor; sus minuciosos y duros pliegues, los cabellos escarolados, las profundas incisiones con el trépano en las pupilas son inconfundibles de este artista. La estatua de la Virgen que se halla en la repisa del parteluz está fechada con grandes números incisos en las nubes que forman el trono. Aunque se ofrece con atributos iconográficos de Inmaculada se trata, sin embargo, de la Asunción, patrona titular de la catedral, y así lo atestigua una cartela que sostiene uno de los ángeles que la flanquean: "Assumpta est Maria in coelum"<sup>49</sup>. La fecha de 1660 puede dar lugar a algunas cavilaciones. ¿Ofreció Juan Rodríguez esta estatua como prueba de su pericia antes de contratar los relieves supliendo de esta manera la falta de presentación de modelos previos que le achacaba su contrincante Juan de Rojas? Entra desde luego dentro de lo posible.

La similitud que ofrece con esta Asunción la que en una hornacina preside la actual portada de la Catedral Vieja nos induce a atribuir también esta última a Juan Rodríguez. Además la fecha de 1679 en que el arquitecto Juan de Setién Güemes contrató la remodelación de la primitiva fachada románica por la actual, incluyendo en ella la hornacina con la imagen citada, encaja bien dentro de los límites cronológicos de la vida de nuestro escultor<sup>50</sup>. Por la misma razón estilística nos parece obra de Rodríguez la imagen pétreo de la Inmaculada que se encuentra sobre una de las puertas de acceso al convento de las Agustinas Recoletas. En este caso el modelo impuesto por las monjas debió ser la Purísima pintada por Jusepe Ribera que estuvo mucho tiempo en la clausura del convento y hoy se encuentra en el Columbia Museum of Art de los Estados Unidos de América<sup>51</sup>.

El éxito obtenido por los relieves y estatuas de la catedral indujo a los jesuitas a encargar las imágenes y relieves del nuevo retablo de su iglesia a Rodríguez diez años justos después de terminar aquéllo, es decir, en abril de

<sup>49</sup> Véase MARCOS RODRÍGUEZ, F., *Historias y leyendas salmantinas*, Salamanca, 1983, p. 85-88. El autor piensa que en la cartela mutilada que sostiene el otro ángel se debía leer: "Sine labe concepta" o algo parecido y que la mutilación sería producto de las polémicas desatadas en la ciudad en torno a la doctrina de la Inmaculada Concepción por parte de los partidarios de la postura contraria a ella.

<sup>50</sup> A.H.P.S., prot. 4.763, fols. 1.304-10v. En el contrato entre el obispo don Francisco Seijas y Losada y el maestro mayor de la catedral, Juan de Setién, se aludía a cómo había de ser la imagen pero no a su autor: "una ymagen de Nuestra Señore del mismo pensamiento de la ymagen que está en el trascoro de la Yglesia Cathedral Nueva, aunque algo más alta y proporcionada, la qual ymagen a de ser de piedra franca de la mejor que se hallare en las canteras de Santiváñez...". Sin duda el modelo propuesto era la Asunción de Esteban de Rueda, entonces en el trascoro, pero en realidad la imagen se hizo siguiendo las líneas de la esculpida por Rodríguez en el parteluz.

<sup>51</sup> Véase MADRUGA REAL, A., *Arquitectura barroca salmantina. Las Agustinas de Monterrey*, Salamanca, 1983, p. 120. La autora no se decanta por ningún escultor. Un dato a tener en cuenta es el de que Juan de Setién Güemes dirigía desde 1670 las obras tanto de la iglesia como del convento. De todas maneras no se podría excluir que el autor de esta estatua hubiera sido Juan de Rojas Andrade, pues en los dos tableros que representan la Inmaculada en los retablos de Sancti-Spiritus y de San Julián la hizo, como a ésta, siguiendo muy de cerca la disposición de túnica y manto pintada en los modelos de Jusepe Ribera. Con todo es muy poco lo que sabemos de dicho escultor.

1674. Hemos tratado este punto en otro lugar así como la posibilidad de que el mismo escultor realizase las imágenes y relieves de los dos retablos colaterales y a él nos remitimos<sup>52</sup>. Sin embargo, es preciso añadir aquí que Juan Rodríguez debió realizar también por entonces la estatua en piedra de San Ignacio de Loyola que preside la hornacina del primer cuerpo de la fachada de la iglesia de La Clerecía. Pensamos ahora que ofrece rasgos estilístico claramente emparentados con los habituales en este escultor.

Juan José Martín González, fundándose en el mismo motivo, le atribuyó con toda razón el grupo de San José y el Niño Jesús de la portada de la antigua iglesia de Carmelitas Descalzas, hoy parroquia del Monte Carmelo, y el relieve de la Santísima Trinidad en la fachada de la iglesia de San Pablo. Alguna precisión cronológica ayudará a corroborar estas atribuciones. Por lo que toca a la fachada de la iglesia de las Carmelitas se sabe que en 1713 se la retocó para colocar en ella los escudos de los duques de Arcos en señal del patronato que empezaron a ejercer sobre el convento, pero es fecha demasiado tardía que nada tiene que ver con el grupo escultórico de Rodríguez<sup>53</sup>. En cambio el relieve de la Santísima Trinidad sí encaja plenamente dentro de las fechas en las que el escultor trabajaba en Salamanca. En efecto, el relieve está en la iglesia del primitivo Colegio de Trinitarios Descalzos, iglesia que se comenzó a edificar en 1648 y fue consagrada el 5 de junio de 1667. Consta que entre 1660 y 1667 se aceleraron los trabajos para ponerla a punto con los tres mil ducados de renta que quedaron disponibles tras la muerte de la fundadora doña Beatriz de Silveira<sup>54</sup>. Seguro que en esas fechas se hizo el relieve de marras.

Otra posible atribución a Rodríguez es la de la estatua orante de don Francisco Ramos del Manzano, preceptor de Carlos II y primer conde de Francos, que éste mandó hacer en vida en 1670. Se encuentra en un arcosolio de mármoles y jaspes en el presbiterio de la iglesia de San Julián, dando vista al retablo de la Virgen de los Remedios, de que aquel señor era particularmente devoto. Lo único que hemos podido averiguar documentalmente es que el 14 de septiembre de 1671 el secretario del conde, don Esteban Cervantes, se avino con el arquitecto Juan de Setién Güemes para retocar las cornisas, molduras y ornatos del arcosolio funerario que impedían con su vuelo excesivo la vista del retablo y camarín de la citada Virgen de los Remedios. La reforma no afectó para nada a la estatua orante ni al reclinatorio y sitial de ésta<sup>55</sup>. La estatua acusa menos de lo habitual los pliegues duros de

<sup>52</sup> *Estudios del Barroco Salmantino. El Colegio Real de la Compañía de Jesús, Op. cit.*, p. 89 y ss.

<sup>53</sup> Véase a este respecto ALVAREZ VILLAR, J., *De Heráldica salmantina*, Salamanca, 1966, p. 191-93.

<sup>54</sup> Archivo Diocesano de Salamanca, ms. titulado "Índice y protocolo de las cosas memorables deste colegio de Religiosos Descalzos de la Santísima Trinidad Redención de Cautivos de la ciudad de Salamanca".

<sup>55</sup> A.H.P.S., prot. 4.756, fols. 437-38v.

Rodríguez debido seguramente al mármol blanco de que está hecha, pero el rostro nos parece inconfundible de su peculiar estilo. Por otra parte se sabe que el escultor había trabajado en el retablo de la Virgen de los Remedios en 1663 haciendo los dos ángeles grandes del ático y otros cuatro minúsculos para adornar la aureola de rayos que circunda la imagen de la Virgen de los Remedios en su camarín<sup>56</sup>.

Una última atribución a Rodríguez que creemos suficientemente fundada sería la de la escultura del retablo de la Inmaculada Concepción en la capilla de San Bernabé de la Catedral Nueva. El 13 de mayo de 1665 el ensamblador Francisco García de Ardero y su cuñado el entallador Juan de Mondravía firmaron con el cabildo salmantino el contrato de ejecución del mencionado retablo. Una de las cláusulas decía así: "Y es condición que la escultura que muestra la traça, un San Bernabé en la caja del segundo cuerpo, dos virtudes que cargan sobre las columnas y los serafines que circundan el quadro de Nuestra Señora serán de nuestra quenta". Ahora bien, ni García de Ardero ni Mondravía eran escultores, por lo que debieron subcontratar las esculturas con un profesional y éste no fue otro que Juan Rodríguez, quien aparece firmando al pie del contrato como testigo. Tanto más cuanto que el otro testigo que firmó, el pintor Francisco de Coca, consta documentalmente que doró y policromó el retablo y sus esculturas<sup>57</sup>. Por otra parte, el comitente del retablo, el cabildo catedralicio, ya sabemos que estaba plenamente satisfecho de la pericia del escultor. El retablo se inauguró solemnemente en 1669.

#### JUAN FERNÁNDEZ.

No quisiéramos cerrar este trabajo sin dedicar unas breves líneas al ensamblador riosecano Juan Fernández, que dejó en tierras charras una impronta indeleble de su arte. Es cierto que antes de su llegada en 1673 a la ciudad del Tormes se habían fabricado ya en ella retablos con columnas salomónicas como los mencionados de la Virgen de los Remedios, proyectado en 1652 por Alonso de Balbás, el de la Inmaculada Concepción de la Catedral Nueva e incluso el provisional de la Clerecía debido a Honorato el Mozo. Sin embargo, Juan Fernández cristalizó de forma definitiva el retablo que llamamos prechurrigueresco y dejó una verdadera escuela en la provincia.

Su primer retablo en Salamanca, que resultó una obra maestra, fue el de

<sup>56</sup> HUARTE ECHENIQUE, A., Art. cit. en la nota 40.

<sup>57</sup> A.H.P.S., prot. 4.420, fol. s.n. El origen de este retablo y otros detalles de su construcción pueden verse en MARCOS RODRÍGUEZ, F., "Historia legendaria de una capilla de la catedral" en el libro citado *Historias y leyendas salmantinas*, p. 51-55.

sobra conocido de la iglesia del Colegio de los Jesuitas, concertado en Valladolid el 24 de diciembre de 1673, al que siguió el retablo colateral de San Ignacio en la misma iglesia<sup>58</sup>. Hay que subrayar cómo en el mismo año en que se hacía este último contrataba el gemelo de San Francisco Javier Manuel de Saldaña con condición expresa de hacerlo exactamente igual a aquél, pues este Saldaña fue el mejor discípulo de Fernández y por tanto propagador constante de su estilo después de que el maestro abandonó la ciudad y retornó a Valladolid. Esta colaboración se perfiló aún más en el retablo de la iglesia del monasterio bernardo de Nuestra Señora de Loreto, desaparecido el siglo pasado, cuya hechura fue concertada el 20 de diciembre de 1675 con Saldaña pero según traza suministrada por Juan Fernández. Una de las cláusulas ordenaba significativamente que las columnas salomónicas fuesen “como son y de la misma forma que tienen en el retablo de Nuestra Señora de la Concepción de la iglesia Cathedral desta ciudad”. La escultura de este retablo parece fue de Juan Peti, que firmó como testigo<sup>59</sup>.

El retablo de la iglesia de San Silvestre del pueblo de Los Villares de la Reina, que siguió al anterior en 1676, ha sido comentado en trabajo nuestro anterior al que remitimos al lector; en este caso hizo las esculturas Bernardo Pérez de Robles<sup>60</sup>. Afortunadamente este retablo se conserva intacto. No ha sucedido así con el que el ensamblador vallisoletano contrató el 11 de septiembre con el concejo y vecinos de la villa de Bilvestre para entregarlo terminado en el plazo de un año por precio de 9.300 reales. Tenía columnas salomónicas de cinco vueltas “conforme al precepto del arte”, como consigna el contrato, es decir, conforme a la práctica de Pedro de la Torre frente a la teoría de fray Juan Rici de presentarlas de seis espiras<sup>61</sup>. Dos años más tarde, el 17 de septiembre de 1679, concertaba con el marqués de San Vicente don Antonio Rodríguez de Leiva, patrono de la iglesia de San Boal, de Salamanca, una custodia de madera de pino con columnas salomónicas emparradas y una media naranja adornada con cogollos. La custodia, no conservada, debió de ser grande a juzgar por el tamaño de las imágenes de Santo Domingo y San Antonio sobre las columnas, que era de tres cuartas, es decir, 61,50 cms., y del precio establecido en 2.500 reales. Firmó como testigo Jerónimo

<sup>58</sup> Véase nuestro libro *Estudios del Barroco Salmantino...*, p. 90 y ss. El proyecto para reformar el retablo mayor firmado en 1778 por Juan Sagarvinaga y afortunadamente no llevado a efecto ha sido publicado por CASASECA, A., “El proyecto de Sagarvinaga para reformar el retablo de la iglesia del Colegio Real de la Compañía de Jesús”, *Salamanca. Revista Provincial de Estudios*, n. 16-17, 1985, p. 41-46.

<sup>59</sup> A.H.P.S., prot. 1.675, fols. 1.131-34v. También firmó como testigo el arquitecto Juan de Setién Güemes.

<sup>60</sup> RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., “El escultor indiano Bernardo Pérez de Robles”, art. cit., p. 316-17.

<sup>61</sup> A.H.P.S., prot. 1.677, fol. s.n. Acerca del número de espiras de la columna salomónica, véase MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *Escultura barroca en España 1600-1770*, Madrid, 1983, p. 104. El retablo de Bilvestre no se ha conservado por haber sido sustituido posteriormente por otro de Joaquín de Churriquera.

de Robles, hijo de Bernardo Pérez de Robles y escultor como él, quien acaso hizo las imágenes mencionadas<sup>62</sup>.

También firmó como testigo este Jerónimo de Robles en el contrato protocolizado el 15 de enero de 1680 entre Fernández y el convento de Franciscanos Descalzos de Zamora para hacer un retablo de pilastras y decorado con tarjetas, florones, festones, etc.<sup>63</sup>. Finalmente, un mes más tarde, el 9 de febrero, se obligó en compañía de su discípulo Saldaña, a ejecutar el retablo de la parroquia de Palacios Rubios en precio de 15.000 reales. Por falta de dinero a causa de la baja de la moneda los mayordomos no pudieron pagar el primer plazo establecido para 1682 cuando apenas estaba iniciada la custodia, razón por la cual los ensambladores sobreseyeron el contrato. Habiendo fallecido Juan Fernández el 14 de febrero de 1692, su viuda Francisca Rodríguez, que había casado en segundas nupcias con Francisco Malmierca Maldonado, fue obligada judicialmente a terminar el retablo con las mismas condiciones con que había sido iniciado quince años antes. También había muerto para entonces Manuel de Saldaña, por lo que el marido de Francisca Rodríguez, que no sabemos fuera ensamblador, pechó con la responsabilidad de entregar el retablo acabado. Buscaría para ello alguno de los profesionales en activo en 1695 como Francisco García de Ardero, Mateo Pinto o Lucas Carrera. Sí hay noticias de que fue dorado finalmente por Francisco Hernández de Trabanca en 1707<sup>64</sup>.

Un factor a tener en cuenta en la evolución del retablo salmantino de finales del seiscientos es el de que Juan Fernández formó una verdadera escuela de la que el mejor exponente fue el mencionado Manuel de Saldaña. Este habría realizado su formación con su padre Manuel de Saldaña el Viejo, también ensamblador, con quien había realizado el retablo del santuario de la Virgen de la Peña de Francia antes de la venida de Fernández. Pero una vez colaboró en la iglesia de los jesuitas con el artista vallisoletano, haciendo según trazas suyas los retablos de San Francisco Javier y del Santo Cristo, asimiló totalmente su estilo. Así lo revela el retablo de los santos Mártires, de Salamanca que contrató en 1685 y todavía pervive en la parroquia de San Martín. Colaborador habitual suyo fue su cuñado el escultor Pedro López Rainaldos, seguidor más de Pérez de Robles que de Juan Rodríguez. En la penúltima década del siglo, Saldaña acumuló mucho trabajo, pues consta que contrató los retablos de Zarapicos, Berrocal, Barruecopardo, Santo Tomé de Rozados, Aldeaseca de la Frontera, santuario del Cristo de Cabrera y el mencionado de Palacios Rubios. Debió fallecer en torno a 1692, año en que justamente hacía su aparición en Salamanca el astro fulgurante de José

<sup>62</sup> *Ibid.*, prot. 4.443, fols. 1482-83v.

<sup>63</sup> *Ibid.*, prot. 1.680, fol. s.n. No se conoce su paradero.

<sup>64</sup> *Ibid.*, prot. 4.122, fols. 127-31 y 3.933; fols. 160-65v. Véase para más detalles CASASECA CASASECA, A., *Catálogo Monumental del Partido Judicial de Peñaranda de Bracamonte*, *Op. cit.*, p. 191-92, foto 240.

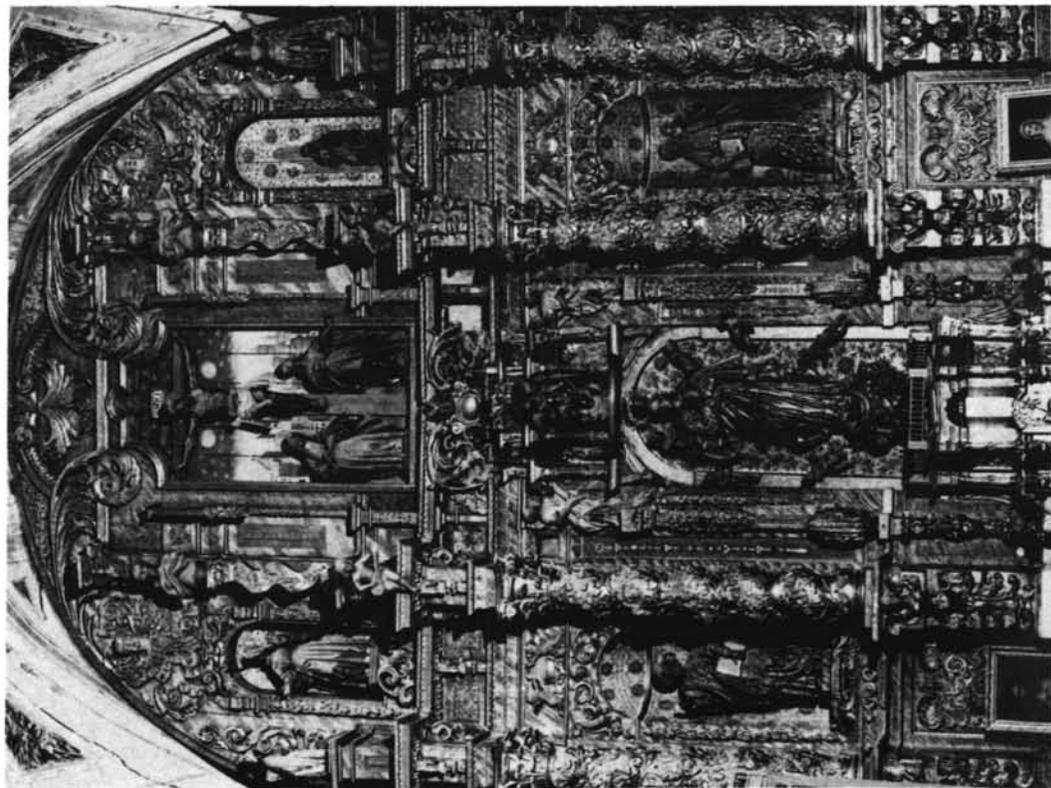
de Churriguera, quien había de hacer pronto viejo el estilo de Fernández y de Saldaña, revolucionando el panorama retablístico salmantino<sup>65</sup>.

<sup>65</sup> Entregado ya este trabajo creemos es importante añadir a la obra de Cristóbal de Honorato el Viejo el relieve de la Anunciación hecho en 1646 para la portada del Hospital de la Misericordia en la ciudad de Zamora, documentado por José Ramón NIETO, "El entallador Juan González", *Studia Zamorense*, 1980, p. 134, nota 19; véase además el libro de Guadalupe RAMOS DE CASTRO, *El Hospital de la Misericordia de Zamora*, Zamora, 1985. Igualmente el aludido retablo de Castroverde de Campos, en la provincia de Zamora, labrado por Cristóbal de Honorato el Mozo se conserva, según nos indica el mencionado profesor J. R. Nieto, y así lo damos aquí a conocer.

#### LAMINA I



1. Santa María del Berrocal (Avila). Parroquial. Virgen del Rosario. 2. Salamanca. Iglesia de Sancti Spiritus. Inmaculada.—3. Zamora. Hospital de la Misericordia. Relieve de la Anunciación. Los tres por Cristóbal de Honorato el Viejo.



1



2



3



4



5

1. Castroverde de Campos (Zamora). Parroquial. Retablo mayor, por Cristóbal de Honorato el Viejo.—Salamanca. Catedral nueva. Fachada principal. Esculturas, por Juan Rodríguez.—2. San Zacarías.—3. Santa Ana.—4. Asunción de la Virgen.—5. El Salvador, en el interior, detrás del parteluz.

1



2



3



4



1. Salamanca. Catedral Vieja. Fachada. Inmaculada.—2. Salamanca. Convento de Agustinas Recoletas. Inmaculada.—3. Salamanca. Iglesia de San Julián. Sepulcro de Don Francisco Ramos del Manzano, por Juan de Setién Güemes y Juan Rodríguez.—4. Vilbestre (Salamanca). Iglesia parroquial. Retablo mayor, por Juan Fernández.