

13. El arte en Béjar desde el medioevo hasta 1900

Roberto Domínguez Blanca
Carmen Cascón Matas
Centro de Estudios Bejaranos

1. INTRODUCCIÓN

En el presente capítulo tienen cabida las principales manifestaciones artísticas entre las fechas citadas al margen de la arquitectura, tratada en los dos volúmenes de esta obra por José Muñoz Domínguez, exceptuando la retablística, tan importante en el devenir del arte religioso de nuestra ciudad y sobre la que nos explayaremos seguidamente. Continuaremos con la escultura y la pintura no vinculadas a los retablos, para terminar con el apartado dedicado a las artes industriales, auténtico cajón desastre de las mal llamadas artes menores, en el que nos centraremos en la platería, pues un detenido análisis de las principales piezas excedería con creces las limitaciones de este trabajo.

2. RETABLÍSTICA

Salvo el retablo de San Gil, de finales del siglo xv, no vamos a hallar en el Béjar del presente ejemplos que no sean del período barroco (siglos xvii y xviii)¹, período fructífero que podemos dividir en cinco fases, coincidiendo en lo fundamental con la cronología general de este arte en España²: retablo barroco clasicista (primera mitad del siglo xvii), retablo pre-churrigueresco (segunda mitad del siglo xvii), retablo churrigueresco (primera mitad del siglo xviii), retablo rococó (1750-1790) y retablo neoclásico (finales del siglo xviii-principios del xix). En el Barroco bejarano la construcción de retablos tiene un primer apogeo en la primera mitad del siglo xvii, siendo escasos los que han sobrevivido, precisamente porque muchos de ellos se sustituyen en las décadas de 1740 a 1800, el otro gran momento de fiebre constructiva.

1.- El estudio del retablo en Béjar y su entorno apenas ha suscitado interés, exceptuando MÉNDEZ HERNÁN, Vicente: *El retablo en la diócesis de Plasencia, siglos xvii y xviii*, Universidad de Extremadura, Cáceres, 2004; Díez ELCUAZ, José Ignacio y SÁNCHEZ SANCHO, Juan Félix: «El conjunto barroco de Valdesangil» en *Revista de Estudios*, nº 12. Ayuntamiento de Béjar y Centro de Estudios Bejaranos, Béjar, 2008, y en alguno de nuestros trabajos: DOMÍNGUEZ BLANCA, Roberto: «Tomás Pérez Monroy y el retablo mayor de la iglesia de San Juan de Béjar» en *Especial Béjar en Madrid 2010*; DOMÍNGUEZ BLANCA, Roberto y CASCÓN MATAS, M.^a del Carmen: «Sobre el patrimonio artístico de la iglesia de Navalmoral de Béjar: Arquitectura y retablística» en *Béjar en Madrid*, nº 4532; de los mismos autores: «El proceso constructivo de la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de Navacarros y su patrimonio artístico», en *Revista de Estudios* nº 13. Ayuntamiento de Béjar y Centro de Estudios Bejaranos, pp. 67-90. Una primera monografía sobre la retablística barroca local y de próxima aparición es la de SÁNCHEZ SANCHO, Juan Félix: *Aportaciones a la retablística bejarana del setecientos*, Discurso de ingreso en el Centro de Estudios Bejaranos (en preparación).

2.- Puede consultarse a este respecto la obra de MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José: *El retablo barroco en España*, Madrid, 1993, y otras que estudian ámbitos artísticos que de forma directa o indirecta tratan la retablística en Béjar y su comarca, bien analizando alguno de sus ejemplos, bien ocupándose de comarcas vecinas donde trabajaron los mismos artífices: IGARTUA MENDÍA, María Teresa: *Desarrollo del Barroco en Salamanca*, Madrid, 1972; GÓMEZ GONZÁLEZ, M.^a de la Vega: *Retablos Barrocos del Valle del Corneja*, Ávila, Diputación Provincial de Ávila e Institución Gran Duque de Alba, 2009; o el citado trabajo de Méndez Hernán (MÉNDEZ HERNÁN, Vicente: *El retablo... Op. cit.*). Este último propone la siguientes fases para el retablo barroco en la diócesis de Plasencia: retablo Clasicista (1580-1660), retablo Prebarroco (1660-1690), retablo Barroco (1690-1750) y retablo Rococó (1750-1780/1800).



Retablo de San Gil

Huída a Egipto.
Retablo de San Gil

2.1. SIGLO XV

El **retablo de San Gil** permanece en el mismo lugar para el que fue concebido, la capilla homónima del desaparecido hospital³. Es una pala de no excesivo tamaño compuesta por banco y dos cuerpos divididos en cinco calles, la central mayor en anchura y altura, cuya sencilla arquitectura línea no es la original. Se organiza en 13 tablas pintadas, ocupando la más alta de la calle central la que representa a San Gil, frontal, solemne y de cuerpo entero, como el Santo Domingo de Bartolomé Bermejo. Se acompaña de la cierva blanca que le proporcionaba alimento en su retiro eremítico. Del resto de dicha calle nada se conserva al no estar formada por elementos pictóricos —se completaría el retablo con un sagrario—. La iconografía muestra escenas de la vida del santo y episodios de la de Cristo. Estas últimas son ocho y se ordenan cronológicamente, empezando en el primer cuerpo y continuando por el banco: Nacimiento, Epifanía, Presentación de Jesús en el Templo, Huída a Egipto, Jesús en el Huerto de los Olivos, Crucifixión, Lamentación sobre el cuerpo de Cristo muerto y *Noli me Tangere*. Siguiendo la costumbre tardomedieval tanto de la pintura flamenca como de la italiana, en ciertas tablas se ha pintado en el mismo espacio diferentes pasajes de la narración. Así, junto a Jesús y sus discípulos en el Huerto de los Olivos se ha ubicado el Prendimiento, y junto a la Lamentación, el Descendimiento.

Las cuatro tablas laterales del cuerpo superior explican hechos y milagros de la vida de San Gil. Siguiendo un orden cronológico, en la primera se ve al joven santo desprendiéndose de sus riquezas antes de iniciar el paso a una existencia eremítica dando abrigo a un lisiado. La segunda y la tercera hacen referencia a episodios más conocidos como su encuentro con un rey (para algunos Wamba o Chidelberto de Francia, para otros un príncipe local). Estando dicho rey y su séquito en plena cacería, la jauría de perros trata de apresar a la cierva del santo que se refugia en una cueva. Los animales se detienen sin atreverse a avanzar al toparse con San Gil, quien es herido por un ballestero al pretender dar caza a la cierva. La siguiente escena narra la misa de San Gil y la aparición milagrosa de un ángel con una cédula de concesión del perdón divino al rey Carlos de Francia (identificado en ocasiones con Carlomagno), quien se había destacado en su lucha contra la herejía arriana. Por último, la muerte del santo rodeado por sus compañeros del cenobio que el rey mandó levantar cerca del lugar donde se produjo su encuentro con el santo. Un ángel recibe la figura de un niño desnudo, forma habitual de representar durante el medievo el alma del finado y su ascenso al cielo. La acción tiene lugar dentro de un edificio religioso, y en el ángulo inferior derecho un bloque pétreo lleva grabado el nombre de San Gil.

La técnica empleada es el óleo, utilizándose también pan de oro sobre una capa de bol rojizo para los nimbos de los personajes sagrados, con sus nombres grabados para ser reconocidos. Desconocemos quién fue autor del retablo, aunque por el estilo podemos acercarnos a su personalidad artística. Gómez-Moreno le relacionó con el Maestro de Ávila, identificado por algunos investigadores con el pintor García del Barco,

3.- Llegaría en un estado lamentable al siglo XX, haciendo precisa una restauración por la Real Academia de BBAA de San Fernando entre 1958 y 1960 (CREGO BALDIÓN, José: «Cuadros para una exposición» en *Béjar en Madrid* —en adelante BeM— n.º 2.012, 1960; y MUÑOZ GARCÍA, Juan: «Los cuadros del retablo de San Gil» en BeM n.º 1.875. Fueron los directores de la restauración Francisco Núñez de Celis y Francisco Núñez Losada. También es interesante consultar la entrevista con el señor Núñez de Celis recogida en BeM n.º 2.000. Pese a ello, en la actualidad se encuentran en mal estado las pinturas, especialmente dañadas las del banco.

seguidor del salmantino Fernando Gallego. Es evidente que el retablo bejarano es un claro exponente del llamado arte hispanoflamenco, a cuya cabeza estaba Gallego, y que arraigó con fuerza en su ámbito de acción (Salamanca, Zamora, Ávila, Cáceres...), dejando numerosos seguidores. García del Barco, vecino de Ávila y posiblemente natural de El Barco de Ávila, coincidió con otros pintores del entorno artístico de Gallego, como Francisco Gallego, fray Pedro de Salamanca y un oscuro Juan Rodríguez, vecino de Béjar, al que se le ha dado en llamar Juan Rodríguez de Béjar.

Nos vamos a detener en Juan Rodríguez de Béjar por dos razones: por ser el pintor bejarano más antiguo del que se tiene noticia y porque de su mano podría haber salido un conjunto de pintura mural que se encuentra en la **capilla del Alba de la iglesia de Piedrahíta** (Ávila). La única obra documentada de Juan Rodríguez son los frescos desaparecidos del castillo de El Barco de Ávila, que se comprometió a ejecutar junto con García del Barco en 1476. Hasta mediado el mes de mayo de 1477 habían concertado «pintar de obra morisca los corredores é alas de los dichos corredores de la fortaleza del Barco et las puertas que salen á los dichos corredores». Sin salir de la villa tomesina, en su iglesia se localiza un tríptico dedicado al Bautismo de Cristo que se consideraba autoría de Juan Rodríguez de Béjar desde que así opinara Camón Aznar, pues en la tabla derecha y junto al retrato del donante se plasmó en capitales góticas la firma *Jº Rºdriguez*; sin embargo, Gutiérrez Robledo⁴ demostró que la firma hace referencia realmente al donante. En cuanto a la capilla subterránea del Alba de la iglesia de Piedrahíta, sus pinturas podrían ser del artista bejarano según defiende Cruz Valdovinos⁵. En el angosto espacio, los frescos recorren las cuatro paredes de la estancia y son eminentemente epigráficos y decorativos —recordemos el carácter ornamental de los encargados para el castillo de El Barco—. Una leyenda se despliega sobre los muros ensartando los elementos figurativos y recogiendo la fecha de 1479 para las obras⁶. Entre los elementos figurativos se cuentan un escudo, un par de cruces y una escena de la Crucifixión de Cristo con la Virgen y San Juan. Otras leyendas epigráficas menos artísticas señalan el punto donde yacen sepultados unos clérigos. Para nosotros, la más interesante, por inusual, es la del artista, plasmada en una junta de la bóveda: «Pintó esto Juan pintor por mandado de dicho cura». Según Cruz Valdovinos, este Juan pintor debía ser Juan Rodríguez de Béjar, pues no vio necesario añadir su apellido porque en la zona y en su tiempo no habría otro Juan en ese oficio más que el bejarano.

Por suerte, la presencia de las figuras del Calvario permite aproximarnos a su estilo, advirtiendo Cruz Valdovinos la imposibilidad de relacionarlas



Firma erróneamente identificada con la de Juan Rodríguez de Béjar



Noli me Tangere. Retablo de San Gil



Detalle del Calvario. Frescos de la capilla del Alba, Piedrahíta

4.- GUTIÉRREZ ROBLEDO, José Luis: *El Barco de Ávila, arquitectura y arte*. Ávila, 2004, p. 106.

5.- CRUZ VALDOVINOS, José María: «Sobre el Maestro de Ávila: pinturas inéditas de Juan Rodríguez fechadas en 1479» en *Anales de Historia del Arte*, nº 4, 1993-1994, pp. 559-568.

6.- La inscripción se inicia en el lado sur, que es el de la entrada, en el que se puede leer en latín *myserera my dñe qa pec sumus*. Continúa por el occidental: *esta systema mando faser diego mendes cura desta yglia* (escudo con puntos equipolados en azul y blanco y entado con león rampante de gules en punta) *la qual fizo a su costa e pago el pavimento a la ygla para su mantenimiento della / aquéllos que constytuyeren pa[ra] el dicho capellan*. Sigue por el muro norte: *el qual cura y l[icencia]do mayordomo fizo la caostr e tres*. Termina en el lado oriental con una letra menos ornamentada: *CAMPANAS E CONSAGRÓ LA MAYOR LA QUAL DICHA CISTERNA SE FIÇO AÑO DE N[UEST]RO SALVADOR IHS XPO DE U E IIII E LXX E IX [1479]*, concluyendo en el años sur con la palabra *AÑOS* (*Ibidem*).

con los estilemas de la pintura abulense del momento. Nada que ver con el Maestro de Ávila, ni con Fernando Gallego, ni tampoco con la escuela castellana. El canon del Cristo es alargado, de formas redondeadas, lejos de las angulares y de los pliegues quebrados de influjo nórdico. Por estas razones estilísticas, antagónicas con el hacer del autor del retablo de San Gil, se puede decir que ambas obras no han salido del mismo pincel, como alguna vez se ha llegado a sopesar⁷. Valdovinos además aporta la existencia de un pintor, vecino de Piedrahíta, llamado Diego Rodríguez⁸ en una fecha más tardía e imprecisa más allá de 1520, apuntando la posibilidad de que pudiera ser hijo de Juan Rodríguez de Béjar.

Volviendo al retablo de San Gil, en su ejecución parecen diferenciarse dos manos. Los personajes principales (San Gil, la Virgen o San José) son de mejor factura, de rasgos menudos y cuidados, y aire melancólico o ausente, contrastando con la ejecución seca de otros personajes de perfiles duros y afilados, narices aguileñas, barbillas puntiagudas y arcos supraciliares que dibujan una marcada V sobre la nariz. Ambos dotan a sus figuras de una contención gestual y dramática, apartada del expresionismo de Fernando Gallego. En la representación de los ropajes llama la atención la interpretación de los duros pliegues a la manera nórdica, con unas particulares formas tubulares que recuerdan a la escultura de Alejo de Vahía.

Silva Maroto⁹ señala ciertos grabados nórdicos que pudieron servir de modelo al retablo de San Gil. En la *Lamentación sobre el cuerpo de Cristo muerto* advierte la copia de una lámina de Israhel van Meckenem el Joven; nosotros también constatamos que otro grabado de este autor se traslada a la escena del *Prendimiento de Cristo* en la misma tabla que *Cristo en el huerto de los olivos*. De la obra de Martin Schongauer, cuyos grabados gozaron de gran predicación en Castilla, Silva Maroto señala las láminas de la *Huida a Egipto* y la *Adoración de los reyes* como inspiración para el retablo bejarano, con mayor fidelidad en la primera que en la segunda. En ésta se produce un hecho singular y es que la escena está dispuesta en sentido contrario a como aparece en el grabado, lo que se repite en los retablos de Santa María la Mayor de Trujillo (Cáceres) y de San Lorenzo de Toro (Zamora), ambos de Fernando Gallego, aunque en el primero la tabla la ejecuta su colaborador, el Maestro Bartolomé¹⁰. Esta peculiaridad, añadida lo expuesto anteriormente, podría indicarnos una participación o una formación del artista del retablo de San Gil dentro del taller del propio Fernando Gallego.

El retablo sufrió una profunda transformación a principios del siglo XVIII, cuando se decide acometer una serie de obras en el hospital y en la capilla de San Gil, que incluía separar ambos espacios con un tabique, pues hasta entonces se comunicaban abiertamente. Entre 1719 y 1720 se llevan a cabo costeadas por el duque don Juan Manuel II, destacando la que transforma el altar mayor, compuesto por altar, retablo, urna y sepulcro del Santo Cristo. Gracias a un dibujo del pintor ducal Ventura Lirios y a la documentación existente en el Archivo Histórico Nacional¹¹ nos podemos hacer una idea de cómo era este conjunto barroco. Sobre el arco del sepulcro del Cristo se situaba un sagrario conocido popularmente como la *perla*¹², formado por un dosel con

7.- CABALLERO ESCAMILLA, Sonia: *Las artes plásticas del siglo XV en Ávila*, Tesis doctoral inédita, Salamanca, 2006, p. 121.

8.- De este Diego Rodríguez no disponemos de más noticia que doró y pintó un retablo para la iglesia de Piedrahíta, sin poder precisar más (CRUZ VALDOVINOS, José María: «Sobre el Maestro...», *Op. cit.*, p. 565).

9.- SILVA MAROTO, M.ª del Pilar: «Influencia de los grabados nórdicos en la pintura Hispanoflamenca» en *Archivo Español de Arte*, nº 243, 1988, pp. 280, 281, 283 y 289.

10.- SANZ FERNÁNDEZ, Francisco: *Fernando Gallego y su Taller en el Altar Mayor de Santa María la Mayor de Trujillo (Cáceres) Ca. 1490*, Palacio de los Barrantes-Cervantes, 2009, pp. 183-184.

11.- Archivo Histórico Nacional: Sign. Osuna, CT. 515, D. 1.

12.- Al parecer, dicho sagrario terminaría destrozado poco tiempo después por la torpeza de un sacerdote (*Ibidem*).

cortinajes que permitía descubrir una custodia con la Sagrada Forma en días solemnes. Tras el dosel, un enorme sol aparentando un gran expositor de custodia con sus rayos y sus nubes, era marco en su parte superior para el retablo de San Gil; ahora muy reformado, pues se le añadiría una pintura de San Lorenzo en su parte inferior, seguramente la renacentista que actualmente se guarda en la iglesia de Santiago. El ensamblaje gótico original se descarta, haciendo el nuevo el carpintero bejarano Antonio Rodríguez Calderón y su dorado el maestro dorador Manuel Hernández Montero.

La pintura de **San Lorenzo** existente en la iglesia de Santiago, y que parece ser la misma de la reforma del retablo si la comparamos con el boceto de Lirios, lo muestra de cuerpo entero y dentro de una hornacina con sus galas habituales: alba talar bajo una pesada dalmática ricamente decorada. Empuña con la mano derecha la parrilla aludiendo a su martirio y en la izquierda el Evangelionario. La ancha tonsura clerical y su rostro dulce e imberbe son otros rasgos distintivos de este santo. La factura es correcta aunque sumaria, más cuidada en el rostro que en otras partes como las torpes manos o los ropajes. Su origen se encuentra en la creación del hospital de San Gil¹³, en 1575, cuando se dispone «que en la dicha capilla de San Gil se haga un altar con una imagen de San Lorenzo a costa de dicho hospital donde se digan las misas de la capellanía que dotó y fundó la dicha Juana de Carvajal»¹⁴. Por su singularidad, el Cristo yacente que se situaba a los pies de la capilla mayor lo trataremos en el apartado de escultura del siglo XVI.



San Lorenzo.
Iglesia de Santiago

2.2. SIGLO XVI

Nada queda de la retabística del siglo XVI en Béjar salvo algún cuadro suelto. En la comarca, sólo el retablo mayor de la iglesia de Montemayor del Río y el de San Sebastián de la de Candelario, ambos pictóricos y platerescos. El primero se encuentra prácticamente perdido¹⁵, siendo en 1552 cuando se contrató la pintura y el dorado con el salmantino Antonio González, y el ensamblaje y tal vez la escultura con el francés Francisco Joli¹⁶, quien también ejecutó otro desaparecido para la iglesia de Valbuena¹⁷. El candelariense, engalanado con el escudo del obispo Gutierre de Vargas Carvajal (1523-1559) en el ático, presenta mejor aspecto, habiéndose precisado renovar en una restauración parte de la arquitectura.

En Béjar conocemos los retablos renacentistas perdidos gracias a la documentación. Por poner un ejemplo, en la iglesia de Santa María en 1545 constaban seis en total¹⁸: el principal¹⁹ y los de San Juan Bautista, San Cosme y San Damián, San

13.- Archivo Parroquial (en adelante AP) de El Salvador (Béjar): *Inventario del hospital de San Gil de 1718 dentro del Libro de Cuentas del Hospital de San Gil*.

14.- MUÑOZ GARCÍA, Juan: «Datos para la historia de nuestras instituciones benéficas. Fundación del Hospital de San Gil» en *BeM*, nº 1751-1755, 1758 y 1759.

15.- Sobre el estado al que llegó el retablo antes de la intervención, ver JIMÉNEZ HERNÁNDEZ, Saturnino: *La villa de Montemayor. Historia y monumentos*, 1988, pp. 81-86.

16.- SÁNCHEZ GONZÁLEZ, Miguel: *Montemayor. Del Concejo Medieval a los Ayuntamientos Contemporáneos*, Amarú Ediciones, Salamanca, 2009, pp. 444-445. Este autor además señala que la relación de Joli con esta iglesia se remonta a 1539, cuando le queda por cobrar una deuda pendiente, quizás por el ensamblaje del retablo.

17.- En 1543 ya estaba terminado. Joli hizo la obra del ensamblaje y la pintura corrió a cargo del pintor Martín de Montejo (SÁNCHEZ GONZÁLEZ, Miguel: *Op. cit.*, pp. 455).

18.- AP de Santa María la Mayor (Béjar): *Libro de Cuentas de Fábrica y Visitas* (en adelante LCFyV) 1547-1568, f. 4 vº-5vº.

19.- «Un retablo pintado e dorado de tabla de cinco tableros con las ystorias de Maria santísima e con una ymagen de nuestra señora de bulto en medio pintada y dorada con una corona de plata y debaxo de la dicha ymagen esta un sagrario dentro del qual esta un cofre donde esta el Santísimo Sacramento» (*Ibidem*, f. 4 vº-5).



Talla de San Antonio Abad. Iglesia de Santiago

Martín, Santa Cena (con imágenes de San Gregorio niño y la Quinta Angustia), San Bartolomé con la imagen de San Pedro mártir (que entonces ya no existía) y San Gregorio y San Miguel (nuevo y del artista Pedro de Oviedo)²⁰. Otro ejemplo es el de la iglesia desaparecida de San Pedro, donde en 1561, cuando aún era parroquia, lucían cuatro: el mayor, pintado y dorado, de tres órdenes y con la imagen del titular presidiéndolo; un segundo recién concluido; el de Santa Catalina, también de tres órdenes, de talla, pintado, dorado y con la escultura de la santa «*coronada y con las ynsignias de su ystoria en la mano*»; y el de Nuestra Señora, igualmente de tres órdenes, pintado y dorado, y en el que sobresalían la imagen de la Virgen y la de **San Antonio Abad**²¹ de bulto, pintado y dorado, con un libro y cayado en la mano²². Esta escultura con el tiempo recaló en la iglesia de Santiago, donde hoy está depositada. El santo se muestra rígido, severo, frontal e imbuido de autoridad moral y mostrando el libro de la regla abierto sobre la mano izquierda. Viste manto, túnica y escapulario ricamente policromado y dorado, y en su pecho exhibe la característica tau como referencia a su nacimiento en Egipto. Se acompaña a los pies de un cerdo pequeño y oscuro. Debe fecharse en la primera mitad del siglo XVI cuando aún se puede acomodar perfectamente su carácter de efigie, alejado de cualquier intención naturalista. En 1753 su cofradía pagó 1.000 reales por la hechura de un retablo colateral en la iglesia de Santiago²³ destinado al santo tras producirse la ruina de la iglesia de San Pedro. Este retablo se encontraba en el lado del Evangelio junto a la escalera de subida a la torre, donde permaneció hasta hace unas décadas.

El **retablo mayor de la iglesia de Santiago** anterior al actual fue obra de Hernando de Pinedo, clérigo además de artista²⁴. La escritura se redacta el 10 de agosto de 1539 y en ella se especifica que debía ejecutar «*un retablo de madera de pino de talla de quatro varas y una quarta en alto y de quatro varas en ancho [medidas que se ampliaron en concierto hecho en 23 de Diciembre del mismo año] e a de llevar tres hórdenes [calles] y en la de en medio a de aver una custodia y encima de la custodia una caja con un Santiago de bulto en pie de cinco palmos antes mas que menos y en las otras dos hórdenes a de aver quatro tableros de pinzel y han de tener las historias siguientes: en la más alta a la parte de la Epístola la istoria de cómo degüellan a Santiago y en la otra alta a la parte del Evangelio la salutación del ángel a Nuestra Señora [en el concierto hecho en 23 de Diciembre se convino en que en lugar de esta tabla se pintara aquí Santiago a caballo, y que la Salutación se pinte en el tablero más bajo, que es en el banco] y en las dos baxas en la una que es a la parte del Evangelio un Cristo a la columna y a la otra parte a la parte de la Epístola la Resurrección de Nuestro Señor y encima del bulto de Santiago a de hazer un crucifixo del tamaño que cupiere; a de ser talla del romano [renacentista] pilares y molduras y frisos y corchetes y dorados de oro bruñido la talla y los campos an de ser de colores azul y carmesí sobre plata y blanco bruñido cada cosa donde más convenga*»²⁵. En otras cláusulas se establece que el valor del retablo será de 60.000 maravedíes,

20.- Fue un pintor establecido en Salamanca con obra documentada en Alba de Tormes y Larrodrigo (Salamanca) (PASCUAL DE CRUZ, Juan Carlos: «Panorama de la pintura renacentista en Salamanca» en *Tres tablas de un retablo. El antiguo retablo del convento de las Úrsulas*, Junta de Castilla y León, Salamanca 2005, p. 27).

21.- A San Antón se le invocaba como protector de los animales domésticos y también contra la peste, lo que explica que se adquiriera para la iglesia de San Pedro, cuyos parroquianos se dedicarían fundamentalmente a actividades agropecuarias.

22.- AP Santa María la Mayor (Béjar): *Inventario de la iglesia de San Pedro* (1599).

23.- AP Santa María la Mayor (Béjar): *Libro de cuentas de la cofradía de San Antonio Abad*.

24.- MARTÍN LÁZARO, Antonio: «El cuadro de la Antigua», en *BeM*, nº 418.

25.- HUARTE ECHENIQUE, Amalio: «Hernando de Pinedo, pintor de retablos (¿-1544)» (Conclusión) en *La Basílica Teresiana*, 1920, p. 178, nota 1.

que Pinedo hará el retablo «conforme a razón del arte de pintar y geometría»²⁶, y que como el retablo se había de fabricar en Salamanca se convenía en darle 500 maravedíes por su traslado.

Al parecer, Hernando de Pinedo murió en 1544 faltando por concluir algunos elementos del retablo, siendo terminado por el salmantino Pedro Bello²⁷, pues a su muerte el resultado no satisfizo a sus clientes y hubo de concertarse un nuevo contrato para mejorar la obra resultante. Debía pintarse ahora una imagen de Jesús con la cruz a cuestas y otra de Cristo atado a la columna en el guardapolvos. Nada se dice sobre que en este primitivo retablo se alojara la tabla de la **Virgen de la Antigua**²⁸, como se admite tradicionalmente. Cuando a mediados del siglo XVIII se construyó el retablo que sustituyó al de Pinedo²⁹, la tabla se reubicó en él, colocándose el resto de pinturas del viejo retablo en las paredes de la iglesia. Si la pintura mariana se hubiera ejecutado para el retablo, Hernando de Pinedo habría sido su autor, pues es de cronología similar al retablo (Gómez-Moreno la data en el XVI³⁰ y Martín Lázaro concreta una fecha cercana a 1530³¹). La duda que nos queda por resolver es si en algún momento se modificó la primera escritura para acomodar la pintura en el retablo, o si la Virgen de la Antigua tendría su propio altar dentro de la iglesia³².

La Virgen de la Antigua bejarana es fiel al original sevillano, con María, portando al Niño en su brazo izquierdo y sujetando con la mano libre una flor. Una triada angélica la corona mostrando una filacteria con la leyenda LA ANTIGVA. Puede fecharse en la primera mitad del siglo XVI. A diferencia del modelo sevillano, la Virgen de Béjar es más «madre» y menos icono, el Niño alcanza mayor tamaño y la comunicación con el fiel es más franca y cercana. Estilísticamente desaparecen los excesos en el empleo de unos dorados que la alejan de lo bizantino al aplicarse comedidamente en la policromía del fondo habitacional en el que se insertan los dos personajes, en las estrellas de sus vestimentas y, por supuesto, en sus nimbos. Las formas redondeadas

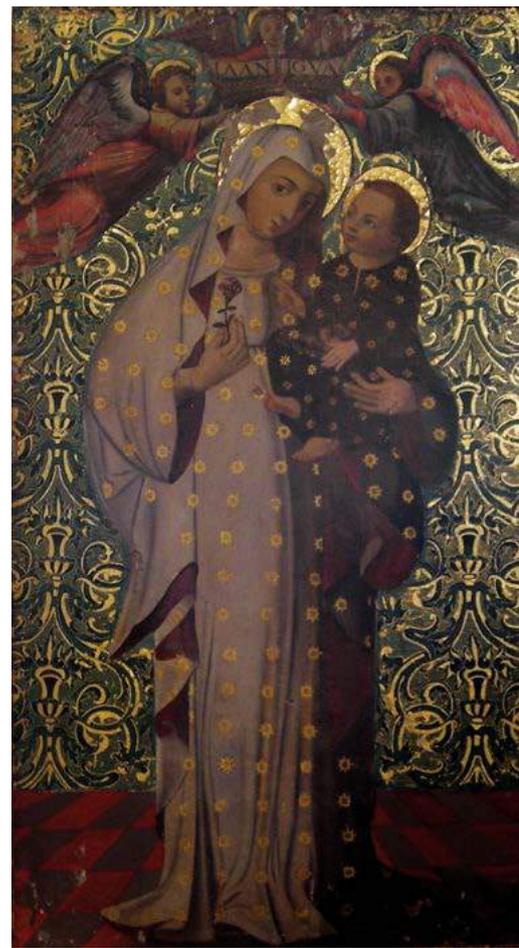


Tabla de la Virgen de la Antigua. Iglesia de Santiago

26.- *Ibidem*.

27.- Posiblemente hijo del reconocido pintor homónimo, Pedro Bello es citado en la documentación como uno de los testigos en este acuerdo verbal, nada extraño porque debía de simpatizar con Pinedo, habida cuenta de que éste cumplía el mismo papel en varios documentos de Bello.

28.- La tratamos en su momento en DOMÍNGUEZ BLANCA, Roberto y CASCÓN MATAS, M.^a Carmen: «Las principales devociones marianas en el Arte y la Historia de Béjar (Salamanca)» en *Actas del Congreso Internacional Mariano María, signo de identidad de los pueblos cristianos*, Gibraltar, 2010, (en prensa).

29.- Según el inventario de 1756 de los bienes de la iglesia de Santa María y Santiago, el retablo mayor por esas fechas estaba nuevo (AP de Santa María la Mayor (Béjar): *Inventario de alhajas, ornamentos y ropa de la iglesia de Santa María y de la de Santiago (1756)*. Documentación suelta).

30.- GÓMEZ-MORENO, Manuel: *Catálogo monumental de la provincia de Salamanca; estudio introductorio a cargo de José Ramón Nieto González*, vol. 1, Caja Duero, Salamanca, 2003, p. 409.

31.- MARTÍN LÁZARO, Antonio: «Datos históricos de la antigua parroquia de Santiago», en *BeM* n° 375.

32.- Siguiendo la primera hipótesis, el profesor Marcos Casquero apunta que Pinedo no pintaría esta tabla, ya que en el segundo contrato se especifica que, además de las pinturas del guardapolvo, «avía de encarnar el rostro de nuestra señora de la dicha yglesia de Santiago e que agora el testigo [Juan Muñoz, mayordomo de la iglesia] ve que está en blanco de yeso por pintar porque así lo dexó el dicho Pinedo» (MARCOS CASQUERO, Manuel Antonio: «La iglesia de Santiago o de la Antigua (V)» en *BeM* n° 2.532. Sobre la historia de la iglesia de Santiago, ver el artículo de este autor publicado por entregas en *BeM* entre agosto y diciembre de 1970, n°s 2528, 2529, 2530, 2531, 2532, 2536, 2538, 2539, 2540 y 2545). Nosotros opinamos que el documento debe referirse a una obra escultórica al margen de la pictórica del retablo, siendo el preparado de yeso propio de las esculturas y servía para tapar fisuras y regularizar la superficie porosa de la madera. Además, en dicho acuerdo verbal se manda realizar otras tareas al margen, como dorar unos ciriales del altar mayor. A diferencia de don Juan Muñoz, que propone un origen de la advocación en Béjar de la Virgen de la Antigua en el s. XIII (cuando su origen en Sevilla no surge hasta el XIV), Marcos Casquero lo fija en la primera mitad del XV, cuando es señor de Béjar Pedro López de Zúñiga (1417-1453), quien antes había sido alcalde mayor de Sevilla.

de los rostros y el tipo de ángeles son propios del Renacimiento. El enlosado del suelo en diagonal crea sensación espacial en un recurso habitual empleado con frecuencia en la segunda mitad del siglo xv y primeras décadas del xvi. El fondo, a modo de tapiz con decoración de cintas sinuosas entrelazadas con jarrones gallonados, recuerda a la policromía de la estatua de San Antonio Abad (por entonces en la iglesia de San Pedro) que hemos visto más arriba, y que refuerza la datación propuesta.

En 1558 se había asentado en la iglesia de Santa María la Mayor³³ el **retablo de San Blas** realizado por Antonio de Cervera, escultor, pintor y dorador, vecino de Jaraíz de la Vera (Cáceres)³⁴. La devoción a este santo había sido implantada por los duques de Béjar depositarios de ciertas reliquias, dos dedos y unos huesecillos, en esta parroquia a principios del siglo xvi³⁵. Cervera se comprometía a pintar la imagen de San Blas de esta forma:

«Que la casulla sea de oro y çenefa de ella gravada sobre açul perfecto y alva de plata y dada de blanco y sacada y unos faldones de carmesí, y el báculo de oro y la mitra de oro gravada los campos y haçer en encarnado lo que fuere menester y la peana verde y el envés de la casulla de carmesí».

A la hora del pago surgieron disensiones y se resolvió llamar a tasadores externos: Gaspar Guerrero por parte del autor (vecino de Santa Cruz del Cebollar) y Juan de Alba por la parroquia (vecino de Plasencia). Ambos dictaminaron un precio de 47.700 maravedís³⁶. La talla permanecería en su retablo de pinturas, especificando la documentación bien a las claras que «es de la iglesia», para diferenciarlo de otro San Blas que pertenecía a la cofradía. Ni el retablo ni la imagen se conservan en la actualidad, al sustituirse ambos a finales del siglo xvii³⁷. Su relicario de madera dorada es del siglo xvi, compuesto de un brazo y mano del santo, con un fanal en la muñeca para alojar los dos dedos de San Blas.

De mediados del siglo xvi podría fecharse el retablo de la demolida iglesia de San Andrés, cuyo único resto es un pequeño lienzo cuadrado —tan sólo 30 cm. de lado— que representa al **Ecce Homo**, colgado actualmente en la sacristía de Santa María. En 1756 ya se contaba entre los bienes de la misma³⁸. La tabla es de reducido tamaño y repite un modelo muy divulgado y creado por el aclamado Luis de Morales, cuyo arte tuvo especial acogida en Extremadura y Salamanca, resultando el bejarano una copia de algún epígono del maestro. Sorprenden las palabras de Gómez-Moreno³⁹ cuando considera que «su factura y color, así como la disposición de la figura, recuerdan las obras de Morales, pero nada conozco suyo tan correcto, clásico y bello». Advierte que se ha perdido en

Tabla del *Ecce Homo*.
Iglesia de Santa María



33.- Se citan en este mismo templo y centuria otros retablos: en un arco en la pared el de San Juan Bautista, cercado con unas verjas de madera pintada y costeados por el clérigo Toribio López; el de San Martín, nuevo en 1561, de talla pintada y dorado, mandado hacer por el vicario Juan de Miranda; y, por último, el de la Santa Cena con la imagen de San Jerónimo y la Quinta Angustia y otras figuras (AP de Santa María la Mayor de Béjar: LCFyV 1547-1568).

34.- *Ibidem*, f. 80-81. Estos datos fueron ya tratados por CASCÓN MATAS, M.^a del Carmen: «San Blas, una tradición secular enraizada en Béjar» en BeM n.º 4.587.

35.- En 1563 se procedió a realizar un proceso de información para verificar la autenticidad de tales reliquias por el doctor Padilla, visitador del obispado. En la misma caja de madera y cubiertas con terciopelo carmesí también se hallaban depositadas las reliquias de las Once Mil Vírgenes. (AP de Santa María la Mayor de Béjar: «Certificazion de autentiçidad de las reliquias de San Blas y de las Once Mil Virgenes que hay en la yglesia de Sancta Maria (1563)». Documento suelto). Fue transcrito por MUÑOZ GARCÍA, Juan: «Datos para nuestra historia. Las reliquias de San Blas» en BeM n.º 1.194 y 1.195 de una copia literal que se encuentra depositada en el AHN: Sección Osuna.

36.- AP de Santa María la Mayor (Béjar): LCFyV 1547-1568, f. 80 y 81.

37.- «Otro San Blas pequeño nuevo que es de la cofradía» (AP de Santa María la Mayor (Béjar): Inventario de alhajas, ornamentos y ropa de la iglesia de Santa María y de la de Santiago (1692). Documentación suelta).

38.- *Ibidem*.

39.- GÓMEZ-MORENO, Manuel: *Op. cit.*, p. 408.

una restauración los resplandores de oro que tenía y se hace eco de la inscripción a lápiz en el reverso del cuadrado, todavía visible, en que consta que estuvo en el «antiquísimo» retablo de la iglesia de San Andrés y que se trajo en 1703 a la de Santa María por don Antonio Ortiz de Zúñiga. Por tamaño y estilo se asemeja al Ecce Homo pintado en una puerta de sagrario existente en el Museo Catedralicio de Ávila y atribuido a Morales.

2.3. SIGLO XVII

El **retablo mayor de Santa María**⁴⁰ es el principal exponente de retablo barroco clasicista en Béjar y uno de los mejores ejemplos salidos de los talleres escultóricos salmantinos en la primera mitad del siglo. Sigue la norma al dividirse netamente en cuerpos y calles mediante órdenes clásicos en cuyos intercolumnios se disponen relieves, careciendo de entrecalles que contengan hornacinas para esculturas. Se compone de sota-banco granítico, asiento de una sencilla estructura línea de dos cuerpos y tres calles, siendo la central más alta y coronada por un frontón curvo. Arquitectónicamente se define como tetrástilo con columnas de orden compuesto y fuste estriado en ambos cuerpos, sobre los que descarga el entablamento y la cornisa. Los bancos y los intercolumnios se cubren con relieves, a excepción de la caja central del primer cuerpo, espacio reservado para el sagrario. La iconografía se resume en los cinco grandes relieves, con el central para la Asunción-Coronación de María y los otros cuatro en las calles laterales para las cuatro Pascuas: Natividad, Epifanía, Resurrección y Pentecostés. El resto de escenas narran los principales episodios de la vida de Cristo y María en un sentido cronológico. En el cuerpo inferior se ubican las escenas de Cristo con la Natividad y la Epifanía de los grandes relieves de la calle laterales, para luego continuar por el banco, caras visibles de los netos incluidas. Se reproducen el Prendimiento y Cristo con la cruz a cuestras, mientras que las caras frontales de los netos se reservan para aislar la figura de Cristo de distintos momentos de la narración, como si fueran pequeñas imágenes devocionales y conmover al fiel ante la soledad del Redentor y su sufrimiento en la Pasión: Cristo en el monte de los olivos, Cristo atado a la columna, Cristo con la cruz y Ecce Homo. Las caras laterales de los netos se completan con personajes alusivos a cada uno de los cuatro momentos reseñados (santos, sayones...). El culmen de la narración lo simboliza el sagrario, a modo de fachada o templete clasicista cupulado y de dos cuerpos, pues en el segundo se aloja a Cristo crucificado. El primer cuerpo se divide con cinco columnas formando sólo tres calles, las laterales con hornacinas para las pequeñas estatuillas de San Pablo y San Pedro, y la central, con la portezuela para acceder a la reserva eucarística, con un relieve de San Juan.

El segundo cuerpo del retablo se destina para relatar la vida de la Virgen. En el banco se tallan la Anunciación, Visitación, Presentación de Jesús en el templo, los Apóstoles ante el sepulcro de María vacío, María subiendo las escaleras del templo templo, Nacimiento de la Virgen e Inmaculada. Las primeras escenas se



Retablo mayor de Santa María



Ecce Homo. Retablo mayor de Santa María

40.- Sustituiría a otro anterior que, según la documentación, sería un retablo pintado y dorado, de talla, con cinco tablas con las historias de Nuestra Señora y con una imagen de la Virgen de bulto en medio, pintada y dorada, con una corona de plata (AP de Santa María la Mayor (Béjar): LCFyV 1547-1568. Inventario de 1561). El retablo fue restaurado en 1991 junto con las tallas de San Antonio Abad y Nuestra Señora de las Angustias por la empresa «Restauración Castilla».



Epifanía. Retablo mayor de Santa María

sucedan en el lado de la Epístola, al igual que en el primer cuerpo. Los netos recogen aspectos de la historia, colocando en su cara principal a María (leyendo en la Anunciación, subiendo las escalinatas del templo, Inmaculada, ofreciendo a Jesús en el templo). De los tres relieves mayores de este cuerpo, dos se destinan para momentos protagonizados por María: Pentecostés en la calle de la Epístola y la gran Asunción-Coronación en el encasamiento central. El del lado del Evangelio, a la Resurrección de Cristo, un tanto a desmano de la lógica narrativa. Se completa la iconografía con dos angelotes en el frontón que soportan la corona, y la personificación de cuatro Virtudes de bulto redondo sobre las calles laterales, difíciles de identificar algunas por la desaparición de atributos.

Su complicada y prolongada historia constructiva fue estudiada por Méndez Hernán⁴¹. Todo comienza el 23 de agosto de 1622, cuando el visitador diocesano da licencia para emprender las obras de un retablo mayor y un año después se continúan los trámites con el ensamblador salmantino Valentín del Aguilar, hecho que provoca la reacción de los artistas extremeños Antonio Hernández, ensamblador, y Pedro de Sobremonte⁴², escultor, quienes reclaman su derecho sobre la obra al ser Béjar territorio diocesano de Plasencia. Se cede ante las presiones y ambos se personan el 29 de noviembre del mismo año con dos trazas para la custodia y el retablo, que habría de ser de dos cuerpos, de orden corintio el primero y compuesto el segundo⁴³. Antes de comenzar a ejecutarse, Antonio Hernández marcha de improviso a América y es sustituido por el entallador emeritense Francisco González Morato. Éste junto a Sobremonte no reciben licencia para iniciar la obra hasta el 22 de enero de 1627, pero la muerte del segundo en 1629 y del primero poco después, entorpecen el progreso del retablo. En 1631 se prosiguen las obras, esta vez con artistas salmantinos. Andrés de Paz y Francisco Sánchez conciertan su arquitectura y en 1635 se obligan a terminar lo empezado y realizar el sagrario; la escultura quedará en manos de Pedro Hernández⁴⁴.

41.- MÉNDEZ HERNÁN, Vicente: *El retablo...* Op. cit., pp. 499-502. La transcripción del contrato fue publicada por MARTÍN LÁZARO, Antonio: «El retablo de Santa María» en *BeM*, n.º 454.

42.- Destacado escultor placentino, cuya consideración en su ámbito le hará pujar por el retablo mayor de la catedral frente al mismísimo Gregorio Fernández, de quien fue oficial de su taller. Antes de mancomunarse con Antonio Hernández para reclamar la ejecución del retablo bejarano, ambos trabajan en las esculturas de un sagrario para Sorihuela, quizás de 1616 y ya desaparecido. En 1629 la parroquia bejarana de San Juan Bautista le encarga una Purísima Concepción, igualmente perdida, que debía ser pintada por Juan González (ver MÉNDEZ HERNÁN, Vicente: *El retablo...* Op. cit., pp. 359, 361 y 368).

43.- Según las descripciones, el retablo propuesto sería más convencional y menos complejo mezclando relieves y esculturas. El primer cuerpo acogería las tallas de San Pedro y San Pablo en sus hornacinas, flanqueando el tabernáculo. En el segundo cuerpo las de san Andrés y Santiago el Mayor a ambos lados del relieve con la Asunción coronada por la Trinidad. Los relieves del banco del primer cuerpo se destinarían para los cuatro Evangelistas (RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso y CASASECA CASASECA, Antonio: «Antonio y Andrés de Paz y la escultura de la primera mitad del siglo XVII en Salamanca» en *Estudios sobre arquitectura y arte en Salamanca y su provincia*, Edifsa, Salamanca, 2005 (publicado originalmente en *Boletín de Arte y Arqueología*, Universidad de Valladolid, 1979, pp. 347-416) p. 308).

44.- Los hermanos Antonio y Andrés de Paz tuvieron carreras dispares. El primero llegó a ser el escultor salmantino más destacado de la primera mitad del siglo XVII, con importantes encargos en la ciudad del Tormes, mientras que el segundo sería alumno del ensamblador Antonio González Ramiro, a quien se debe la arquitectura del retablo mayor de la iglesia de Colmenar de Montemayor (RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso y CASASECA CASASECA, Antonio: «El ensamblador Antonio González Ramiro» en *Estudios sobre arquitectura y arte en Salamanca y su provincia*, Edifsa, Salamanca, 2005 (publicado originalmente en *Archivo Español del Arte*, n.º 211, Madrid, 1980, pp. 319-334) pp. 285-286) y de la capilla del licenciado Juan Jiménez Méndez en Piedrahíta (1628) (GÓMEZ GONZÁLEZ, M.ª de la Vega: Op. cit., pp. 123-127) por citar dos ejemplos cercanos. Además, ejecutó el túmulo de los duques de Béjar en el convento de San Agustín de Salamanca (GARCÍA AGUADO, Pilar: *Documentos para la Historia del Arte en la provincia de Salamanca (primera mitad del siglo XVII)*, Salamanca, Diputación Provincial, 1988, p. 121). Al margen de lo profesional, en lo personal los hermanos De Paz estaban ligados a Béjar. Andrés casó en 1635 con la bejarana Juana Estefanía del Castillo y Antonio lo hizo en segundas nupcias en 1638 con Beatriz González, cuya familia procedía de nuestra ciudad (RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso y CASASECA CASASECA, Antonio: «Antonio y Andrés de Paz... Op. cit.», p. 294). Sobrino de Andrés y Antonio de Paz fue Juan de Paz, también escultor, quien se avecindó en Béjar hasta su muerte en 1647. Fue discípulo de Pedro Hernández en Béjar (*Ibidem*), por lo que trabajaría en el retablo principal de Santa María. Moriría joven, pues casado con María de la Fuente, en 1643 se bautizó en esta parroquia a su hija

El grueso de la construcción se realiza en el bienio 1636-1637, siendo el último año cuando se asienta el altar mayor, desembolsando la parroquia 4.500 reales. En esta cifra se incluye las hechuras de San Pablo y San Pedro que, al decir de Méndez Hernán, repiten el tipo iconográfico salmantino de Esteban de Rueda, confirmando las influencias artísticas del escultor. Pedro Hernández, buen conocedor del estilo de Gregorio Fernández, realiza los relieves desde 1630 y percibe por ellos 7.000 reales. En 1639 se formaliza un nuevo contrato con él para la Asunción, la Angeología, las Virtudes y los relieves del banco. El retraso de la obra justifica que el dorado, convenido en 1638 con el pintor vecino de Salamanca Miguel Ciprés⁴⁵ por unos 8.770 reales, se produjera casi en paralelo, finalizándose el conjunto en 1643.

No debemos pasar por alto que durante su construcción se levanta también el retablo mayor de la seo placentina (1624-1634), obra de Gregorio Fernández, y que influyó en cierta medida en el bejarano al ser evidentes similitudes en la concepción y organización general de la iconografía –la disposición en paralelo de las historias de la vida de Cristo y de la Virgen–, además de la aproximación compositiva y secuencial de los relieves. En el retablo de Santa María, algunos se inspiraron en grabados manieristas como el de Cornelis Cort para la escena del Prendimiento.

En Santa María existen otros retablos con elementos barroco-clasicistas. El vaivén a lo largo de los siglos de pinturas y tallas en los retablos de esta iglesia, hace que sufran reparaciones y que manifiesten intervenciones de distintas épocas. El más íntegro es el del **Santo Cristo de la Consolación**, en el muro sur y cerca del sotocoro. Presenta un único cuerpo y calle, con ático muy desarrollado que hace las funciones de segundo cuerpo. El principal se reduce a una estructura adintelada dística con columnas corintias de fuste estriado. En el intercolumnio se abre una amplia hornacina para la escultura del Crucificado, que sigue el modelo que creara Giuglielmo della



Retablo del Cristo de la Consolación. Iglesia de Santa María

Juana (AP de Santa María la Mayor de Béjar: Libro de Bautismos nº 3, f. 223). De Francisco Sánchez conocemos su obra en la ciudad de Tormes, tanto en la catedral como en el convento de San Francisco, y tuvo como aprendiz al destacado escultor Cristóbal de Honorato (MÉNDEZ HERNÁN, Vicente: *El retablo...* Op. cit., p. 497). Pedro Hernández –sobre este escultor ver RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso y CASASECA CASASECA, Antonio: «Escultores salmantinos del siglo XVII: Pedro Hernández» en *Estudios sobre arquitectura y arte en Salamanca y su provincia*, Edifsa, Salamanca, 2005, pp. 313-324 (publicado originalmente en *Boletín de Arte y Arqueología*, Universidad de Valladolid, 1980, pp. 407-424)– había trabajado antes en el retablo mayor de Puerto de Béjar con tres soberbias esculturas de San Pablo, San Pedro y Ntra. Sra. de la Concepción. Esta última, contratada en 1627, y responde al modelo iconográfico de Inmaculada divulgado por Gregorio Fernández. En 1619, la iglesia de la Vera Cruz de Salamanca le contrata para reproducir esta temática siguiendo el modelo del ilustre imaginero para el convento de San Francisco de Valladolid, aunque finalmente será el propio Fernández quien la materialice. Lamentablemente no se conserva (MÉNDEZ HERNÁN, Vicente: *El retablo...* Op. cit., p. 503). Sabemos que Hernández comenzaría su obra y que fue rechazada por no ser entregada a tiempo. ¿Podría ser la talla de Puerto de Béjar la no entregada al convento salmantino? La calidad de la escultura nos predispone a aceptar esta posibilidad. Para Sequeros (Salamanca) hará una imagen de San Juan Bautista que debe tratarse de la que existe en el retablo del mismo nombre ensamblado por Alonso Hernández, vecino de San Esteban de la Sierra (Salamanca) (MARTÍN RODRIGO, Ramón: *Sequeros, historia y tradiciones*, Salamanca, 1978, pp. 58 y 110), y son tal vez suyas las esculturas del retablo de Colmenar de Montemayor (1631-1635). En 1647 creará un San Marcos para una ermita de La Garganta reubicado en el retablo mayor de la parroquial, que sigue el estilo de los santos del tabernáculo de Santa María. 45.- A raíz del contrato del retablo, el dorador Miguel Ciprés se vecinaría en Béjar en la feligresía de Santa María, y aquí se van bautizando a algunos de sus hijos, entre ellos Ventura, nacido en 1648, que seguiría los pasos profesionales de su padre. Cierta consideración social alcanzaría Miguel cuando fue padrino de su hija Teresa don Juan Manuel de Zúñiga Manrique, marqués de Valero, en 1645. Más adelante, en 1666, doraría para la iglesia de El Barco de Ávila el retablo de la Virgen de la Silla. Con Joseph Ciprés (¿su hermano?), también de Béjar, en 1662 hará el retablo principal de la casa natal de San Pedro del Barco en la misma villa, existente en la actualidad (GUTIÉRREZ ROBLEDO, José Luis: *El Barco de Ávila...* Op. cit., pp. 92, 116-117).



Retablo del Resucitado.
Iglesia de Santa María



Relieve de los Santos
Doctores. Iglesia de
Santa María

Porta a finales del siglo XVI, aunque menos manierista⁴⁶. En el ático se engasta un gran lienzo de Santiago en la batalla de Clavijo entre pilastras estriadas y aletones. El lienzo, también del siglo XVII, debió pertenecer a la cofradía de Santiago de los Caballeros, escisión de una cofradía única anterior, con sede en la iglesia de Santiago que llevaba por nombre Cofradía de Santiago⁴⁷. Antes de que en 1757 esta escisión se traslade a Santa María, en lugar del lienzo de Santiago se acomodaba en el retablo un cuadro de San Juan Bautista, quizás la tabla que está colgada en los muros del baptisterio. No mala, aunque dañada, parece del siglo XVII, viéndose como un cordeiro se aproxima mansamente al santo, recostado en un paisaje boscoso y umbrío.

Los dos retablos que flanquean la capilla mayor de la iglesia están conformados con fragmentos arquitectónicos de distintas épocas. El del lado del Evangelio es de un solo cuerpo más ático. Dístilo, las dos columnas que flanquean la hornacina trebolada, corintias y de fuste estriado, son de un retablo barroco clasicista, mientas que lo demás y sus adornos básicamente vegetales son churriguerescos. En la hornacina, una buena escultura de Cristo resucitado se yergue sobre una peana con características de la primera mitad de siglo. La espigada figura desnuda de Cristo se cubre con un perizoma mínimo y de abultados pliegues, y con una túnica que le resbala por el brazo izquierdo y le cae por la espalda. Con la mano izquierda porta el estandarte de la cruz. Al parecer, la parroquia lo encarga y lo paga entre 1722-1723⁴⁸. El ático lo ocupa un anónimo óleo sobre lienzo del

siglo XVII de la Virgen de la Leche y fue el resultado de la devoción privada del clérigo Joseph Sánchez de la Gallega, natural de Béjar y Provisor de Causas de Plasencia, quien decidió donarlo a su parroquia según figura en el inventario de 1756⁴⁹.

De este momento y ligado al centro artístico salmantino⁵⁰ es el **relieve de los Santos Doctores**, en el ático de un retablo colateral posterior ubicado junto al arco triunfal en el lado de la Epístola. Es un altorrelieve rectangular y apaisado con una iconografía curiosa al aportar un aire costumbrista propio del siglo XVII. Los hermanos médicos Cosme y Damián, con gorguera, loba de médico y a la moda —con mostachos y peinado del Siglo de Oro—, protagonizan un episodio recogido de *La leyenda dorada* de Santiago de la Vorágine, en la que se evoca un milagro de sanación: ambos consiguen curar a un sacristán

afectado en una pierna por necrosis, serrándola y sustituyéndola por la de un etíope

46.- Este Cristo ya aparece citado en el inventario de 1692 de la parroquia (AP de Santa María la Mayor (Béjar): *Inventario de alhajas, ornamentos y ropa de la iglesia de Santa María y de la de Santiago* (1692). Documentación suelta).

47.- En 1572 los hidalgos bejaranos decidieron crear la suya propia, al margen de la Hermandad de Santiago de los Labradores, trasladando sus reuniones primero al convento de San Francisco y después a Santa María la Mayor. Desaparecería en el siglo XIX (MUÑOZ GARCÍA, Juan: «El Santo Cristo de la Consolación» en *BeM* n° 1513; y en A. P. de Santa María la Mayor (Béjar): *Traslado de la Cofradía de Santiago de los Hijosdalgo a Santa María* (1757). Documentación suelta).

48.- AP de Santa María la Mayor (Béjar): *LCFyV 1701-1737*, f. 443.

49.- AP de Santa María la Mayor (Béjar): *Inventario de alhajas, ornamentos y ropa de la iglesia de Santa María y de la de Santiago* (1756). Documentación suelta. En todo caso se documenta en el inventario de 1692 (en el mismo archivo *Inventario de alhajas, ornamentos y ropa de la iglesia de Santa María y de la de Santiago* (1692). Documentación suelta).

50.- Sigue la línea del relieve narrativo, de cuadro escultórico, que hizo Pedro Hernández sobre el Santo Entierro en San Cristóbal de Salamanca. Su antecedente se encuentra en el mismo tema de Juan de Juni existente en Valladolid, pues es conocido que Hernández visitó esa ciudad castellana.

fallecido. Muñoz García⁵¹ fija la fecha del relieve en 1675, aludiendo a la iniciativa de la duquesa Teresa Sarmiento de la Cerda de colocar una imagen de los santos y regalar sus reliquias a una parroquia bejarana tras la mejora experimentada por el duque don Manuel en su convalecencia durante el sitio de Buda. En todo caso, se cita su presencia en el templo en 1692⁵², aunque no hay que olvidar que en el siglo XVI ya existía un retablo con estas advocaciones que ya estaba muy malparado y arrinconado en el XVII.

El relieve de los Santos Doctores se terminaría engastando en época rococó (ver decoración del enmarcado) en el retablo, el cual consta de único cuerpo dístico con dos columnas salomónicas sujetas por ménsulas, fechable en 1692⁵³. La hornacina trilobulada parece pensada para alojar una advocación cristológica, aunque la ocupaban imágenes marianas como Nuestra Señora de la Misericordia o la Virgen de la Candelaria, según épocas.

Retablos desaparecidos del siglo XVII

Para el **humilladero de San Albín**, Diego Hernández Matas, pintor y vecino de Colmenar de Montemayor, se compromete a elaborar un retablo cuyas condiciones y trazas se fijaron el 20 de enero de 1609⁵⁴. Tendría tres calles y un único cuerpo, ocupando las laterales los motivos pintados y la central la imagen escultórica del titular. En el banco se sucederían tres tableros con parejas de santos: San Fabián y San Sebastián, San Antón y San Pablo, y San Cosme y San Damián.

La **iglesia de El Salvador** contó con un **retablo mayor** que fue sustituido en el siglo XVIII por el que lamentablemente sucumbió en el incendio de 1936. Anterior a éste tuvo al menos otros dos, pues cuando se contrata el precedente en 1612, se abonaron «a Ampudia⁵⁵ y a Cogollos⁵⁶ cinco ducados por deshacer el retablo viejo⁵⁷». El de 1612 se contrataría con el escultor Esteban Hernández, vecino de El Burgo de Osma (Soria)⁵⁸, y en las condiciones se especifica que debería tener 29 pies de alto, frontispicio incluido, y 23 de ancho, siendo de planta ochavada para adaptarse a la curva de la capilla mayor. Desplegaría como tema principal el de la Transfiguración y en los bancos habían de tallarse de medio relieve los Evangelistas y los Apóstoles. De medio relieve también el Cristo de la Resurrección de la puerta del Sagrario y los ángeles que decorarían el tabernáculo, donde figuraría una imagen portátil de la Virgen. La efigie de Dios Padre iría en el remate. Arquitectónicamente se organizaba con columnas y retropilastras, estando la traza firmada por el pintor vecino de Béjar Melchor Vélez de

51.- MUÑOZ GARCÍA, Juan: «El Arte en Béjar. Alto relieve de los Santos Doctores» en BeM n° 1543. Parece ser que la duquesa, ante la imposibilidad de traer las reliquias de los Santos Doctores, regalaría a la iglesia de San Juan de Béjar las de otro san Damián que serían colocadas con toda solemnidad en la capilla de los Aguilar.

52.- AP de Santa María la Mayor (Béjar): *Inventario de alhajas, ornamentos y ropa de la iglesia de Santa María y de la de Santiago* (1692). Documentación suelta.

53.- *Ibidem*.

54.- Archivo Histórico Provincial de Salamanca (en adelante AHPSa): *Protocolo Notarial* (en adelante PN) 703, f. 3-5.

55.- Juan de Ampudia, maestro carpintero, quien también estuvo ocupado en las obras del desaparecido chapitel de El Salvador de Béjar.

56.- Pedro Hernández de Cogollos era maestro cantero que trabajó para la iglesia de El Salvador, el palacio ducal, e hizo el puente de Riofrío junto a Palomares de Béjar en 1623. Era parroquiano de El Salvador y estaba casado con María López, teniendo al menos en 1614 una hija llamada Isabel.

57.- AP de El Salvador (Béjar): LCFyV 1572-1621, f. 307 vº.

58.- El obispo da licencia el 8 de mayo de ese año (AHPSa: PN 960, f. 308-313). Recogida la transcripción por GARCÍA BOIZA, Antonio: *Inventario de los castillos, murallas, puentes, monasterios, ermitas...* en la provincia de Salamanca, Salamanca, 1937, pp. 102-104.



Talla de San Pablo.
Santuario de
El Castañar

Ulloa como autor del diseño⁵⁹ y Esteban Hernández⁶⁰. La obra se ajustó en 970 reales y se entregaría año y medio después de la firma del protocolo⁶¹.

El retablo se estaría terminando en 1617 por Marcos de Isabela, encargado de la policromía y dorado por 189.098 maravedíes, más 30 reales de «*haçer la senefa del guardapolvo*»⁶². También trabajó en él su colega Pedro de Mata, pintor vecino de Plasencia, cuyo contrato se firma en 1616⁶³, encontrándose a la vez ocupado en el mayor de Monroy (Cáceres)⁶⁴. Gracias a este contrato conocemos detalles de la iconografía: contaba con una imagen de Nuestra Señora, San José con el Niño Jesús, San Jacinto con un sol en la mano, San Pablo, el Ángel de la Guarda con el Niño, y Dios Padre con el Espíritu Santo. Se incorporaron además los escudos de los Zúñiga, seguramente uno sobre cada calle lateral y a cada lado del frontispicio, pues el duque de Béjar mandó a su tesorero Pablo Ordóñez de Lara que entregara 1.500 reales para su conclusión⁶⁵. La máquina era columnaria, tal vez de orden corintio, con los fustes de las columnas estriados y la labor pictórica se extendería más allá del retablo por las paredes circundantes del presbiterio, dándose de azul tachonado de estrellas «*de manera que el retablo salga y parezca bien la buelta del arco*». Cuando entre 1780-1781 se sustituye por el de Miguel Martínez de la Quintana, se desmontó y vendió por 180 reales, excepción hecha de las imágenes del arcángel San Rafael y San Pablo que trasladaron a la ermita del Castañar, donde allí permanecen en un almacén⁶⁶. Entre 1779 y 1782 las dos esculturas serán retocadas por el pintor toscano Félix Mollani, con taller en Béjar⁶⁷, y se subieron a la tribuna donde estuvieron hasta el siglo pasado.

Concluido el retablo mayor, en 1628 se termina la renovación del **retablo** lateral dedicado a **los Apóstoles**, salido de la mano del pintor Miguel Pérez⁶⁸, bejarano, y que en 1622 había rubricado el compromiso de dorar el retablo del Santo Nombre de Jesús de la iglesia de Santa María de Aguasvivas de Hervás⁶⁹. Pérez muere en mayo de 1632 después de pintar y dorar el retablo de Nuestra Señora del Rosario de Navacarras⁷⁰, que afortunadamente se conserva (pinturas de Miguel Pérez incluidas), lo que permite esbozar su estilo —no va más allá del típico de un correcto pintor local; interesantes para nosotros al ser las únicas que conocemos de un pintor bejarano del siglo XVII—.

Frisando el cambio de centuria, la parroquia de El Salvador encargó en 1690 la construcción de un **retablo** dedicado a **San Miguel** con su escultura de bulto traída desde Salamanca y que tuvo de coste 2.975 reales⁷¹, pagados al escultor Manuel

59.- Era vecino de la colación de El Salvador, pues en dicha parroquia bautiza en 1611 a su hija María, concebida por su esposa Juana Flórez de Torrecilla. En ese mismo año asume la obra de un retablo para la iglesia de Santa María de los Llanos (Salamanca).

60.- «En la custodia fuera de la traza como esta se ha de hacer un nicho como está señalado y dentro una imagen de Nuestra Señora que se quite y se ponga, y los frisos han de ser de media todo, y los florones de las cajas y todas las demás columnas y traspilares y la obra que requiere conforme a la traza y planta que está pintada por de Melchior Bélez, pintor vecino de esta villa. La cual en las espaldas está firmada del dicho Esteban Hernández escultor que toma esta obra a hacer (...)».

61.- Éste y otros datos citados sobre el retablo fueron recogidos en MÉNDEZ HERNÁN, Vicente: *El retablo...* Op. cit., pp. 517-518.

62.- AP de El Salvador (Béjar): LCFyV 1572-1621, f. 308 v.

63.- AHPSa: PN 709, f. 169-179.

64.- Ver MÉNDEZ HERNÁN, Vicente: *El retablo...* Op. cit., pp. 306-310.

65.- AP de El Salvador (Béjar): LCFyV 1621-1705, f. 14.

66.- AP de El Salvador (Béjar): LCFyV 1769-1797, f. 157.

67.- AP de San Juan Bautista (Béjar): *Libro de la Cofradía de la Virgen del Castañar (1708- 1863)*, f. 211.

68.- AHPSa: PN 1049, f. 119 y ss.

69.- MARTÍNEZ DÍAZ, José María: «Noticias sobre pintores y doradores castellanos en la provincia de Cáceres» en *Salamanca Revista de Estudios*, nº 31-32, Salamanca, Diputación provincial, 1993, p. 96.

70.- AHPSa: PN 1052, f. 515. Si bien en otro documento aparece la fecha de 1637 como la de la conclusión del retablo. Para conocer más datos sobre la iglesia, DOMÍNGUEZ BLANCA, Roberto y CASCÓN MATAS, M.ª del Carmen: «El proceso...» Op. cit., p. 67-90.

71.- AP de El Salvador (Béjar): LCFyV 1621-1705, f. 326.

Rodríguez del Villar⁷². En 1699 se adjudicó el dorado del retablo al maestro dorador y pintor de Salamanca Mateo León Díaz por 1.950 reales⁷³. Por entonces se estaba armando el retablo y altar de Nuestra Señora de la Paz, pagándosele a León Díaz la nada despreciable cifra de 16.354 reales por su trabajo en este otro retablo⁷⁴.

El **retablo mayor de la iglesia de San Juan Bautista**, el precedente del que se desmanteló en el siglo xx, se remonta a 1618 cuando el escultor y ensamblador placentino Andrés Maldonado, tras su intervención en el mayor del convento de Santa Clara de Plasencia, presenta sus condiciones para quedarse con la obra, aunque finalmente sería el entallador Juan González⁷⁵ el elegido al presentar una postura más ventajosa. A él se le pide en 1618 la ejecución de un sagrario de tipo templete rematado en media naranja⁷⁶. En 1622 los pintores placentinos Alonso y Francisco de Paredes se encargan de la policromía⁷⁷. Otro **retablo** de este siglo sustituido por otro posterior es el **mayor del santuario de Nuestra Señora del Castañar**. En 1650 la capilla mayor del templo es levantada por el maestro de arquitectura Alonso Hernández y terminada en 1655 por el maestro albañil Juan de Argüello⁷⁸. Sin haber concluido del templo nada más que la cabecera, en 1658 se estaban ocupando en el retablo los tallistas bejaranos Miguel Ramos y Francisco Ciprés, retablo que a su vez relevaba a otro anterior⁷⁹. El de Ramos y Ciprés se vendería en el xviii a la iglesia de Navalmoral de Béjar al hacerse el actual del santuario⁸⁰.

Retablo de San Blas.
Santa María

2.4. RETABLOS DEL SIGLO XVIII

En el muro norte de la **iglesia de Santa María** cerca del púlpito hay un pequeño **retablo** dedicado a San Blas de un solo cuerpo y tres calles más ático, que en la década de 1720 reemplazó al renacentista de Antonio de Cervera. El cuerpo está dividido por columnas salomónicas decoradas con racimos de uva, abriéndose en la central una hornacina para el santo titular, San Blas, coronada con un gran tarjetón de hojarasca. El ático se configura como gran marco para una pintura con la imagen de San Francisco Javier, que es catalogada por Montaner López⁸¹ como del siglo xviii, pareciéndole la repetición de un modelo común este-reotipado y dulzón. En el ángulo inferior derecho se puede leer la fecha de 1703 y en el izquierdo



72.- AHPSa: PN 755, f. 137 y ss.

73.- AP de El Salvador (Béjar): LCFyV 1621-1705, f. 336 vº.

74.- *Ibidem*, f. 347.

75.- Probablemente de trate del escultor del foco madrileño que había trabajado en Guadalupe (Cáceres) (MÉNDEZ HERNÁN, Vicente: *El retablo...* Op. cit., p. 452).

76.- AHPSa: PN 824, f. 23-24 y 47 y ss.

77.- MÉNDEZ HERNÁN, Vicente: *El retablo...* Op. cit., p. 69.

78.- MUÑOZ DOMÍNGUEZ, José, SÁNCHEZ SANCHO, Juan Félix y DOMÍNGUEZ GARRIDO, Urbano: *Catálogo de la exposición De Lirios, Venturas y Desventuras, La Villa de Béjar desde el siglo xviii*, Caja Duero, Béjar, 2008, p. 7.

79.- MÉNDEZ HERNÁN, Vicente: *El retablo...* Op. cit., p. 147.

80.- Se ha creído durante muchos años que este retablo es el que actualmente engalana la cabecera de la iglesia de este pueblo; sin embargo, lo único que se conserva de mediados del xvii es el sagrario. (DOMÍNGUEZ BLANCA, Roberto y CASCÓN MATAS, M.ª del Carmen: «Sobre el patrimonio artístico de la iglesia de Navalmoral de Béjar: Arquitectura y retabística» en *BeM*, nº 4532).

81.- MONTANER LÓPEZ, Emilia: *La pintura barroca en Salamanca*. Salamanca, Universidad de Salamanca- CES, 1987, p. 150.

la firma de su autor, Manuel de Castro⁸². De Castro fue un pintor portugués discípulo de Claudio Coello y poco estudiado hasta el momento, que en 1698 pasó a ser pintor de cámara del rey Carlos II. Al margen de la pintura de este retablo se le atribuyen obras en Garachico (Tenerife) y fundamentalmente en Madrid⁸³. La actual escultura de San Blas debe ser la que figura en el inventario de 1692⁸⁴. El santo muestra su característica iconografía: capa pluvial de color carmesí con brocados dorados y abrochada a la altura del cuello, alba de color marfil con palmas doradas, guantes, tiara y báculo. La hornacina central la ocupa ahora una imagen moderna de la Virgen de la Misericordia, si bien su advocación es mucho más antigua⁸⁵.



Retablo de la ermita del Humilladero de Candelario

Pese a la desamortización del **convento de la Piedad** de Béjar en 1836, buena parte de su magnífico **retablo mayor** encontró cobijo en la capilla mayor de la ermita del Cristo del Amparo de Candelario. En este lugar se aprovechó lo que se pudo por sus reducidas dimensiones, repartiéndose otros elementos del desguace retablo por los muros, resultando un retablo de único cuerpo y tres calles con ático. En la central se colocó el sagrario y en las laterales esculturas dentro de hornacinas: un Cristo atado a la columna del bejarano Francisco González Macías (1946-1947) en la de la izquierda, y un San Vicente Ferrer original en la de la derecha. Albarrán Martín⁸⁶ ha reconstruido la historia del retablo. El autor es Pedro de Gamboa⁸⁷, artífice ligado a los Churriguera y director de las obras del Colegio Militar de Calatrava en Salamanca. El contrato del retablo se firma en Madrid el 27 de abril de 1728 con los testamentarios de don Baltasar de Zúñiga Sotomayor y Mendoza, marqués de Valero y duque de Arión, quien dotó al convento de 1.000 ducados de vellón⁸⁸. Debía contar con las imágenes de la Piedad, San Francisco de Asís, Santo Domingo de Guzmán, Santo Tomás de Aquino, San Vicente Ferrer y una personificación de la Fe sobre la custodia. Todas ellas –hoy desaparecidas menos una– habrían de ser realizadas por el segoviano José Galbán. El conjunto escultórico tuvo que ser más que notable si nos fijamos en el San Vicente Ferrer superviviente, sin duda una de las más sobresalientes obras de arte dieciochesco existentes en Béjar y su comarca. El santo, portado en un trono de nubes y serafines, viste el hábito dominico, recogiénose con la mano izquierda el manto, seguramente para apoyar el libro de sus prédicas, hoy perdido. Eleva el brazo derecho hacia donde dirige la mirada con la intención original de señalar una imagen de Jesucristo o una filacteria con la leyenda *Timete Dominum et date illi honorem quia venit hora iudicii eius*. La mano derecha se perdería en algún

82.- Más datos sobre este pintor y su relación con Béjar en SÁNCHEZ SANCHO, Juan Félix y MUÑOZ DOMÍNGUEZ, José: *Villa Vijeirense, la Vista de Béjar de Ventura Lirios y su época*, Grupo Cultural San Gil, (en prensa).

83.- Ver SULLIVAN, Edward J: *Claudio Coello y la pintura barroca madrileña*, Nerea, Madrid, 1989, p. 149; y TARQUIS, Pedro: «El pintor de cámara del xvii Manuel de Castro: las tablas de Garachico» en *Revista de Historia Canaria*, tomo 27, nº 133-134, 1961, pp. 124-135.

84.- «Otro San Blas pequeño nuevo que es de la cofradía» (AP de Santa María la Mayor (Béjar): *Inventario de alhajas, ornamentos y ropa de la iglesia de Santa María y de la de Santiago* (1692). Documentación suelta).

85.- Al menos el siglo xvi se daba culto a esta Virgen en la iglesia de Santa María. Solía procesionarse hasta el convento de la Anunciación cuando sobrevinieran sobre la villa temporales de viento o lluvia.

86.- ALBARRÁN MARTÍN, Virginia: «Aproximación al desarrollo artístico en Salamanca durante la primera mitad del siglo xviii» en *Boletín de la Sociedad de Arte y Arqueología*, LXXVIII, 2012, p. 180.

87.- Sobre este artista ver *Ibidem*, pp. 179-180.

88.- AHPSa: PN 1088, f. 32 y ss.

momento, reemplazándose por otra más pequeña. Como si de un arcángel se tratara, de sus espaldas brotan dos alas al considerársele el ángel del Apocalipsis, tema recurrente en sus soflamas. Detalles secundarios como los rostros de los serafines se han trabajado con igual esmero que el del santo. Su imagen es realista pero no naturalista; afectada aunque no trágica. Tiene mucho de rococó, estilo en plenitud en esos momentos en centros vanguardistas como la corte madrileña, buscando por encima de todo la belleza (carnación a pulimento) y la elegancia, suavizando lo que pudiera haber de dramático en los temas. En suma, la ejecución técnica es pulcra y brillante en todos sus detalles.

En cuanto a su historia, las obras del retablo se ejecutarían rápido, ya que en 1728 se presentó petición al consistorio de la villa por las religiosas del convento de 12 varales del monte para hacer andamios y blanquear y enlucir su iglesia al estar próximo su asentamiento⁸⁹. El 14 de diciembre de 1729, la labor de talla está finalizada y se obtiene el permiso para dorarlo⁹⁰, momento en que se formaliza la escritura de contrato⁹¹. Primeramente es el dorador de la corte, Gabriel de Cubas, el que se queda con la obra pero tras su repentina muerte Miguel de Espinosa trata de hacerse con el encargo, recayendo finalmente en el maestro bejarano Manuel Hernández Montero⁹² al presentar una baja de 8.000 reales al precio acordado, reducido finalmente a 32.000.

Cuando se concluye la reforma arquitectónica del santuario de **Nuestra Señora del Castañar**⁹³ y su camarín, se prosigue enriqueciendo el edificio con arte mueble, resultando lo más perentorio contar con un nuevo **retablo mayor**⁹⁴, que se acometería entre 1740 y 1741 por Lucas Barragán y Ortega⁹⁵. Se



Talla de San Vicente Ferrer. Humilladero de Candelario

89.- Archivo Municipal de Béjar (en adelante AMB): Sign, 1599. Acta sesión del consistorio de 27 de agosto de 1728, s/f.

90.- AHPSa: PN 1088, f. 131 y ss.

91.- *Ibidem*, f. 289 y ss.

92.- Hernández Montero fue un maestro activo en la villa desde 1711 cuando se le cita procedente de Ciudad Rodrigo. Doró el retablo de los Apóstoles de la iglesia de El Salvador entre 1716 y 1717, el mayor de Valdesangil en 1718, y en 1719 «se le pagaron a D. Ventura Lirios y a Manuel Montero por dorar y pintar la cruz que se pone el día de su fiesta en la Alameda de Nuestro Padre San Francisco». En su taller se formaron, entre otros, Andrés de San Juan y su hijo también de nombre Andrés. Falleció en 1730 y fue enterrado en San Juan (ver DÍEZ ELCUAZ, José Ignacio y SÁNCHEZ SANCHO, Juan Félix: *Op. cit.*, p. 18 y 33, nota 72; AP de El Salvador (Béjar): LCFyV 1708-1736, f. 55; y AP de San Juan Bautista (Béjar): *Libro de la Cofradía de la Vera Cruz 1722- 1904*, f. 3).

93.- En 1730 se termina la bóveda de cañón con lunetos de la nave, comenzándose en ese año el camarín (DOMÍNGUEZ BLANCA, Roberto: «Historia arquitectónica y artística del santuario de Nuestra Señora del Castañar II» en *BeM* n° 4621).

94.- Sobre la obra del retablo consultar MÉNDEZ HERNÁN, Vicente: *El retablo...* *Op. cit.*, pp. 750-751.

95.- Lucas Barragán y Ortega fue un escultor que en 1735 era vecino de Arévalo (Ávila), pero estante en Puente del Congosto (GUTIÉRREZ ROBLEDO, José Luis: «Sobre Becedas y otras iglesias parroquiales con arcos diafragmas del Norte de Gredos» en *Actas de Gredos* n° 13. Ávila, UNED, 1993, p. 102). En su iglesia sólo hemos documentado obras menores, aunque podría haber participado en la ejecución de los anónimos retablos de la Dolorosa y Nuestra Señora de la Orden, fechados entre 1728 y 1730 (ver DOMÍNGUEZ BLANCA, Roberto: «La iglesia de Puente del Congosto, el proceso de barroquización de un edificio tardogótico II» en *Estudios Bejaranos*, n° 17. CEB, Béjar, 2013, (en preparación)). Estando allí se le requiere desde la parroquia de Becedas para que haga el retablo de Nuestra Señora del Rosario. Entre 1731 y 1733 se ocupa en Céspedes de Tormes de renovar de talla el retablo mayor y en hacer de nueva planta los dos colaterales (Archivo Diocesano de Salamanca, en adelante ADSa: 184-20, f. 32-32 v°.), por los que recibió 6.428 reales. En el mayor, obra de Andrés Sánchez hacia 1616-1617, ejecutaría el sagrario del tipo de cascarón y espejos, como los que hará Miguel Martínez en Piedrahíta (GÓMEZ GONZÁLEZ, M.ª de la Vega: *Op. cit.*, pp. 166-167) y Puente del Congosto (DOMÍNGUEZ BLANCA, Roberto: «La iglesia de Puente del Congosto...» *Op. cit.*), además de llenar de tallas con vigorosa vegetación los frentes de netos, entablamentos y añadir el copete que remata el conjunto. En 1744 ya era vecino de Béjar, teniendo su casa en la calle Mayor en el caño de las Monjas de la Anunciación. En Naval Moral de Béjar salió de su mano el retablo del Crucificado (1740-1741) y probablemente el de la Virgen del Rosario (DOMÍNGUEZ BLANCA, Roberto y CASCÓN MATAS, M.ª del Carmen: «Sobre el patrimonio...» *Op. cit.*; y MÉNDEZ HERNÁN, Vicente: *El retablo...* *Op. cit.*, p. 751), ambos asentados en 1742, churriguerescos con columnas salomónicas, de gusto más retardatario que el del santuario bejarano, al igual que el mayor de Navamorales (sobre él, M.ª de la Vega Gómez González y Benjamín Hernández López están preparando un trabajo de investigación). En 1743 contrató el retablo para el altar de San Antonio Abad del convento de San Francisco (AHPSa: PN 774, f. 41), y para la iglesia de San Juan de Béjar, entre 1748 y



Retablo mayor.
Santuario de
El Castañar

Retablo de Santa Lucía.
Santuario de
El Castañar



doró al poco de hacerse por Andrés de San Juan⁹⁶. Ambos artistas eran vecinos de Béjar en ese momento. El retablo es una pieza majestuosa de estilo churrigueresco, digno marco para el trono de la Virgen del Castañar. Es hexástilo, de un solo cuerpo con ático semicircular muy desarrollado. Se ordena en función de la hornacina central, de forma que la dorada estructura línea asemeja una gran aureola que envuelve la presencia divina de la Virgen. Los seis soportes del cuerpo son variados: estípites los internos, columnarios los intermedios, y simples pilastras los externos. Tanto los estípites como las columnas se adelantan al plano del retablo y son soportados por ménsulas. Son de orden corintio y sus fustes se ahogan dentro de una decoración en gran relieve, predominando lo vegetal. No existe más

iconografía que la Patrona en el trono de la hornacina central, espacio que comunica con el camarín y su transparente. Un reducido sagrario se dispone a sus pies. Sobre la hornacina remata un dosel con cortinaje corrido por el que vuelan dos angelotes sosteniendo la corona de María. Barragán consigue una obra de feliz resultado, rica, con la variedad de recursos propia del Barroco dieciochesco (doseles, coronas, cortinajes, paños encolados, guirnaldas, angelotes, estípites, vegetación rizada en gran relieve...) que hasta ese momento no eran habituales en su repertorio. El retablo es una obra sin grandes estridencias, elegante, centelleante y equilibrada dentro del estilo. El total de su coste llegaría a los 7.834 reales con 6 maravedíes.

Los dos colaterales son del estilo del mayor y seguramente también de Lucas Barragán, pero fueron alterados en parte por una intervención de mediados del siglo pasado. El del Santísimo Cristo vio modificada su hornacina central de trilobulada (típico de los marcos que acogen Crucificados) al simple medio punto. En este momento se traslada la imagen del Cristo fuera del retablo al muro sur de la nave, donde se puede contemplar. Esta correcta escultura se talló en el período 1722-1729 por el hermano Domingo y fue policromada por el pintor ducal Ventura Lirios⁹⁷. El otro colateral, el de Santa Lucía, parece coetáneo del anterior. En ambos, lo más barroco

1749, elaboró el adorno del cuadro de los Apóstoles, recibiendo 1.100 reales por su trabajo y encargándose su dorado a Andrés de San Juan padre por 53.000 maravedíes (AP de San Juan Bautista (Béjar): LCFyV 1698-1758, f. 400 vº y 411).

96.- Andrés de San Juan fue un apreciado dorador cuyo trabajo se diseminó por las provincias de Cáceres y Salamanca. Con este nombre y del mismo oficio se identifican dos artífices distintos. En el contrato del dorado del retablo mayor del convento San Francisco, en 1774, se dice que Andrés de San Juan, ya difunto, se había obligado a hacerlo por 11.000 reales, siendo su hijo, llamado también Andrés de San Juan, quien se hace cargo de materializarlo. Andrés padre se había comprometido con su esposa, Águeda Sánchez de la Iglesia, a dorar y estofar las imágenes y arquitectura del nuevo retablo por 6.500 reales en 1731 (AHPSa: PN 1089, f. 399-404). Dos años después ajusta junto a Jacinto de Valencia el contrato de dorado y pintura del mayor del convento de la Anunciación de Béjar por 5.350 reales (AHPSa: PN 1090, f. 154-157). En 1737 sabemos que fue vecino de Trujillo y parece que en Extremadura obtiene cierta fama pues consigue en 1746 el dorado del retablo de Nuestra Señora del Perdón de la catedral de Plasencia, aunque aquí se cita que su mujer se llamaba Antonia Sánchez Cerrudo (AHPSa: PN 775, f. 39 y ss.), viuda en 1774 (AHPSa: PN 786, f. 202). Le encontramos en la tasación del dorado de un retablo para la iglesia de Hoyorredondo (Ávila) (GÓMEZ GONZÁLEZ, M.^a de la Vega: *Op. cit.*, pp. 25 y 94), y en la realización del dorado del altar mayor de El Salvador de Béjar junto a Lucas Sánchez Cerrudo en 1772 (AP de El Salvador de Béjar: LCFyV 1769-1798, f. 45). Tuvieron al menos dos hijos que seguirían la estela paterna: Andrés y Joaquín de San Juan. Del primero serían las obras documentadas como mínimo a partir de la muerte de su padre, ocupándose de encargos para el santuario del Castañar, principalmente en el camarín y en la capilla mayor, junto al pintor Juan de Sande por 4.400 reales (DOMÍNGUEZ BLANCA, Roberto: «Historia arquitectónica y artística del santuario de Nuestra Señora del Castañar V» en *BeM* nº 4639), además del dorado del retablo de Nuestra Señora de la Paz de El Salvador entre 1784 y 1785 (AP de El Salvador de Béjar: LCFyV 1769-1798, f. 218). Este segundo Andrés de San Juan moriría en 1791.

97.- AP de San Juan Bautista (Béjar): *Libro de la Cofradía de la Virgen del Castañar 1708-1863*, f. 55 vº.

son los soportes (fuste repleto de hojarasca en relieve en el segundo y columnas de orden salomónico en el primero) y el ático o remate.

En 1756 el modesto **retablo mayor de la iglesia de Santiago** se calificaba como nuevo en un inventario⁹⁸, viniendo a sustituir al de Hernando de Pinedo. El único cuerpo, sobre banco y bajo ático semicircular, se divide en tres calles, alojándose en la central el cuadro de la Virgen de la Antigua. Las laterales con hornacinas se disponen en la actualidad para las tallas de Santiago Peregrino y San Marcos, de distinta mano y seguramente más antiguas que el retablo. Tetrástilo, los soportes son de orden corintio, siendo los interiores estípites y los exteriores columnas estriadas con decoración abultada vegetal, en lo que supone una temprana vuelta a los órdenes clásicos que caracterizaba al retablo rococó salmantino. El ático lo ocupa un relieve de Santiago Matamoros. La decoración incluye otros elementos decorativos como las panoplias del ático y la vegetación frondosa. De su imaginería hay que señalar las dos pequeñas esculturas en madera policromada de San Joaquín y Santa Ana adquiridas en 1756⁹⁹, hoy en la iglesia de Santa María. Otras esculturas jalonaban en esa fecha el retablo y el altar mayor¹⁰⁰.

En ese año de 1756, además del retablo mayor y del de San Antonio Abad, se documenta la existencia en la nave sur de un tercero, bastante multiforme y de difícil adscripción estilística –podemos verlo en fotografías antiguas–, consagrado a Santa María de las Huertas. Su imagen de vestir, fechable en el siglo xv, posee un rostro prácticamente idéntico al de la efigie de Nuestra Señora del Castañar. En el mismo retablo se encontraban las tallas titulares de las ermitas desaparecidas de la Magdalena, San Lázaro y Santa Marina.

2.4.1. Retablos Rococó

En el **santuario de Nuestra Señora del Castañar**, y durante las mayordomías de 1755 a 1758, se comienza a trabajar en los **paneles** que cubren los muros laterales de la capilla mayor y en sus puertas, dentro de los parámetros del estilo *rocaille*. Entre 1761 y 1764 se constata la participación del tallista salmantino Miguel Martínez de la Quintana¹⁰¹, a quien hay que adjudicarle al menos la talla de



Retablo de Santiago.



Panel lateral norte.
Santuario de
El Castañar

98.- AP de Santa María la Mayor (Béjar): *Inventario de alhajas, ornamentos y ropa de la iglesia de Santa María y de la de Santiago (1756)*. Documentación suelta; MARTÍN LÁZARO, Antonio: «Datos históricos... Op. cit.».

99.- Se dice que, además de encontrarse en dos nichos pequeños del retablo aludido, «se han hecho este año» (AP de Santa María la Mayor (Béjar): *Inventario de alhajas, ornamentos y ropa de la iglesia de Santa María y de la de Santiago (1756)*. Documentación suelta).

100.- Además de las citadas, el altar mayor alojaba esculturas de San Antonio Abad, Ecce Homo, San Antonio de Padua y ocho ángeles con ramos e instrumentos musicales (MARTÍN LÁZARO, Antonio: «Datos históricos... Op. cit.»).

101.- DOMÍNGUEZ BLANCA, Roberto: «Historia arquitectónica y artística del santuario de Nuestra Señora del Castañar IV» en *BeM* nº 4626. Fue Martínez de la Quintana maestro arquitecto y tallista salmantino iniciado en el barroco de los Churriguera, que terminó por definir su trayectoria profesional en el rococó, con numerosa obra dispersa, no sólo en la provincia de Salamanca sino en otras limítrofes (Ávila, Cáceres o Zamora). Entre sus méritos destaca su intervención en la fachada del Ayuntamiento de Salamanca, el Monumento para el Jueves Santo de la catedral de Plasencia, los sagrarios de los retablos mayores de las iglesias de Puente del Congosto y Piedrahíta (GÓMEZ GONZÁLEZ, M.ª de la Vega: *Op. cit.*, pp. 166-167) y el altar del Bendito Cristo de La Alberca (Salamanca), por citar ejemplos próximos a Béjar. En nuestra ciudad materializó también el desaparecido retablo mayor de El Salvador, del que se

ambos paneles, y en su dorado a su paisano Diego Enríquez, labor que fue sufragada con 6.277 reales¹⁰². Cada panel se encaja dentro de un arco toral cuyas dovelas imitan un jaspeado de intenso color verde. El esquema compositivo repite el del retablo mayor con un primer cuerpo elevado a la misma altura y un segundo en forma de ático semicircular. El principal se divide en tres calles iguales entre pilastras de orden indefinido, cobijando la central una rica puerta de cuarterones que mezcla la tradición de la carpintería castellana con la decoración rococó. La del lado de la Epístola comunica con la sacristía siendo la norte falsa. La misma distribución de tres calles se da en el ático, ocupando la central una vidriera polícroma con las imágenes de San Antonio de Padua y el Niño Jesús en el lado del Evangelio, y de Santa Isabel de Hungría en la Epístola. Ambas fueron donadas en 1921 por Antonio Olleros y su mujer Isabel Ríus¹⁰³.

Los paneles se cubren con exquisitas tallas del repertorio propio del último barroco y del rococó, compuesto por rocallas, cintas avolutadas, medallones, sargas florales, serafines, doseles y cortinajes, etc. La talla es de gran relieve, siendo exenta en las peinetas sobre los vanos, formadas por frontones de formas caprichosas y medallones de rico enmarcado. Los medallones sobre las ventanas exhiben el emblema de Jesús (IHS) y los que están sobre las puertas el de María (MA con las letras superpuestas). Otros medallones son el centro compositivo de la trama decorativa de las tablas de las calles laterales, con las imágenes del sol y la luna (muy frecuentes en el hacer de Martínez de la Quintana), en las del cuerpo superior y con medallones vacíos y convexos en las del inferior.

En la iglesia de Santa María de Béjar contamos con dos retablos rococó. Uno de ellos se encuentra en la **capilla del Nazareno**, capilla lateral de la cabecera adosada al lado sur. Presenta un extraño tipo de retablo-urna tras un montaje llevado a cabo en el siglo XIX, con la arquitectura manipulada para que pueda contemplarse mejor la imagen del Nazareno. Se han utilizado en su ensamblaje elementos de al menos dos épocas: barroca y rococó. Del primer momento (primera mitad del siglo XVIII aproximadamente) son la pareja de pilastrones con decoración de roleos vegetales que enmarcan la gran caja acristalada central. En ésta y en el ático, de la segunda mitad de la centuria, se despliega el

Vista general capilla del Nazareno. Iglesia de Santa María



tratará en su apartado, y el de la cofradía de Santa Lucía de San Juan Bautista en 1753, también perdido. Antes, en 1750 lleva a cabo los retablos de Nuestra Señora del Rosario y San Antonio Abad de la iglesia de Villanueva del Conde (Salamanca), participando tal vez en su retablo mayor (MARTÍN RODRIGO, Ramón y MARTÍN SÁNCHEZ, Lorenzo: *Villanueva del Conde, aproximación Histórico-Artística*, Salamanca, 2000, pp. 200-205). De su mano podría ser el retablo de San José de la iglesia de Valdesangil (DÍEZ ELCUAZ, José Ignacio y SÁNCHEZ SANCHO, Juan Félix: *Op. cit.*, pp. 23-24). Alrededor del año 1759 Martínez se comprometió a entregar asentado el mayor de la capilla de la Venerable Orden Tercera del Carmen de Salamanca, donde vuelve a utilizar en los paneles curvos del ático composiciones decorativas similares a los del santuario bejarano, con el sol y la luna dentro de medallones elípticos. Éste retablo se consumió durante un incendio en el siglo XIX, pero ha llegado hasta nuestros días su traza. Sobre este artista ver MÉNDEZ HERNÁN, Vicente: *El retablo...* *Op. cit.*, pp. 790-792; GÓMEZ GONZÁLEZ, M.ª de la Vega: *Op. cit.*, pp. 165-170; CASASECA CASASECA, Antonio: «Las trazas de los retablos de la capilla de la V.O.T. del Carmen de Salamanca» en *Boletín de la Sociedad de Arte y Arqueología*, Valladolid, 1977, p. 467; NIETO GONZÁLEZ, José Ramón y PAREDES GIRALTO, M.ª del Camino: «Contribución al estudio del retablista Miguel Martínez (1700-C. 1783)» en *Cuadernos abulenses*, N.º 8, Ávila, 1987, pp. 165-170; ALBARRÁN MARTÍN, Virginia: *El escultor Alejandro Carnicero entre Valladolid y la Corte (1693-1756)*, Diputación de Valladolid, Valladolid, 2012, pp. 40, 44, 99, 156, 157, 355, 357, 358, 360 y 467; y ALBARRÁN MARTÍN, Virginia: «Aproximación... *Op. cit.*», pp. 192-193.

102.- Sin embargo, desde 1959 hasta 1961 estos paneles laterales se rehacen, encargándose los al artista bejarano Gil Laso Fraile con la condición de que debía copiar la obra original (GÓMEZ GONZÁLEZ, Eugenio-Julio: *Presencia teatina en el Castañar*, PP. Teatinos, Béjar, 1996, f. 60; RIVADENEYRA PRIETO, Óscar: «Gil Laso Fraile» en *Catálogo de la exposición Béjar, artistas del ayer*, Ayuntamiento de Béjar y Concejalía de Cultura Diputación Provincial de Salamanca, Béjar, 2003).

103.- MUÑOZ GARCÍA, Juan: «Historia de la Santísima Virgen del Castañar, excelsa patrona de Béjar y su comarca», en *Ofrenda a la Santísima Virgen del Castañar, Excelsa patrona de Béjar y su comarca*, Vol. II, Prensa española, Madrid, 1963, pp. 224-225.

repertorio decorativo rococó. El ático lo ocupa un pequeño y correcto lienzo barroco de la Verónica con la Santa Faz.

La imagen de vestir de **Nuestro Padre Jesús Nazareno**¹⁰⁴ es una escultura en madera con cuerpo de armazón y sólo manos, pies y cabeza delicadamente esculpidos. Procedía del convento de dominicas de la Piedad y allí se encontraba al menos desde 1650¹⁰⁵, el momento de mayor apogeo devocional gracias a las cofradías nazarenas que brotan en España desde finales del siglo xvi. El Nazareno bejarano remite en última instancia a modelos vallisoletanos, como se puede apreciar en detalles del rostro (boca entreabierta o la barba partida y separada por dos mechones que dibujan una ese y una contraese). En la iglesia de Santa María aparece por primera vez registrado en el inventario de 1893¹⁰⁶, aunque había llegado mucho antes. En uno de sus libros de fábrica, en las anotaciones de gastos correspondientes a los años 1838-1841 se apuntan «711 Reales y 28 maravedís gastados en la traslación y colocación en la Iglesia de Santa Maria de las dos imágenes de la Dolorosa y Jesús Nazareno del orden del señor Gobernador Eclesiástico del Obispado según consta de recibos». Seguramente ésa es la fecha en que se arma el retablo-urna.

El segundo retablo rococó se encuentra en la nave, junto al muro sur y cerca de la capilla del Nazareno. Cuenta con banco donde se aloja un reducido sagrario, cuerpo único con tres calles divididas por dos columnas corintias de fuste liso, anilladas en su tercio inferior. El ático semicircular exhibe un relieve de la paloma del Espíritu Santo. La estructura es más dinámica que en otros retablos del templo, pues se adelanta la calle central y quedando en esviaje las laterales. La imaginería original que se disponía en las tres hornacinas existentes se ha perdido, y durante el siglo xix la central acogía el Cristo amarrado a la columna de la cofradía de la Vera Cruz, hoy en la capilla del Nazareno, y en las laterales, pequeñas tallas de San Pedro y Santa Teresa.

En la **iglesia de San Juan Bautista**, el **arcosolio** barroco clasicista junto al ábside en el lado de la Epístola cumplía las veces de modesto retablo para venerar la imagen perdida¹⁰⁷ de Nuestra Señora, como delata su monograma en el copete. Seguramente en él se rendía culto a la que, según documenta Vicente Méndez Hernán, hizo el escultor Pedro de Sobremonte en 1629 para la cofradía de la Purísima Concepción. El retablo se reduce al ensamblaje de tablas talladas con profusa y rizada vegetación que oculta en parte la arquitectura clasicista¹⁰⁸ y al panel que ocupa el fondo de la hornacina, un relieve dedicado a la Coronación de la Virgen formado por una Gloria



El Nazareno de las Monjas. Detalle

104.- No era el único Nazareno que existía en Béjar, ya que en la capilla de San Gil a principios del siglo xviii se daba culto a otro, siendo «de medio cuerpo en debajo de armazón» y donado por Catalina de Santiago, flamenca (AP de El Salvador de Béjar: *Inventario del hospital de San Gil de 1718 en el Libro de Cuentas del Hospital de San Gil*, s/f). Hacía pareja con esta imagen una *Soledad* de vestir y estaban colocadas sobre unos bufetes junto al Cristo del Sepulcro). Tampoco hemos de olvidar el Nazareno regalado por Antonia Hernández Agero a la iglesia de El Salvador (CASCÓN MATAS, Carmen: «Una bejarana del siglo xviii, piadosa, mecenas y fabricante: Antonia Hernández Agero» en *Béjar en Madrid* n° 4.520 y 4.521).

105.- De este año es el testamento de María Murillo, mujer de Marcos Pulido de Aguilar, médico del duque, y en él se especifica que se destina al convento de la Piedad una basquiña de terciopelo morado para que se haga un frontal para el altar donde está el Santísimo Cristo de la cruz a cuestras (AHPSa: PN 1107, f. 2).

106.- «La capilla de Jesús Nazareno con retablo de un cuerpo y en Imagen del mismo nombre. Tiene la cruz a cuestras que es de madera con remates de plata, es separable y el trono tiene puerta vidriera». AP de Santa María la Mayor (Béjar): *Inventario de la iglesia* (1893). Documentación suelta.

107.- Actualmente ocupa su lugar una imagen de Nuestra Señora del Carmen adquirida en 1913.

108.- Durante la restauración de 2008 se pudo comprobar que la arquitectura del arcosolio oculta por los paneles mantenía en bastante buen estado su dorado y la policromía a base de rojos y azules. Es de suponer que los tres arcosolios clasicistas tendrían una viva policromía, muy distinta de la adusta apariencia que hoy presentan.



Tabla de la Coronación de la Virgen. Iglesia de San Juan

Fotografía antigua de la talla de San Antonio de Padua



presidida por la Santísima Trinidad, serafines y ángeles mancebos. Podría fecharse en la primera mitad del siglo XVIII. A la hora de restaurar la tabla se encontraron debajo las pinturas murales originales que serían del siglo XVII.

2.4.2. Retablos del siglo XVIII desaparecidos

Uno de los retablos perdidos más interesantes fue el que se ajustó por el **convento de San Francisco** en 1743 con Lucas Barragán y Ortega¹⁰⁹ tras terminar éste el mayor del santuario del Castañar. Debía ejecutarlo en madera de pino para el **altar de San Antonio de Padua**, estar listo para dicho año y seguir la traza de Juan Álvarez¹¹⁰, también vecino de Béjar, ajustándose en 2.500 reales y quedando de su cuenta los materiales. Tendría 16 pies de ancho y 22 de alto hasta el frontis, sin incluir lo que se elevara la tarjeta o adorno del remate. En alzado sería semejante al mayor que hizo para el Castañar, al contar con cuerpo principal tetrástilo con columnas y estípites, banco y ático, y niños cabalgando sobre las volutas de las columnas centrales. Sobre los estípites habría de colocar jarrones. El nicho de San Antonio mediría 7 pies de alto y 4 de ancho y era avenerado, y la traza mostraba un trono o peana que había que reformar¹¹¹. Álvarez se postuló para quedarse con el proyecto por 3.000 reales, pero la rebaja en 500 que hizo Barragán sin cambiar las condiciones convenció al convento para escogerle como artífice. La planta entregada por Álvarez tenía fallos, por lo que se pide a Barragán que haga otra con una arquitectura menos movida. La escultura de San Antonio de Padua ya estaba acomodada en 1744¹¹².

El retablo y la imagen del santo titular se han perdido pese a que tras la desamortización la escultura se trasladó a El Salvador, consumiéndose allí en el incendio de 1936. Conocemos por una carta de la década de los 40 del siglo XIX que en ocasión de la desamortización se había hecho un reparto arbitrario de las imágenes con mayor devoción de la villa, yendo a parar ésta a El Salvador por petición de los feligreses y así poder sacarla en la procesión del Corpus Christi¹¹³. Por lo que hemos podido ver en una fotografía antigua¹¹⁴, era un grupo escultórico compuesto por cuatro figuras con San Antonio, el Niño Jesús y dos angelotes. Su factura era notable, de lo más destacado de la estatuaria barroca bejarana, y su estilo estaba dentro de la órbita del escultor Luis Salvador Carmona, quizás obra taller o de algún seguidor. Detalles como la mirada embelesada que el santo dirige al Niño, la postura de éste con los brazos abiertos y la especial fisonomía de los dulcificados rostros que enlaza con la estética rococó, son típicos del arte de Carmona. Para este mismo convento, en 1764 Joseph Redondo¹¹⁵, maestro dorador y vecino de Baños de Montemayor (Cáceres), se concierta para dorar el **retablo de Nuestra Señora de los Dolores**¹¹⁶. Antes, en 1721 los franciscanos pidieron permiso al consistorio para colocar en este retablo la imagen de la **Purísima Concepción**¹¹⁷.

109.- AHPSa: PN 774, f. 41.

110.- Tallista y escultor de Béjar, cuya actividad se rastrea desde 1715.

111.- Resultaba más ancha que los intercolumnios donde se había de alojar.

112.- En esta fecha se cita por primera vez esta advocación en el convento de San Francisco en un testamento de 1744 y en otro de 1762 (AP de Santa María la Mayor de Béjar: Indulgencias (1752). Documentación suelta).

113.- AP de San Juan Bautista (Béjar): Correspondencia. Documentación suelta.

114.- En ocasión del pavoroso incendio de 1936, Juan Muñoz García publicó en el *Béjar en Madrid* diversos artículos ilustrados con fotografías de los tesoros perdidos. La del San Antonio de Padua se puede ver en el n° 896.

115.- A este maestro nos lo encontramos en 1742 dorando el retablo mayor de la parroquial de El Torno (Cáceres), aunque es posible que no terminara su cometido (MÉNDEZ HERNÁN, Vicente: *El retablo...* Op. cit., pp. 614-615).

116.- AHPSa, PN 888, f. 56-58.

117.- AMB: sign. 1598, sesión del consistorio de 25 de septiembre de 1721, f. s/f.

Probablemente el conjunto dieciochesco más notable de Béjar, en el que se fusionaban todas las artes, era el de la cabecera de la iglesia de El Salvador, reducido a cenizas en 1936¹¹⁸. En el **altar de los Apóstoles**, en el testero de la nave sur, descollaba un lienzo de la Santa Cena ejecutado por Ventura Lirios¹¹⁹, pintor al servicio de los duques de Béjar. En un primer momento el cuadro se encargó a Manuel Montero, pintor mirobrigense, quien cobró en 1711 650 reales de vellón¹²⁰ y, no quedando al gusto de los clientes, «se volvió a perfeccionar a costa de los mayordomos de El Salvador en 1711», llamando a Lirios para que arreglara el desaguisado¹²¹. El retablo en el que estaba inserto cubría el testero de la nave, del que existe una fotografía de Requena anterior al incendio. Opinaba García Boiza¹²² de la pintura que estaba influida por la técnica de Rembrandt y que era de lo mejor de este tema que existía en la provincia de Salamanca. El gran lienzo tenía forma de arco y en él Cristo y los doce Apóstoles se acomodaban alrededor de una mesa oblonga, con su eje principal perpendicular al espectador, en el momento en que Cristo revela que uno de ellos le traicionará. Las reacciones no son dramáticas, destacando en el eje de la composición Cristo con San Juan dormido en su regazo. En la fotografía de Requena se ve por debajo del lienzo la organización del retablo, con dos arcos entre un elemento central cupulado ornado las armas de los Zúñiga que serviría de sagrario.

De los despojos del antiguo retablo mayor de El Salvador se debió nutrir el de la **Virgen de la Salud**, sito entonces en la iglesia del hospital de San Gil, pues el 4 de julio de 1745 se da la noticia de que se instala en él un sagrario dorado de talla procedente de El Salvador por 1.500 reales¹²³. Este altar se traslada a El Salvador y se acondiciona en el mismo lugar que el de los Apóstoles cuando en 1894 se desmanteló la capilla de San Gil. Martín Lázaro¹²⁴, que conoció el retablo, opinó que era «obra sin duda alguna de un admirador de Churriguera, [y que] debió construirse de 1760 a 1770». La incinerada talla de la **Virgen de la Salud** era de vestir, con culto primitivo en la capilla de San Gil a partir de la fundación del 1730 de la cofradía de la Esclavitud de Nuestra Señora del Rosario por Miguel Cipriano Sánchez. Al existir en Béjar otra cofradía de idéntica advocación, mudó su nombre por el de la Esclavitud de María Santísima de la Salud¹²⁵.

El majestuoso **retablo mayor de El Salvador** se consumió también durante el incendio de 1936¹²⁶. Sabemos cómo era gracias a un par de imágenes del fotógrafo

118.- La riqueza que este templo albergó en arte mueble, y que llegó en buena medida al XX, son viva muestra los inventarios dieciochescos que nos confirman la existencia de al menos cuatro retablos, once cuadros en la sacristía, otros diez dentro de la nave del templo y veinte tallas de bulto. Todo arrasado en tal fatídica fecha.

119.- Este artista veronés de nombre castellanizado, pues se llamaba Buonaventura Ligli, estaba al servicio del duque Juan Manuel II y de su pincel salió la famosa *Vista de Béjar*, documento impagable para conocer el aspecto urbano del Béjar del siglo XVIII, reproducido con detalle en el volumen I de esta *Historia de Béjar* y que sigue el concepto de las vistas de ciudades españolas que Antón de Wyngaerde realizó en el siglo XVI. Sobre Lirios ver SÁNCHEZ SANCHO, Juan Félix y MUÑOZ DOMÍNGUEZ, José: *Villa Vijerrensis...* Op. cit.; MUÑOZ DOMÍNGUEZ, José, SÁNCHEZ SANCHO, Juan Félix y DOMÍNGUEZ GARRIDO, Urbano: Op. cit.; SÁNCHEZ SANCHO, Juan Félix y MUÑOZ DOMÍNGUEZ, José: «Mapa del el Bexarano Río Cuerpo de Hombre, un documento excepcional para la historia del patrimonio industrial de Béjar» en *Revista del Centro de Estudios Bejaranos* n° 13, Excmo. Ayuntamiento de Béjar y Centro de Estudios Bejaranos, pp. 175-178; MAJADA NEILA, José Luis: *La G de Guiomar*, Caligrama, Benalmádena, 2001, pp. 93-116; y GARCÍA MARTÍNEZ, Ceferino: *Un paseo por el Béjar del siglo XVIII*, Béjar, 1987.

120.- AP de El Salvador (Béjar): LCFyV 1708-1736, f. 14.

121.- *Ibidem*, f. 19.

122.- GARCÍA BOIZA, Antonio: Op. cit., p. 104.

123.- AHPSa: PN 775, f. 148-148 v°.

124.- GARCÍA NIETO, Robustiano: «La Virgen de la Salud» en *Contribución al estudio de la Historia de Béjar*. Colección de Estudios y Documentos, La Victoria, Béjar, 1919. pp. 127-132. Originalmente publicado el 9 de julio de 1898 en el semanario *La Victoria*, n° 206.

125.- *Ibidem*.

126.- Ver MÉNDEZ HERNÁN, Vicente: pp. 790-791.

Juan Requena¹²⁷ y, aunque son muestras parciales de la obra, nos permiten hacernos una idea de conjunto. Respondería al modelo característico retablo de un solo cuerpo sobre banco y gran ático en forma de cascarón o bóveda de horno, dividiéndose ambos en tres calles. En el cuerpo, la calle central se reservaba para el tabernáculo y las laterales para las esculturas de San José con el Niño y Santo Domingo. En contra de la norma, el tema principal se elevaba a la calle central del ático, donde se situaba el altorrelieve de la Transfiguración del Señor. Alrededor del retablo, y cubriendo la cabecera, una rica decoración barroca ocultó durante dos siglos la fábrica medieval de la iglesia. El origen de su construcción parte de las gestiones que el párroco Pedro Ramón de Tapia emprendió junto al mayordomo Bernardo Muñoz de la Peña para elaborar un nuevo retablo porque el que había «a causa de su antigüedad y mala fábrica [se halla] muy malparado y aún indecente». Afortunadamente, el duque de Béjar redimió 9.000 reales para pagarlo, suma que se añadió a otras rentas corrientes de la iglesia¹²⁸. El 16 de mayo de 1745 se contrata el sotabanco y la mesa de altar de cantería con el maestro cantero gallego Sebastián Dosigno¹²⁹. El retablo se acuerda con el ensamblador Francisco Montero¹³⁰ y el tallista Miguel Martínez de la Quintana –a quien hemos visto que trabajará posteriormente en el santuario del Castañar– entre 1744 y 1745 por 15.300 reales. Más tarde, en 1772, se dorará por los bejaranos Andrés de San Juan y Lucas Sánchez Cerrudo a cambio de 16.677 reales, aunque en un principio se había aprobado dejarlo en manos del dorador salmantino Manuel Sánchez¹³¹. Tras esta intervención, a partir de 1774 se enriquece su entorno cubriendo la capilla mayor, arco triunfal y presbiterio con tallas, yeserías y pinturas, y la compra de una mesa de altar a la romana y dos confesionarios encargados a Martínez de la Quintana. Estilísticamente el retablo es una de sus obras tempranas, puesto que las tallas, decoración y arquitectura –ésta en manos de Montero– son todavía barrocas a las puertas del rococó, estilo en el que conseguirá sus mayores logros¹³².

Otro retablo dieciochesco de El Salvador es el de **Nuestra Señora de la Paz** con su imagen de vestir, costeados por el presbítero don Luis de Béjar y Guedeja según el inventario de 1775¹³³, quien pudo haber financiado un retablo nuevo pese a que el que existía se había ejecutado frizando la presente centuria. También para este templo, Antonia Hernández Agero pagó tanto el retablo como la talla de vestir, hoy perdidos,

127.- Publicadas por ejemplo, en BeM (1917-1942), nº extraordinario, 1942, p. 65; y GARCÍA BOIZA, Antonio: *Op. cit.*, p. 103. Actualmente, se pueden ver estas fotografías en la misma iglesia de El Salvador, en un panel en el que se explica su historia.

128.- AHPSa: PN 1095, f. 88-105.

129.- AHPSa: PN 775, f. 69-70. Sobre la importante presencia de canteros gallecos procedentes de La Guardia (Pontevedra) durante los siglos XVIII y XIX, consultar DOMÍNGUEZ BLANCA, Roberto: «Arquitectos y canteros en la arquitectura bejarana del siglo XVIII» en *Especial BeM*, 2009, pp. 70-71; y DOMÍNGUEZ BLANCA, Roberto: «La arquitectura y el urbanismo en Béjar y Candelario en la transición de la Edad Moderna a la Edad Contemporánea» en *Huellas, rastros y vacíos en la Historia del Arte*, Departamento de Historia del Arte-Bellas Artes de la Universidad de Salamanca, 2009, pp. 11-24.

130.- Este ensamblador madrileño morirá en 1747 poco después de terminar el encargo. Antes de llegar a Béjar había intervenido en la fabricación del órgano del convento de Santa Clara de Salamanca en 1725, en las puertas y cancelas de la iglesia de Santa María del Castillo en Macotera (Salamanca), y construido junto a Nicolás Requejo en 1739 el retablo mayor del monasterio salmantino de Nuestra Señora de la Victoria. (ALBARRÁN MARTÍN, Virginia: «Aproximación... *Op. cit.*», p. 191).

131.- AHPSa: PN 785, f. 85.

132.- Pasa de lo churrigueresco al Rococó cuando recibe el influjo del arquitecto Andrés García de Quiñones en Salamanca (RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso: «El retablo barroco en Salamanca: materiales, formas, tipologías», en *Estudios sobre arquitectura y arte en Salamanca y su provincia*, Salamanca, Edifsa, 2005, p. 268-269). Un antecedente que prefigura el retablo bejarano es la traza que hizo hacia 1736 para que la ejecutara el tallista Manuel Reinaldos con destino al principal del convento de las agustinas de San Pedro de la Paz de Salamanca, actualmente localizado en Tejares (Salamanca) (ALBARRÁN MARTÍN, Virginia: «Aproximación... *Op. cit.*», pp. 184-185). Es interesante observar cómo en la parroquial de Muñana (Ávila) tenemos un retablo suyo que, a grandes rasgos, es una reinterpretación rococó del bejarano.

133.- AP de El Salvador (Béjar): *Inventario de 1775*. Documentación dentro de *Libro de Inventarios de la iglesia de El Salvador*.

del **Jesús Nazareno**¹³⁴, siendo colocada la imagen en 1785¹³⁵. Estas renovaciones del patrimonio artístico de los templos con capital más saneado beneficiaron a las ermitas. Entre 1750-1751 nos consta que la **ermita de San Miguel** se equipó con un retablo procedente de la capilla del palacio ducal, previamente dorado y aderezado por los carpinteros Mateo León y Martín Vicente, quienes cobraron 60 reales¹³⁶.

El **retablo mayor de la iglesia de San Juan Bautista** hacía juego con el púlpito hasta que se desmontaron ambos hacia 1970. El retablo consistía en una pieza de tres calles y con un solo cuerpo entre predela y ático semicircular. En el cuerpo principal, con amplio banco y entablamento, las tres calles se dividían por medio de cuatro columnas lisas. La calle central estaba ocupada por un pequeño sagrario y en las laterales se abrían hornacinas para situar imágenes. En el ático, la calle central tomaba forma de frontispicio rematado en frontón curvo, alojando otra hornacina más. El conjunto era sobrio y en la decoración dominaban los elementos arquitectónicos, con frontones curvos, cajeados y molduras, que no hacían más que subrayar las líneas arquitectónicas de la traza. El ornato de talla se localizaba en las calles laterales del ático y en la crestería del mismo con motivos de rocalla. Las esculturas que se podían ver antes de 1970 no parecen las originales, ya que la hornacina del frontis acogía un San Juan Bautista del imaginero valenciano Vicente Tena, donada por don Juan Bautista Zúñiga en 1907¹³⁷. El púlpito combinaba diversos materiales: granito para base y fuste, hierro para barandilla de acceso y antepecho, y madera ensamblada y tallada para el tornavoz. La riqueza decorativa se concentraba en el tornavoz, comedida al entrar en la senda de la estética neoclásica. Retablo y púlpito se contrataron en 1797 por el maestro tallista salmantino Tomás Pérez Monroy¹³⁸, quien el 20 de marzo aporta las trazas y se compromete con todo ello por 8.000 reales. En las condiciones se especificaba que la madera, probablemente de pino, habría de traerse de Hoyos del Espino y Hoyocaserero, «limpias de nudos y teas en la forma mejor que se pueda». Se ejecutó rápidamente —apenas gozaba de talla— y su dorado se llevó a cabo entre 1798 y 1799¹³⁹, lo cual pone de manifiesto que la parroquia disponía de una economía saneada. De hecho, se desembolsan 11.500 reales para costear el retocado de algunas imágenes y



Fotografía antigua del retablo mayor de San Juan

134.- Para saber más sobre el personaje, consultar CASCÓN MATAS, Carmen: «Una bejarana...» Op. cit.

135.- AP de Santa María la Mayor (Béjar): *Regla del Cabildo Eclesiástico de Béjar* (1736), f. 107. La anotación se realizó al final del dicho libro.

136.- AP de El Salvador (Béjar): LCFyV 1736-1771, f. 141-141 vº.

137.- PUENTE APARICIO, Pablo: *La piedra profanada, escultura en Béjar en el primer tercio del siglo XX*, Discurso de ingreso en el Centro de Estudios Bejaranos, Centro de Estudios Bejaranos y Excmo. Ayto. de Béjar, Béjar, 2012, p. 46.

138.- DOMÍNGUEZ BLANCA, Roberto: «Tomás Pérez Monroy y el retablo mayor de la iglesia de San Juan de Béjar» en *Especial BeM* 2010, pp. 97-103. Tomás Pérez Monroy regentaba un prestigioso taller en la Salamanca de la segunda mitad del siglo XVIII junto a su padre Agustín. Su evolución artística podemos seguirla sin salir de nuestra comarca, pues antes de ponerse manos a la obra con el retablo de Béjar materializó el mayor y un colateral de la iglesia de Gallegos de Solmirón en 1786, decididamente rococó, y después concluyó el mayor de Sorihuela, neoclásico, a partir de 1804 e iniciado en 1800 por el tallista salmantino Manuel Márquez (Archivo Parroquial de Sorihuela: *Índice de libros del archivo*, f. 139). A Manuel Márquez le documentamos haciendo unas mesas de altar para la iglesia de Navacarros en 1795 (ver DOMÍNGUEZ BLANCA, Roberto y CASCÓN MATAS, Carmen: «El proceso constructivo de la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de Navacarros y su patrimonio artístico», en *Revista del Centro de Estudios Bejaranos* nº 13, Excmo. Ayuntamiento de Béjar y Centro de Estudios Bejaranos, p. 78. Recogido en MÉNDEZ HERNÁN, Vicente: *El retablo...* Op. cit., p. 809). En Hervás, Tomás Pérez construyó un retablo entre 1781 y 1782 para Santa María de Aguasvivas (Incendiado en 1936, conocido a través de fotografías antiguas y que precedió al actual: MÉNDEZ HERNÁN, Vicente: *El retablo...* Op. cit., pp. 794-797), aunque fue realmente su padre Agustín Pérez Monroy quien lo contrata en 1779 (AHPsA: PN 1030, f. 156-158 vº). Entre 1787-1789, Tomás Pérez Monroy tuvo serios problemas con la iglesia de La Horcajada (Ávila) a cuenta de unos retablos laterales. Al parecer, el cura le había pedido la traza y fabricación de los retablos colaterales del templo, y mientras Monroy estaba enfrascado en la tarea de diseñar la traza, el párroco contrató la obra con Manuel Vicente del Castillo, quien finalmente fue el elegido para el encargo ante la perplejidad de nuestro artista (GÓMEZ GONZÁLEZ, M.ª Vega: *Retablos Barrocos...* Op. cit., pp. 171, 173 y 174).

139.- AP de San Juan Bautista (Béjar): *Libro de Cuentas de Fábrica* (1758-1903), f. 264.

el dorado del tornavoz, si bien la parroquia sólo aportó 7.000 al ser el resto obtenido por medio de dos censos redimidos y donativos de benefactores¹⁴⁰.

2.5. MONUMENTOS, TORNAVOCES, CANCELES Y ÓRGANOS

Incluimos un apartado final para ciertas obras artísticas que forman parte del mobiliario litúrgico y en las que entalladores, ensambladores y escultores tenían un importante papel junto a carpinteros, canteros u organeros¹⁴¹. Para la iglesia de San Juan el monumento del Jueves Santo será contratado por Miguel Ciprés en Salamanca, entre 1654-1655, habiendo dibujado previamente la planta. El de la iglesia de Santa María, igualmente desaparecido, se colocaba en su capilla mayor y estaba compuesto por diferentes piezas y figuras, pasadores, tarjetas y otros elementos que debían ser montados anualmente como un gran puzzle. El autor del mismo fue el pintor ducal Ventura Lirios, quien lo hizo en 1718¹⁴².



Púlpito de la iglesia de Santa María

Los púlpitos en las iglesias bejaranas eran de cantería a veces combinada con rejería, con tornavoces de madera ricamente decorada y policromada. Afortunadamente, el púlpito de Santa María permanece en su lugar. Parece de finales del siglo XVIII, incluido su fuste y basa de cantería clasicista policromada, así como su riquísima rejería. El tornavoz es churrigueresco y se manda hacer en 1704, aunque no se acomete hasta el bienio 1716-1717¹⁴³. Sigue un modelo popular en la Salamanca del XVIII, similar a los de las iglesias de Puente del Congosto y Navacarros. Tiene planta octogonal y su base la cubre un panel donde se representa la paloma del Espíritu Santo. En alzado, ocho aletones vegetalizados convergen en un vástago central con molduras poligonales y vegetación de gran relieve, abundando el dorado sobre la policromía. De esta época, aunque lamentablemente perdido, era el tornavoz del santuario de El Castañar, de 1744-1745¹⁴⁴. Por fotografías antiguas se comprueba que seguía el modelo del de Santa María. Para la iglesia de El Salvador y en la segunda mitad del XVI se talló la base y el fuste de cantería del púlpito¹⁴⁵. La primera luce relieves de talla de angelotes tenantes que portan escudos apergamados con el orbe y la cruz, símbolos de la parroquia, y el segundo es una columna estriada con guirnalda que ha perdido el capitel.

La carpintería artística o *de lo blanco* es un capítulo de las artes industriales que traemos a colación en este punto, pues tallistas y escultores participaban en la decoración de puertas y cancelos de las iglesias, poniendo de manifiesto que a la hora de la verdad el límite entre las mal llamadas artes mayores y menores no era tan riguroso. Entre 1708-1709 se elabora el cancel principal de la iglesia de Santa María (desaparecido) gracias a Juan de Huelgos y Juan de Vera por 1.400 reales¹⁴⁶. Un tallista

140.- *Ibidem*.

141.- El mejor ejemplo de lo que comentamos es el papel de Agustín Pérez Monroy en la iglesia de Navacarros, quien además de realizar su retablo mayor, trabajó en el tornavoz del púlpito y en la caja del órgano (DOMÍNGUEZ BLANCA, Roberto y CASCÓN MATAS, Carmen: «El proceso constructivo...», Op. cit., pp. 74-78).

142.- AP de Santa María la Mayor (Béjar): *Inventario de alhajas, ornamentos y ropa de la iglesia de Santa María y de la de Santiago* (1756). Documentación suelta.

143.- AP de Santa María la Mayor (Béjar): LCFyV 1690-1737, f. 249 y 354 vº.

144.- AP de San Juan Bautista (Béjar): *Libro de la Cofradía de la Virgen del Castañar* (1708-1863), f. 111 vº.

145.- Después de unas décadas retirado de su emplazamiento original, se ha vuelto a poner en su sitio.

146.- AP de Santa María la Mayor (Béjar): LCFyV 1690-1737, f. 288.

como Manuel Arenal realizó 16 paneles o *entrepechos* para el mismo¹⁴⁷. En el bienio 1758-1759 se contrataría con Miguel García por 2.750 reales el cancel de la puerta trasera de San Juan que aún hoy existe, y que repite modelos de la carpintería salmantina¹⁴⁸, estando en consonancia con el resto de la carpintería dieciochesca del templo.

Aunque Santa María contaba con órgano al menos desde 1545, el 26 de junio de 1723 el maestro organero residente en Peñaranda de Bracamonte Antonio Pérez¹⁴⁹ hace el órgano actual por 10.000 reales¹⁵⁰. En el contrato se le exige que debía contar con un flautado de a 13 colocado en tres castillos de la fachada hechos en estaño fino. Se pensó en añadir una címbala de otros tres caños por punto, que hacían 126 caños. El órgano debía equiparse con un *secreto* de nogal, tapas con sus herrajes, además de registros manuales. Se incluirían dos fuelles de dos varas de largo y una de ancho, con su cama, herraje, bancos y conducción. El teclado sería de hueso. En cuanto a la caja, ésta se ensamblaría entrepañada, tallada y dorada, a la que se añadiría en el segundo cuerpo y en el ático la decoración churrigueresca en boga, con aletones vegetales de gran relieve suavizando el escalonamiento entre los cuerpos. En el copete se pinta el jarrón de azucenas, símbolo de María y de la consagración de la iglesia. La obra transcurriría rápidamente, pues durante el bienio 1722-1723 Manuel Hernández Montero doró la caja¹⁵¹.

Entre 1760 y 1763 se arma el desaparecido órgano de la iglesia de San Juan por el organero salmantino Andrés de Tamames¹⁵², siendo la decoración de la caja a cargo del tallista Miguel Álvarez¹⁵³. El carpintero Mateo León se ocupará de trabajar en su asentamiento y en la confección de su sólida tribuna¹⁵⁴; previamente (1760-1761) el cantero Manuel Vicente desmontó la tribuna vieja¹⁵⁵. Respecto al convento de San Francisco, aquí se contaba con un órgano que no debía estar en mal estado cuando tras la exclaustación decimonónica del cenobio se manda arreglar¹⁵⁶.

3. ESCULTURA

Siguiendo un orden cronológico, en este apartado incluiremos aquellas esculturas ideadas al margen de la construcción de retablos, si bien algunas pudieron pertenecer a alguno de ellos hoy desaparecido. Fuera de este orden y al final del apartado



Órgano de la iglesia de Santa María

147.- *Ibidem*.

148.- AP de San Juan Bautista (Béjar): *Libro de Cuentas de Fábrica (1758-1903)*, f. 13.

149.- Organero que había hecho los de San Juan de Nava del Rey (Valladolid) en 1711, Santiago de Medina de Ríoseco (Valladolid) en 1714 y Gutiérrezmuñoz (Salamanca) en 1724 (De VICENTE y DELGADO, Alfonso: «Noticias y documentos sobre órganos y organeros salmantinos» en *Salamanca Revista Provincial de Estudios*, nº 26, 1990, pp. 215-216).

150.- AHPSa, PN 867, f. 163-165 vº. La última restauración concluyó el 30 de junio de 1990 por la firma José Antonio Azpiazu e Hijo. En la misma se pudieron reaprovechar 90 tubos originales, añadiendo otros 360 más que eran necesarios.

151.- AP de Santa María la Mayor (Béjar): LCFyV 1690-1737, f. 441 vº.

152.- Maestro organero vecino primero de Valladolid y después de Salamanca, que había intervenido en 1756 en el órgano de Villanueva del Conde (Salamanca), aquí junto al arquitecto Agustín Pérez Monroy, y en el de San Juan de Alba de Tormes (ver PAREDES GIRALDO, M.ª del Camino, y DÍAZ EREÑO, Gregorio: «Aportaciones documentales al conocimiento de los órganos y los maestros organeros de la segunda mitad del siglo XVIII en Salamanca» en *Salamanca Revista de Estudios*, nº 26, 1990, pp. 183-187; y MARTÍN RODRIGO, Ramón y MARTÍN SÁNCHEZ, Lorenzo: *Op. cit.*; pp. 218-219).

153.- AP de San Juan (Béjar): LCFyV 1758-1903, f. 26 vº y 44.

154.- *Ibidem*, f. 25 vº.

155.- *Ibidem*.

156.- *Ibidem*, f. 468.



Santa María de Mediavilla. Iglesia de Santiago

Sepulcro de doña Gila. Iglesia de El Salvador



por no haber surgido del devenir histórico de Béjar, se añadirá una breve reseña sobre la escultura del museo Valeriano Salas.

3.1. EL MEDIEVO

La talla gótica depositada hoy en Santiago bajo la advocación de **Santa María de la Mediavilla**¹⁵⁷, y que hasta hace unos años lucía en el hueco central del retablo de San Gil, perteneció realmente a Santa María la Mayor¹⁵⁸, resultando una de las imágenes marianas más antiguas de la comarca bejarana. Es probable que presidiera su altar mayor hasta que se construyó el retablo actual en la primera mitad del siglo xvii. Trabajada en madera, mide 1,25 cm. y carece de policromía por el deterioro causado por el paso de los siglos, aunque son visibles los restos del preparado. Estilísticamente remite a las llamadas estatuas-columna del siglo xiii que jalonaban las portadas de los primeros edificios religiosos del gótico francés y español. De pie y apoyándose sobre una peana, viste manto con una toca que le cubre la cabeza coronada y túnica. Los pliegues de manto y túnica son escasos y longitudinales, sin quiebros. El rostro es alargado y ovalado de expresión serena, adivinándose bajo la toca una melena rizada. Lo más llamativo es el gesto de las manos: coloca junto a su pecho la mano izquierda con la palma levantada hacia arriba, cubierta por delante con la mano derecha.

La iglesia del Salvador contaba al menos con dos **sepulcros escultóricos con yacentes**, femenino uno y masculino el otro, aunque hoy sólo existe el primero¹⁵⁹, bajomedievales ambos. A los personajes representados se les han dado distintas identidades por Majada Neila: ella, doña María Fernández o doña Gila; él, don Durán o don Alfonso Téllez¹⁶⁰. El primero es un grabado en granito que mide 0,58 x 1,83 cm. y que muestra la imagen de la difunta en su lecho de muerte. Apoya su cabeza en una almohada en la que se han grabado una cruz y una flor de lis a cada lado y viste toca, manto abrochado a la altura del pecho y túnica talar. Cruza sus manos sobre el cuerpo y la expresión del rostro es serena. La lápida sepulcral masculina era distinta a la femenina, pues sería un medio relieve. Retrataba a un caballero tumbado en su cama mortuoria en postura similar a la anterior, con las manos posadas sobre ahora una espada que le identificaba como caballero. Su rostro era barbado, peinaba gudejas y su indumentaria consistía en una túnica, amplia capa, bonete y guantes. La vestimenta, su postura y la localización bajo un arco generalmente apuntado se repiten, por ejemplo, en algunos enterramientos de la catedral de Ávila de finales del xiii, cronología aplicable al caballero bejarano. Al menos hasta 1773 ambas permanecían en sus arcosolios junto al altar de Nuestra Señora de la Paz¹⁶¹. Es posible que los dos

157.- Don Juan Muñoz en un artículo del nº 1.639 del BeM sin título, consideró que su advocación era la de la Asunción de Nuestra Señora, incluyendo una fotografía de dicha talla. Fue encontrada por este señor en casa de una feligresa en la calle de Los Curas.

158.- Hemos de recordar que en el medievo dicha iglesia se encontraba bajo la advocación de Santa María de la Mediavilla para pasar posteriormente a denominarse la Mayor.

159.- Descubiertos en 1939 (ya habló de este relieve don Juan Muñoz en el Béjar en Madrid nº 903) tras las obras de rehabilitación posteriores al incendio de 1936 e incomprensiblemente vueltos a enterrar hasta que una nueva reforma de la iglesia en 1964 sacó a la luz el sepulcro de femenino, mientras que el masculino sigue en paradero desconocido y de él sólo conocemos un dibujo (MAJADA NEILA, José Luis: «María Fernández R.I.P.» en BeM nº 2.310).

160.- Ibídem. Según el autor, el matrimonio formado por doña Gila y don Durán otorgó en el siglo xv a los beneficiados antiguos de El Salvador un patrimonio de heredades en Medinilla y Junciana, en la actual provincia de Ávila y pertenecientes entonces al antiguo alfoz de Béjar. En 1964 se encontró un ataúd de madera con los restos de doña Gila en su mortaja más un saquito con restos humanos, posiblemente los de don Durán. En 1966, Majada identificó estos restos como los de doña María Fernández y don Alfonso Téllez por un documento que encontró en el archivo parroquial. Bienhechores del cabildo, a su muerte dejaron pagada una anual que debía rezarse por su alma al finalizar la procesión del Corpus Christi.

161.- AHPSa: PN 785, f. 27 vº.

arcos ojivales que hoy lucen sendas vidrieras en la nave sur de la iglesia fueran los arcosolios de estos lucillos. En la rosca de los arcos llaman la atención los relieves de plañideras mesándose los cabellos con claro significado funerario. En los templos de Santiago y San Juan también se dan este tipo de arcos apuntados que bien pudieron pertenecer a otros enterramientos parietales.

La arquitectura bejarana es exasperadamente sobria respecto a la decoración arquitectónica, centrada fundamentalmente en motivos heráldicos (predominantemente de los Zúñiga) durante los siglos de la Edad Moderna. En los medievales, los marcos propios para este arte, como las portadas y los canecillos de los aleros, se presentan limpios de ornato, si exceptuamos un can con una cabeza humana en el lado sur del tramo presbiterial en la iglesia de El Salvador y un salmer en la portada norte de la de San Juan. Esta última tiene la representación de dos cabezas bastante borradas, que al no existir en el otro extremo del arco una correspondencia simétrica del mismo motivo, hace pensar que se colocó allí por la importancia simbólica que pudiera tener su presencia para el templo. En la iglesia de Montemayor del Río, del primer Gótico, sí hay decoración en los canecillos y un par de ellos son parejas de cabezas humanas. Igualmente, en la casa parroquial se conserva un sillar con tres cabezas labradas que podría ser un antiguo canecillo¹⁶² y que se debe poner en relación con otros ejemplos similares como los de la iglesia románica de San Cristóbal de Salamanca.

Dentro del mobiliario litúrgico en piedra merecen destacar sus **pilas bautismales** graníticas, como la de San Juan, marcadamente sobrias y que responden a un tipo extendido por la zona y repetido en épocas posteriores: amplia copa semiesférica, fuste corto de sección circular y basa. La decoración, cuando se presenta, se suele limitar a gallones. Las de las iglesias bejaranas parecen medievales y herederas de modelos románicos. La pila de El Salvador sigue este diseño, aunque casi sin fuste, y en la copa se han tallado una serie de gallones rehundidos, que vendría a suponer una esquematización de una concha marina, tan frecuente en las pilas románicas con evidente significación acuática¹⁶³. La de Santa María también es de gallones, de ejecución más cuidada y fuste elevado, pudiendo ser no tan antigua, tal vez del xvi. Al parecer, la de la iglesia de Santiago se trasladó a la iglesia de Palomares de Béjar¹⁶⁴, se supone que cuando ésta alcanzó el rango de parroquia. Es gótica al ser de planta ochavada. Algunas interesantes pilas para el agua bendita góticas, como indica la forma poligonal de la taza y el fuste, se labraron para Santiago y Santa María.

En madera policromada y del siglo xv ha de ser la estatua de **Santa Apolonia**, hoy recogida en la tribuna del coro de Santa María. Es una figura de bulto redondo y marcada frontalidad, seguramente para ser encajada en alguna hornacina. Viste un azulado paño ligero, túnica verdosa con escote rectangular ceñida a la cintura con un cordel dorado y un alba talar blanca. Su rostro es ovalado, ancho y alargado, de facciones serenas, con melena dividida en dos crenchas. Las formas son suaves y redondeadas, al igual que los pliegues no marcados. En las manos portaría los elementos que



Pila bautismal de Santa María

162.- Agradezco a Mariano Barragán Gómez que me hiciera llegar una imagen de esta pieza, y comparto su parecer de que se trata de un canecillo y no un dios celta como se ha querido ver hasta ahora. Tesis defendida por Saturnino Jiménez, si bien a partir de la opinión de José María Blázquez (JIMÉNEZ HERNÁNDEZ, Saturnino: *La villa de Montemayor...* Op. cit., p. 21).

163.- Ver BILBAO LÓPEZ, Gabiñe: *Iconografía de las pilas bautismales del Románico castellano*. Burgos y Palencia, La Olmeda, Burgos, 1996, pp. 53-55.

164.- GARCÍA MARTÍNEZ, Ceferino: *Béjar en su historia*, libro primero, Librería Cervantes, Salamanca, 1989, pp. 212-213.

identifican a la mártir, palma y tenazas, ausentes. Se asienta sobre una peana hexagonal con rosetas talladas en cada cara salvo en la frontal, reservada para el escudo de los Zúñiga policromado, aunque sin corona ducal, lo que hace suponer que la imagen fue donada antes de 1485, cuando el señorío de Béjar pasa a ser ducado.

3.2. EL SIGLO XVI

En Santiago se atesora un **Cristo yacente**¹⁶⁵ de tamaño natural y en piedra policromada procedente del hospital de San Gil, a caballo entre el Gótico y el Renacimiento y fechable a principios de siglo. Como hemos visto al tratar el retablo de San Gil, este yacente formaba parte del altar mayor transformado a comienzos del siglo XVIII, custodiado dentro de una urna acristalada. La talla muestra una acusada frontalidad con cierta rigidez, mitigada por la caída natural de los brazos. Las facciones del rostro son delicadas, destacando la labor de trépano en el trenzado de la corona de espinas. El artista ha conseguido dotar a la imagen de una belleza idealizada, pese al dramático gesto del rostro con la boca entreabierta y los ojos vueltos hacia arriba. Lo más gótico es el propio Cristo, con el canon alargado del cuerpo, la mencionada idealización de las facciones y el paño de pureza cruzado por delante; mientras que los bordados y brocados del lecho, detallados, emplean un repertorio renacentista a base de estrígiles, aspas, cordones y fajas reticuladas. Técnicamente el anónimo escultor se muestra habilidoso en cada detalle y sobresaliente en el conjunto, aplicando un modelado muy suave en la anatomía. Procede de la antigua parroquia de San Gil a la que se agrega un hospital entre 1520 y 1533, fechas de las dos fundaciones: la primera por doña Juana de Carvajal y la segunda por doña María



Cristo yacente de Santiago

de Zúñiga, duquesa de Béjar, quien en 1532 contratada con Felipe Bigarny la obra escultórica de la capilla funeraria ducal en el monasterio de la Trinidad de Valladolid, aunque quizás nada se hiciera, pues finalmente se encargó a Inocencio Berruguete el retablo mayor de la misma¹⁶⁶. La descripción más antigua que conocemos del yacente en su ubicación original aparece en un inventario de los bienes del Hospital fechado en 1718¹⁶⁷. El interés de esta pieza radica en su rareza: pocos yacentes en piedra del siglo XVI han llegado hasta nosotros, siendo más habitual que formen parte del grupo del Santo Sepulcro. Estilísticamente se acerca, por ejemplo, a alguna de las esculturas y medallones de la Portada del Nacimiento de la catedral de Salamanca, atribuidas unas y atribuibles otras a Gil de Ronza¹⁶⁸.

165.- Sobre este Cristo yacente consultar DOMÍNGUEZ BLANCA, Roberto, CASCÓN MATAS, M.^a Carmen y GONZÁLEZ HOYA, Óscar: «Cristo yacente» en *Catálogo de la exposición Yo Camino, Las Edades del Hombre, Basílica de la Encina/Iglesia de San Andrés (Ponferrada)*, 2007. Fue restaurado recientemente por la Fundación de Las Edades del Hombre para dicha exposición.

166.- DEL RÍO DE LA HOZ, Isabel: *El escultor Felipe Bigarny*, Junta de Castilla y León, Salamanca, 2001, pp. 248-249.

167.- «Primeramente la ymagen de Nuestro Señor Jesuchristo en el Sepulcro, de cuerpo entero que al parecer es de piedra jaspe echado en la cama con sus almoadas de lo mismo y tiene dado encarnación; metido en una urna o bóveda en la pared de la capilla en lo bajo della dentro de el enrejado y torneado de madera». Completaba el conjunto «un retablo de tabla de madera que haze tres arcos que adornan dicha santa ymagen y urna o bóveda donde esta y tiene de dicha bóveda parte del retablo y es nuevo (...)» (AP de El Salvador de Béjar: *Inventario del hospital de San Gil de 1718. Libro de Cuentas del Hospital de San Gil*, s/f).

168.- Sobre este escultor ver RIVERA DE LAS HERAS, José: *En torno al escultor Gil de Ronza*, Diputación provincial, Zamora, pp. 97-103.

Igualmente trasladado de San Gil a Santiago, pasando antes por el vestíbulo del cementerio municipal, es el **sepulcro de doña Juana de Carvajal**, en piedra arenisca. En él se advierten dos momentos de ejecución. El lucillo es la parte más antigua y se realizaría a la muerte de doña Juana en 1530¹⁶⁹; posterior es la arquitectura adintelada que lo envuelve, acometida en la fecha de la fundación del hospital. En 1575 se ordena que «se muden é pasen los entierros de la dicha Juana de Carvajal y sus difuntos del cuerpo de la dicha capilla mayor y se pongan en una de las paredes de ella en un arco y hueco que para esto se haga en ella, en el cual se ponga su letrero combiniente de su memoria (...)»¹⁷⁰. El lucillo es simple. Consta de una caja de cubierta plana inclinada en la que se repite idéntica iconografía heráldica: en tres clipeos tangentes se inscriben otros tantos escudos de diseño gótico timbrados con cruz patada. En las enjutas se acomoda decoración figurativa y en algunos se mantiene el recuerdo de lo gótico a través de mínimas tracerías. El relieve es plano y la figuración ingenua. Mayor calidad tiene el marco arquitectónico adintelado que arranca sobre la cama mortuoria formando una sencilla estructura adintelada con friso, denticulado y cornisa. En el friso se puede leer la siguiente inscripción: «Mvrio para bivar esta s[eñor]a año 1520». La coronación lleva en el centro el escudo de los Carvajal –similar a el de la Casa de Zúñiga, aunque sin cadena y con la corona ducal sustituida por una cruz griega– sobre una cartela apergaminada y flanqueada por dos candeleros, todo de talla exquisita. El edículo acoge la inscripción con los nombres de los personajes que fueron enterrándose en el sepulcro¹⁷¹.

En San Gil y en la hornacina que corona la puerta principal adintelada –reintegrada como entrada para el nuevo edificio del museo Mateo Hernández–, permanece la escultura que tradicionalmente se vincula a la advocación de la **Virgen de la Leche**. Es una pequeña obra en arenisca de María con el Niño en el momento de descubrirse el pecho para alimentarle. La cabeza del Niño se ha perdido. Se puede fechar en el siglo XVI, aunque remite a modelos góticos. La hornacina es de medio punto con pilastras cajeadas y rematada en una cruz. A ambos lados lucen los escudos de Zúñiga y Carvajal, casas nobiliarias fundadoras del Santo Hospital, y en los extremos de la cornisa se yergue una pareja de candeleros.

De la estatuaria no localizada, en la iglesia de Santa María falta la pequeña imagen de la **Virgen** que Gómez-Moreno catalogó como del XVI y similar a las de Duruelo y la Encarnación de Ávila¹⁷².

3.3. EL SIGLO XVII

A horcajadas entre este siglo y el anterior, el arte funerario de las parroquias bejaranas se renueva, manifestando una fuerte asimilación del prestigioso modelo divulgado por los Leoni en la capilla mayor de la basílica del monasterio de El Escorial. El finado se retratará vivo, de cuerpo entero y arrodillado, dirigiendo sus plegarias hacia el altar mayor. En El Salvador hubo dos sepulcros parietales de esta



Sepulcro de doña Juana de Carvajal. Iglesia de Santiago



Virgen de la leche. San Gil

169.- Don Juan Muñoz transcribió el testamento de doña Juana de Carvajal de 1516 en distintos números del Béjar en Madrid del año 1935 (nº 696 y ss.).

170.- MUÑOZ GARCÍA, Juan: «Fundación del Hospital de San Gil» en BeM nº 1.750, 1.751, 1.752, 1.753, 1.754 y 1.758. La cita se encuentra en el primer número.

171.- «Aquí está sepultada la ill[ustr]e señora Ivana de Carbajal i su hijo Pedro de carbajal i el provisor Gil Fernández i el comendador frey Toribio i otros deudos suos i la dicha señora dexó su hazienda para este hospital y dotó dos capellanías en esta iglesia y otras limosnas. Murió para bivar esta señora año 1520. Acabose año de 1580».

172.- GÓMEZ-MORENO, Manuel: Op. cit., p. 408.



Sepulcro de Núñez
Burgalés. Iglesia
de Santiago

Fotografía antigua del
sepulcro de Bolaños



época y uno de ellos seguía este modelo, pero se ha perdido: el del capitán Bolaños, en el lado norte del presbiterio. El de **Juan Núñez Burgalés**, en la nave septentrional, carece de retrato escultórico. Su arquitectura es de estructura adintelada con basamento sobre el que se alzan columnas de orden corintio bajo un frontón rematado en su ápice y en sus limas con bolas. El conjunto acoge la caja funeraria con inscripciones que identifican al finado y, sobre ésta, sus armas en un escudo oval bajo yelmo y entre tornapuntas. Las decoraciones geometrizaras son al gusto manierista. El escudo es de traza similar al que remata la entrada de una casa situada en la calle Chorreras¹⁷³. El lucillo, sin decoración ni iconografía, repite el modelo del de Juana de Carvajal: caja cuya cubierta inclinada y frente, además del espacio hasta el relieve heráldico del fondo del arcosolio, están completamente ocupados por una inscripción que identifica a nuestro personaje y a todos los allí enterrados¹⁷⁴.

El sepulcro de **Juan de Bolaños**¹⁷⁵ contaría con la escultura orante del finado trabajada en madera pintada de blanco que sería reducida a cenizas en 1936. Por una fotografía¹⁷⁶ podemos comprobar que constaba de dos piezas: la efigie orante del caballero y el yelmo con penachos y guantes. El personaje estaba arrodillado sobre un escabel en actitud orante y vestía arnés completo y gola, siendo su retrato el de un hombre barbado entrado en años. Tras el siniestro, la arquitectura del arcosolio se asperonó, quedando su huella aún visible. Se organizaba con pilastras, cornisa y frontón partido, todo lleno de rombos y recuadros¹⁷⁷ de estirpe manierista. Tenía una inscripción que indicaba cómo Bolaños fue capitán de los Tercios de Felipe II antes de fallecer en 1585¹⁷⁸; por lo tanto sería el enterramiento que inauguró esta tipología en Béjar.

En Santa María la Mayor, el retrato orante en madera y bulto redondo de su cura rector, **Pedro Fernández de Castañares**¹⁷⁹, se encontraba otrora en un sepulcro desaparecido compuesto de arcosolio, letreros, armas de su apellido y estatua orante, sito en la capilla mayor. El rostro es un retrato no exento de cierta idealización. Se sabe que este personaje de linaje hidalgo era comisario del Santo Oficio de la Inquisición de Llerena y abad del Cabildo Eclesiástico de Béjar, además de cura rector de la parroquia¹⁸⁰. Murió alrededor de 1623 y por entonces se puede fechar la escultura. Hoy está recogida en la capilla del Nazareno de dicha iglesia.

173.- Donde la tradición apunta que vivió el capitán Bolaños, aunque siguiendo la documentación conservada, éste vivía en la calle de las Armas y Núñez Burgalés en la de Chorreras (ver CASCÓN MATAS, M.^a del Carmen: «El contador mayor Juan Núñez Burgalés de Prado y el canónigo Bartolomé López Dávila», en BeM, 4.537 y 4.538; y en «Los Bolaños: una introducción a la vida, historias y costumbres de las familias hidalgas del Béjar de la Edad Moderna», en Especial del BeM, 2009, de la misma autora).

174.- «Aquí jace Ju[an] Núñez Bvrgalés de Prado / hijo lijítimo de Salvador Núñez y de Rosa Ló / pez Bvrgalés de Prado sv mujer v[ecin]os q fve / ron de la v[ill]a de Pedrahita y nieto de D[ie]go Núñez / q[ue] en Pedrahita llamaron el hidalgo».

175.- Para saber más sobre el personaje consultar CASCÓN MATAS, M.^a del Carmen: «Los Bolaños...» Op. cit.

176.- Publicada en MUÑOZ GARCÍA, Juan: «El arte en Béjar», BeM n.º 898.

177.- GÓMEZ-MORENO, Manuel: Op. cit., p. 411.

178.- «El capitán Juan de Bolaños, general de la artillería del reino de Portugal, sirvió a la cesarea majestad del emperador y al rey Felipe 2º su hijo, 44 años en la milicia y últimamente en la conquista de las Terceras con mucha aprobación. Donó este lucilo [sic] y sepultura al pie de él y una capellanía de cuatro misas cada semana en esta iglesia para sus deudos. Falleció el 26 de febrero de 1585. De su edad 63» (MUÑOZ GARCÍA, Juan: «El arte en Béjar» en BeM n.º 898).

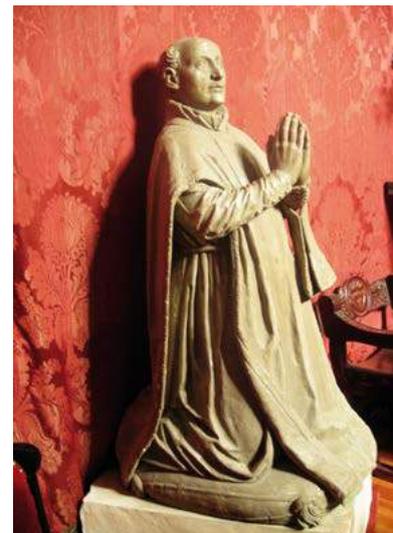
179.- Sobre el personaje consultar CASCÓN MATAS, M.^a del Carmen: «Personajes bejaranos de la Edad Moderna: el Licenciado Castañares y la lucha por la preeminencia» en BeM, 4.451 y 4.452; y CASCÓN MATAS, M.^a del Carmen: «Introducción a la biografía del Tesorero don Bernardo Ordóñez de Lara. Un leal siervo a las órdenes de la nobleza y de la Iglesia salmantina» en *Actas del Congreso Internacional de la Catedral Nueva de Salamanca. De Fortis Magna, 500 años de Historia* (en prensa).

180.- AP de Santa María (Béjar): *Libro de colectorías (1618-1660)*, f. 33 v.º-34; y en el mismo lugar «Testamento y codicilos del Licenciado Pedro Fernández de Castañares, Cura Párroco de Santa María, Abad del Cabildo Eclesiástico de Béjar y Comisario del Santo

El conjunto arquitectónico manierista más interesante se encuentra en San Juan y consta de dos altares a ambos lados de la capilla mayor y un arcosolio funerario en la nave en el lado del Evangelio. Dos pilastras con los frentes decorados con incrustaciones geométricas, al gusto manierista, soportan un entablamento y un frontón roto. Encima, las armas del finado en tres escudos graníticos. El enterramiento pertenece al canónigo de Plasencia, natural de Béjar e hijastro de Juan Núñez Burgalés, **Bartolomé López Dávila**¹⁸¹, y luce la figura orante de éste en piedra policromada arrodillado sobre un cojín, vistiendo hábito negro y túnica blanca. El retrato es más auténtico que el de Fernández de Castañares, con detalles naturalistas como el sombreado de la barba. Los pesados pliegues acartonados del manto están en sintonía con lo habitual de la escultura castellana del momento. Dirige su mirada al altar próximo donde existía una talla del Cristo del Socorro en su hornacina, que para Gómez-Moreno era del mismo escultor, aunque inferior de calidad¹⁸² y no conservado. El sepulcro fue concluido en 1630, como así consta en una cartela oval situada en el friso superior del sepulcro. Bartolomé López Dávila costeó íntegramente las obras del sotocoro, el altar en piedra del Cristo del Socorro –frente a la estatua orante– y una lámpara de plata que debía lucir siempre ante éste según reza la inscripción grabada sobre pizarra en la caja del sepulcro¹⁸³.

En cuanto al mobiliario litúrgico en piedra, en este siglo poco quedaba por hacer. Se pueden citar las dos pequeñas **pilas del agua bendita** aveneradas en el sotocoro de la iglesia de Santa María. El sotocoro con las pilas las hizo el maestro cantero bejarano Pedro de Tapia, habiéndolas terminado como tarde en 1610¹⁸⁴. El mismo autor entre 1596-1597 había labrado la pequeña espadaña de la iglesia de El Salvador (eliminada), en 1602 contratado la obra del pórtico de la iglesia de Piedrahíta¹⁸⁵, y en 1611 acondicionará y allanará la cuadra del convento bejarano de la Piedad, lindante con el claustro¹⁸⁶. Pedro de Tapia fue uno de nuestros artífices bejaranos más prestigiosos a principios de esta centuria y finales de la anterior, pues entre 1602 y 1604 está dirigiendo las obras de la iglesia de San Mateo de Cáceres¹⁸⁷, y es muy posible que antes trabajara dando trazas en la catedral de Coria, pues se custodian allí un par de planos firmados por un Pedro de Tapia¹⁸⁸.

La escultura en madera policromada de **San Juan Bautista**¹⁸⁹ del templo del mismo nombre debe fecharse en esta centuria. Viste con pieles en tonos marrones y va cubierto con un manto o capa roja con cenefas doradas. En la mano izquierda exhibe el báculo acabado en forma de cruz, señalando con la derecha hacia el lado contrario, donde, sobre un tronco, se encuentra el Cordero Divino («*Ecce Agnus Dei*») posado a su vez sobre un libro. Del siglo xvii bien pudiera pertenecer el **San Gregorio** guardado



Escultura orante de Castañares. Iglesia de Santa María

Sepulcro de Bartolomé López Dávila. Iglesia de San Juan Bautista



Oficio (1618– 1623)». *Caj.* 10, carp. 50, doc. 527.

181.- Sobre el personaje consultar CASCÓN MATAS, M.ª del Carmen: «El contador...» Op. cit.

182.- GÓMEZ-MORENO, Manuel: Op. cit., p. 410.

183.- «El licenciado Bartolomé López Dávila canónigo de Plasencia, beneficiado en esta iglesia doto este entierro y tres sepulturas al pie para sus deudos. Hizo a su costa el altar del Santísimo Cristo. Mandó la lámpara de plata con dotación perpetua para aceite. Dejó otras memorias y capellanías en esta iglesia. Año 1649». En el friso superior a la caja mortuoria se lee: «La dotación de este entierro se pagó para la obra del coro y dorar la custodia. Año 1639».

184.- Archivo de la Real Audiencia y Chancillería de Valladolid: Registro de Ejecutorias, Caja 2077, 62.

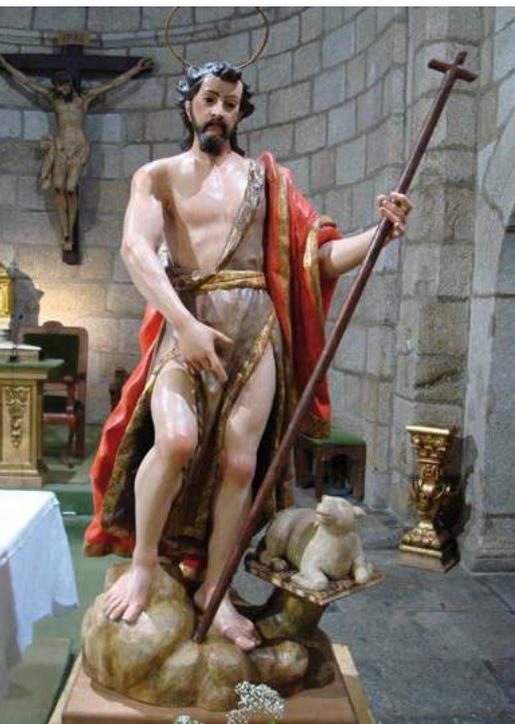
185.- AHPSa: PN 698, f. 329-332 vº.

186.- AHPSa: PN 821, f. 42 y ss.

187.- SÁNCHEZ LOMBA, Francisco M., y NAVARREÑO MATEOS, Antonio: «La parroquia de San Mateo de Cáceres» en *Norba-Arte*, nº 10, 1990, pp. 80-81.

188.- GARCÍA MOGOLLÓN, Florencio Javier: *III Muestra de la Catedral de Coria: esculturas, pinturas, dibujos, documentos y libros*, Institución Cultural El Brocense, Cáceres, 1988, p. 43.

189.- El estado de conservación es bueno al haber sido restaurado por los talleres de la Fundación Edades del Hombre en 2010. Parece ser que llegó a la iglesia en la segunda mitad del siglo xx a través de una donación.



Talla de San Juan
Bautista. Iglesia de San
Juan Bautista

Santo Domingo. Iglesia
de San Juan



en dependencias parroquiales y de procedencia desconocida pues el que se veneraba en la ermita de Santa Ana se consumió en su incendio de 1936¹⁹⁰. De madera policromada y dorada, el santo porta la mitra, el báculo y sus vestiduras episcopales.

De la escultura monumental o ligada a las portadas arquitectónicas, de esta centuria puede ser el grupo escultórico de la **Virgen del Rosario con el Niño y Santo Domingo**¹⁹¹ proveniente del antiguo convento de la Piedad y hoy en Santiago. Las figuras se hallan malparadas, descabezadas y cuentan con numerosas taras. Debieron de formar parte de la derruida portada del convento que, en opinión de Muñoz Domínguez¹⁹², y partiendo del documento gráfico que supone el cuadro «Vista de Béjar» de Ventura Lirios, podría haber sido plateresca, del primer tercio del siglo XVI cuando el edificio servía como Palacio Nuevo de los duques de Béjar. El grupo escultórico es barroco, tal vez de la segunda mitad del XVII, con sus característicos ropajes hinchados, y representa el momento en que Santo Domingo va a recibir el escapulario de María que sostiene a Jesús niño con su brazo izquierdo.

De la estatuaria desaparecida de este siglo podemos señalar un **Cristo Crucificado** que encargó Miguel Sánchez (tal vez el pintor homónimo) al escultor salmantino Jerónimo Pérez¹⁹³ en 1617¹⁹⁴. En las condiciones se especifica su hechura: dos varas de alto «antes más que menos» y debía trabajarse con «los encajes de los brazos por los hombros como cosa natural, que cayendo el brazo quede la junta como brazo de hombre humano». La corona de espinas sería postiza, de juncos, y por el trabajo cobraría 300 reales. Una vez acabado, debía recibir el visto bueno de «Puerto y Jusepe Sánchez y de Pedro de Parada y de los demás maestros del arte».

3.4. EL SIGLO XVIII

Dos valiosas esculturas de bulto redondo, de gran tamaño y trabajadas en madera policromada, son la pareja formada por **Santo Domingo** y **San Francisco de Asís** ubicadas en San Juan Bautista y que debieron formar parte del retablo mayor del convento de San Francisco, adscrito a esta parroquia. Tras la desamortización del convento pasaron a la capilla del hospital de San Gil, donde se las rendía culto hasta la desaparición de este hospital a finales del siglo XIX, trasladándose a su destino actual. Gómez-Moreno las considera de finales del XVII¹⁹⁵, aunque pudieran serlo igualmente de principios del XVIII. El santo de Asís viste el hábito pardo de su orden, empuñando con la mano izquierda un crucifijo y acercando la derecha al pecho; en tanto que Santo Domingo viste hábito blanco y negro de los dominicos, llevando en su mano izquierda el libro de la orden y en la derecha el crucifijo hoy perdido. Otros símbolos,

190.- MUÑOZ GARCÍA, Juan: «Nota sobre el culto a Santa Ana y sobre la devoción a San Gregorio» en BeM n° 944.

191.- MUÑOZ DOMÍNGUEZ: **Ver capítulo de este libro**, dedicado a la arquitectura.

192.- Las fuentes informan que años más tarde a su portada se añaden las figuras de la Virgen del Rosario, Santo Domingo y Santa Rosa de Lima (ibídem).

193.- Jerónimo Pérez fue padre del también notable escultor tormesino Bernardo Pérez de Robles. Pocos años antes de contratar el Crucificado había trasladado su taller a Salamanca desde Alba de Tormes, donde había nacido en la década de 1570. Trabajaría en el retablo de Cantalapiedra (Salamanca) y en unos escudos para el colegio de la Compañía de Jesús de Salamanca. Pedro de Parada era un pintor que en 1626 policromó el majestuoso retablo mayor de la iglesia de Santiago de la Puebla, de cuyas esculturas se ocupó Jerónimo Pérez años antes (sobre este escultor consultar RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso y CASASECA CASASECA, Antonio: «Escultores salmantinos del siglo XVII: Jerónimo Pérez» en *Estudios sobre arquitectura y arte en Salamanca y su provincia*, Edifsa, Salamanca, 2005 (publicado originalmente en *Boletín de Arte y Arqueología*, Universidad de Valladolid, 1981, pp. 321-334), pp. 323-333).

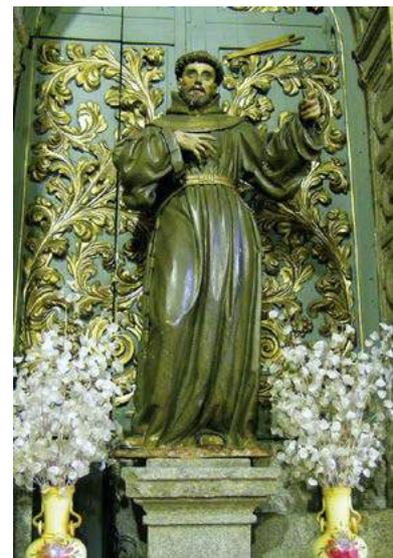
194.- AHPSa: PN 5148, f. 291-293.

195.- GÓMEZ-MORENO, Manuel: *Op. cit.*, p. 407.

como las llagas de San Francisco y la estrella en la frente y el perro (dañado) a los pies de Santo Domingo, completan sus características iconográficas. Los dos se representan en la misma actitud de arrobamiento místico, con la mirada dirigida a las alturas y embargados por la presencia divina. Lo que más llama la atención es la fuerza plástica y emocional de sus rostros, caracterizados por rasgos marcados y demacrados (ojos desorbitados, pómulos salientes...). Los cabellos están trabajados con el mismo vigor a golpe de mechón y los cuerpos están imbuidos de un leve movimiento sinuoso, al echar hacia atrás la parte superior del cuerpo para acentuar el efecto de su místico estupor. Los hábitos están configurados con pliegues curvos paralelos escasamente profundos.

En San Juan Bautista se encuentran en un arcosolio del lado sur de la nave, aunque hasta no hace mucho arrumbados durante años en la segunda sacristía, los bustos de **La Dolorosa** y el **Ecce Homo**¹⁹⁶. Salidos de la misma sobresaliente gubia, hacen pareja escultórica e iconográfica y tipológicamente podrían encuadrarse en los llamados «bustos largos» o esculturas de medio cuerpo en madera dorada y policromada, pudiendo ser fechados en la primera mitad del siglo XVIII. *La Dolorosa*¹⁹⁷ responde a la iconografía de la Soledad. La dulzura conseguida en la expresión del rostro por el artista anónimo mitiga el dramatismo de la escena conteniendo aún más la aflicción de María. Estilísticamente se aleja de lo castellano y tampoco parece acomodarse bien dentro lo andaluz. Si bien su referente más inmediato es lo granadino, por representar el tema siguiendo idénticas coordenadas, el artista termina por alejarse de su estética. El dramatismo contenido que emanan las obras se dulcifica en la bejarana, en la que han desaparecido las habituales lágrimas. A diferencia de la acusada frontalidad y rectitud en la pose de sus homólogas (que expresa la fortaleza de la Virgen pese a estar consumida por el dolor), la Dolorosa de Béjar está imbuida de un movimiento helicoidal, gracioso y elegante, al girar la cabeza en el sentido contrario de los brazos, abriéndose al espacio circundante. Otro rasgo significativo es la palidez de la carnación, y que en su rechazo del naturalismo parece acercarse a los gustos rococó.

El *Ecce Homo* es otra magnífica obra de arte. La túnica roja apenas cubre su torso y el paño de pureza, de color hueso y listas doradas, repite la policromía de la toca de María. La pieza aceptaría postizos hoy perdidos, como la cuerda que ataría las muñecas y la vara a modo de cetro que se ve en fotografías antiguas. Se le dota a la figura de un movimiento helicoidal similar al de la Dolorosa, aunque opuesto: la cabeza ladeada gira hacia la izquierda, en tanto que los brazos se mueven a la derecha. La mirada gacha y perdida, con la boca entreabierta exhalando un suspiro de agotamiento por los padecimientos, contrasta con la mirada implorante de



San Francisco de Asís.
Iglesia de San Juan

Ecce Homo y Dolorosa.
Iglesia de San Juan



196.- Que lucen ahora en todo su esplendor tras la restauración realizada por el taller de la Fundación Las Edades del Hombre en el año 2008 (DOMÍNGUEZ BLANCA, Roberto, CASCÓN MATAS, M.ª del Carmen y GONZÁLEZ HOYA, Óscar: «Restauradas las magníficas tallas del Ecce Homo y la Dolorosa de San Juan Bautista» en *BeM*, nº 4.493), para luego ser expuesta La Dolorosa en la edición de Las Edades del Hombre de 2009 con sede en Soria (DOMÍNGUEZ BLANCA, Roberto, CASCÓN MATAS, M.ª Carmen y GONZÁLEZ HOYA, Óscar: «Las Edades del Hombre de Soria expondrá el busto de La Dolorosa de la iglesia de San Juan Bautista» en *BeM* nº 4.546).

197.- Para saber más consultar DOMÍNGUEZ BLANCA, Roberto y CASCÓN MATAS, M.ª del Carmen: «Dolorosa». *Catálogo de la exposición Paisaje Interior, Las Edades del Hombre, Soria, 2009*, p. 477-480.



Virgen de las Angustias.
Iglesia de Santa María



Virgen de las Angustias.
Detalle

la Dolorosa. Pese a la emoción que transmiten no son esculturas excesivamente dramáticas ni se ahonda en lo patético, y eso que el Ecce Homo cuenta con numerosas llagas repartidas por su cuerpo: se persigue con éxito sensibilizar al fiel ante los padecimientos de Cristo y el sufrimiento de María en la Pasión, si huir de la belleza formal y el decoro. La calidad del anónimo escultor es indudable¹⁹⁸. Apostamos por una procedencia madrileña o por un artista que conociera los principios estéticos de los creadores de la Corte bajo la influencia de Italia. En Salamanca lo más parecido a este patetismo, bello y dulcificado, es la Dolorosa de la cofradía de la Vera Cruz, atribuida al valenciano Felipe del Corral. Cabe la posibilidad de un origen napolitano, como el que propone Boloqui Larraya¹⁹⁹ para la Dolorosa de la colegiata de Alfaro (La Rioja), ca.1710, bastante similar a la de San Juan. Ante la ausencia de documentación sobre su origen, nos remitimos a la tradición que presume su traslado a San Gil desde el convento de San Francisco tras su exclaustración decimonónica, y desde San Gil a San Juan, aunque antes, por lo visto, habrían estado en el convento de las Isabelas²⁰⁰. El primer investigador que se percató de su importancia fue Gómez-Moreno²⁰¹ al definir las como «obras barrocas, delicadas de factura, muy bellas, correctas y expresivas».

Sin desmerecer las anteriores brillantes muestras de imaginaria, se podría decir que el mejor grupo escultórico existente en Béjar anterior al siglo xx es la **Virgen de los Dolores²⁰², de la Piedad o de las Angustias** (de todas estas formas es conocida) de la iglesia de Santa María²⁰³. Responde al modelo iconográfico que tanto predicamento tuvo a partir de Miguel Ángel y su versión neoplatónica del Vaticano: la madre joven como lecho del hijo muerto con ambas figuras formando un esquema triangular. La composición repite a grandes rasgos la que hizo Luis Salvador Carmona para la catedral de Salamanca hacia 1755. Los dos personajes se hallan sobre una superficie rocosa al pie de la cruz. La madre sentada sostiene al hijo muerto deslizado entre sus rodillas, con la mano derecha sujetando suavemente su cabeza y levantando con la izquierda el brazo derecho de Jesús, de manera que el artista habilidosamente se las arregla para que el cuerpo de Jesús se pueda ver frontalmente. La Virgen viste su indumentaria habitual: manto azul, túnica roja larga y toca color marfil. Lo más impresionante es el rostro de María, que expresa una honda tristeza, resignación y silencio ante el dolor. La mirada, absorta en sus pensamientos, la dirige al hijo. El cuerpo de Cristo muerto es

198.- Sin argumentos sólidos, don Juan Muñoz consideró que habían salido de la mano del escultor Alejandro Carnicero, opinión rechazada actualmente por los expertos en este imaginero.

199.- En concreto señala al escultor Nicolás Fumo (BOLOQUI LARRAYA, Belén: «Dolorosa» en *La Virgen en el arte de La Rioja de los siglos XII-XVIII*, Caja de Ahorros de La Rioja, Logroño, 1988, ficha nº 62).

200.- Así lo aseguró don Manuel Gómez-Moreno (GÓMEZ-MORENO, Manuel: *Op. cit.*, p. 413).

201.- *Ibidem*.

202.- En el documento de indulgencias de 1756 ya citado aparecen en Béjar dos advocaciones de la Virgen de los Dolores, una en el convento de la Piedad y otra en el de San Francisco (AP de Santa María la Mayor de Béjar: *Indulgencias* (1752). Documentación suelta).

203.- En cuanto al origen de la escultura, la tradición la vincula a la visión milagrosa de la Virgen con su Hijo en brazos que tuvo María Peña García «la Morala» (1708-1760), terciaria franciscana nacida en Candelario. Una visión que decidió perpetuar como grupo escultórico con destino al convento de San Francisco, donde en el siglo XIX hacía las veces de Monumento del Jueves Santo. Sobre este posible origen místico que dio pie a la obra, ver MUÑOZ GARCÍA, Juan: «Para la historia religiosa de Béjar y su comarca. La sierva de Dios María de Jesús Peña García, terciaria franciscana» en *Ofrenda a la Santísima Virgen del Castañar, Excelsa patrona de Béjar y su comarca*, Vol. II, Prensa española, Madrid, 1963, pp. 217-225.

un magnífico ejercicio de estudio anatómico, con la postura forzada de un cadáver (cabeza hacia atrás y ladeada, tórax elevado, hombro derecho rígido con su brazo caído a plomo, manos sin tensión...), pero sin ninguna estridencia ni contorsión efectista. Su rostro transmite paz tras los tormentos de la Pasión y, pese a que llagas y heridas están presentes en su cuerpo, lo hacen en menor número que en el *Ecce Homo* de San Juan, pues a medida que avanza el XVIII los escultores más clasicistas evitarán recrearse en los detalles escabrosos, como sí hacían los del siglo precedente. La escultura llegaría a la iglesia entre 1838-1841²⁰⁴ y se acomodaría en el retablo mayor en el lugar del sagrario²⁰⁵, puesto que el Cristo en la llaga de su pecho tiene oculto uno, algo nada corriente²⁰⁶.

La autoría de este soberbio grupo escultórico sigue estando en el aire, pese a que don Juan Muñoz la atribuyó sin fundamento a Alejandro Carnicero, según él, discípulo de Gregorio Fernández (!)²⁰⁷. Nuestra opinión es que se puede fechar en la segunda mitad del siglo XVIII y su origen ha de ser Madrid o algún artista en contacto con el centro cortesano, crisol de las estéticas clasicistas que caracterizan al grupo escultórico bejarano, en las que se ha superado claramente el Rococó. Nada que ver con lo salmantino del XVIII; baste compararlo con la Piedad de José de Larra para la iglesia de San Pablo de Salamanca, con su Cristo retorcido. No coincidimos con la opinión de Nicolau Castro²⁰⁸ en señalar a José Salvador Carmona, sobrino del gran Luis Salvador Carmona, como posible autor²⁰⁹; habría que pensar en autores comprometidos con el Neoclasicismo (dentro de este estilo la inserta Gómez-Moreno²¹⁰) más en la línea de un Juan Pascual de Mena.

En este siglo se debe datar la escultura pétrea y de bulto de **San Francisco** con su hábito y sosteniendo el crucifijo, lamentablemente descabezado y sin manos. Tuvo que presidir la entrada de la iglesia del convento de San Francisco que tras el incendio de 1750 se comienza a edificar en 1756 de la mano del arquitecto Francisco Ventura de la Incera Velasco²¹¹. La imagen del santo de Asís se manda hacer para colocarla en un nicho de la fachada de la iglesia²¹².

204.- En uno de los libros de fábrica de la iglesia, en las anotaciones de gastos correspondientes a los años 1838-1841 se recoge ésta que nos es de gran interés: «711 Reales y 28 maravedíes gastados en la traslación y colocación en la Iglesia de Santa Maria de las dos imágenes de la Dolorosa y Jesús Nazareno del orden del señor. Gobernador Eclesiástico del Obispado según consta de recibos».

205.- Así se describe la colocación de la talla en el inventario de la parroquia en 1893 (NICOLAU CASTRO, Juan: «Nuevas esculturas de Luis y José Salvador Carmona» en *Archivo Español del Arte*, nº 311, 2005, p. 314, nota 7).

206.- Dice la tradición que esta particularidad se debe a la visión de María Peña para que el imaginero creara tan singular sagrario, pues la Virgen, señalándole el pecho de Cristo había dicho a María: «Aquí está el amor. Pon aquí tu corazón».

207.- Relación imposible, pues cuando Alejandro Carnicero nace en 1693, Gregorio Fernández ya había muerto en 1636.

208.- NICOLAU CASTRO, Juan: *Op. cit.*, pp. 313-317.

209.- El hecho de que las tres Dolorosas (dos de ellas perdidas) que se conocen de Luis tengan ciertas semejanzas con la de Béjar, en especial la de la catedral de Salamanca, hace suponer a este investigador que José pudo inspirarse en ellas para la de Béjar, a la par que se adentraba en la senda del neoclasicismo. Sin embargo, como el mismo autor subraya, José «se limitó a copiar, a veces de modo servil, al tío, repitiendo los tipos pero sin su fuerza y su gracia» (Ibídem, p. 314). Es cierto que concibió esculturas notables como la Virgen del Rosario de Ezcaray (La Rioja), pero incluso en ellas se hace evidente su distanciamiento con la Dolorosa de Béjar en al menos tres puntos: la sumisión al arte de Luis Salvador Carmona, el estilo marcadamente Rococó y, sobre todo, su limitada capacidad para transmitir la psicología de los personajes. Además, se sabe que José Salvador Carmona solía firmar sus obras y aún no se ha encontrado, de existir, hasta el momento rúbrica alguna en la obra bejarana. Con Nicolau Castro estamos de acuerdo en rechazar las posibles autorías de Alejandro Carnicero y Luis Salvador Carmona.

210.- GÓMEZ-MORENO, Manuel: *Op. cit.*, p. 408.

211.- Tenía taller abierto en Barrado (Cáceres) y en 1759 dio planta para la reconstrucción de la torre de San Gil de Béjar. La obra de la iglesia de los franciscanos la materializa a cambio de 161.000 reales, tasándola una vez concluida en 1761 el importante arquitecto vecino de Salamanca Andrés García de Quiñones (ver AHPSa, PN 1013, f. 497-508).

212.- «En quanto al ornato de la portada será de orden dorica, con dos pilastras vaciadas con capiteles, alquitrahe, friso y cornisa, que encima de dicha cornisa se a de elegir una ventana que sirva de luz para el Coro y sobre dicha ventana se pondrá el nicho para imagen de Nuestro Padre San Francisco y se an de colocar los tres escudos que hoy tiene la yglesia bieja limpiándolos y perfeccionándolos con la imagen para colocarlos en su lugar correspondentes».



Fotografía antigua de San Francisco de Asís. Iglesia de El Salvador

Respecto a las obras dieciochescas desaparecidas en Béjar y de las que tenemos noticia, podemos citar algunas. Una buena talla de **San Francisco de Asís** recalaría en El Salvador procedente de uno de los dos conventos franciscanos desamortizados, siendo pasto de las llamas en 1936. Repetía la iconografía del San Francisco de San Juan, pero a diferencia de éste concentraba su mirada en el crucifijo que sostenía en la mano izquierda. En este siglo llegó a El Salvador por compra una imagen del **Niño Jesús**²¹³ desde Madrid, que fue incluida entre las imágenes ante las cuales se podía lograr indulgencia según documento de 1756. Respecto a la cofradía de la Vera Cruz, los pasos procesionales que se citan en 1722 nada tienen que ver con los actuales, si exceptuamos quizás el **Amarrado a la columna**²¹⁴.

3.5. ESCULTURA EN EL MUSEO VALERIANO SALAS

La muerte del coleccionista de arte bejarano Valeriano Salas en 1962 significó el punto de partida para que buena parte de su colección de arte reposara definitivamente en Béjar gracias al desvelo su mujer, María Antonia Tellechea Otamendi, de respetar los deseos de su marido²¹⁵. No podemos entrar en mucho detalle por las limitaciones de espacio con que contamos, aunque seguiremos el catálogo de Torralba Soriano²¹⁶ para resaltar algunas de las esculturas, acusadamente exóticas en el marco de la historia del arte bejarano, como son los restos arqueológicos procedente de ornamentación arquitectónica. De la escultura figurativa destacar las de origen oriental, como la **Cabeza de Buda** y la **Cabeza de Bodisatva**, de estilo greco-búdico y fechables hacia los siglos IV y V. De origen chino es una **Cabeza de monje budista** de los siglos XIII o XIV.

El arte occidental está representado por un buen **Crucificado** en madera policromada y de pequeño tamaño. Es un Cristo vivo de tres clavos con el cuerpo ligeramente arqueado. Los brazos no resienten en demasía el peso del cuerpo, y con la cabeza girada hacia su izquierda eleva la mirada al cielo. La anatomía es correcta, reduciéndose el paño de pureza al mínimo y descartando cualquier tipo de vuelo en el nudo. Torralba duda en fecharlo en el segundo tercio del siglo XVI (relaciona el modelado vigoroso del cuerpo con Juan de Juni) o a comienzos del XVIII, datación que

Sobre la historia del convento de San Francisco consultar SÁNCHEZ SANCHO, Juan Félix: «Arte y arquitectura en Béjar durante la Edad Moderna: el convento de San Francisco», (en preparación).

213.- Costó portes y compra incluidos 924 reales (AP de El Salvador: LCFyV 1736-1771, f. s/f).

214.- AP de San Juan Bautista (Béjar): *Libro de la cofradía de la Vera Cruz (1722-1904)*, s/f. Los pasos de la cofradía de la Vera Cruz eran los siguientes, casi todos desaparecidos: un Ángel Custodio con morrión y botas de plata, una Virgen de la Soledad, un Nazareno con la cruz a cuestas, un Crucificado articulado para celebrar la ceremonia del Descendimiento (narrada en CASCÓN MATAS, M.ª del Carmen: «La celebración de la Semana Santa en el Béjar de 1733» en *BeM* n.º 4.549 y 4.550. Se celebraba el Viernes Santo en el llamado hoy *Parapeto* —entonces una capilla de cementerio compuesta por un tejadillo sujeto por cuatro pilares con una cruz de piedra en su centro—) y los ladrones Dimas y Gestas; un Cristo Salvador, un Cristo en la columna —que bien pudiera ser el que hoy existe—, una Oración en el Huerto, un san Juan Evangelista y una Verónica.

215.- Las principales obras sobre los fondos del museo son: TORRALBA SORIANO, Francisco: *Museo de Béjar (catálogo)*, CES, Salamanca, 1972; RODRÍGUEZ RIVERO, Oria: *Aportaciones al estudio de la miniatura oriental: manuscritos de Béjar*, Universidad de Salamanca, 1972. Tesis de licenciatura inédita, depositada en la facultad de Geografía e Historia; VALDIVIESO, Enrique: «Las pinturas del Museo Municipal de Béjar» en *Homenaje a Gómez Moreno*, t. I, n.º 83, vol. XXI, Universidad Complutense, Madrid, 1972, pp. 233-250; VALDIVIESO, Enrique: *Pintura holandesa en el siglo XVII en España*, Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones y Departamento de Historia del Arte, Valladolid, 1973; GONZÁLEZ CANALEJO, M.ª Dolores: «Los viajes de Valeriano Salas y María Antonia Tellechea» en *Estudios Bejaranos*, n.º 14, Ayuntamiento de Béjar y CEB, Béjar, 2010, pp. 59-74; DOMÍNGUEZ BLANCA, Roberto: «Pintura Flamenca del siglo XVII en el Museo Valeriano Salas» en *Revista de Ferias y Fiestas Béjar 2011*, Cámara de Comercio de Béjar y Ayuntamiento de Béjar, Béjar, 2011, pp. 75-80; y DOMÍNGUEZ BLANCA, Roberto: «Los ecos de Rembrandt y la Escuela de Leiden en la pintura holandesa del museo Valeriano Salas» en *Revista de Ferias y Fiestas Béjar 2012*, Cámara de Comercio de Béjar y Ayuntamiento de Béjar, Béjar, 2012, pp. 67-72.

216.- TORRALBA SORIANO, Francisco: *Op. cit.*

nos parece acertada y que está en consonancia con el estilo de las cantoneras de plata de la cruz. También merece especial mención una figurilla rococó de la **Inmaculada** en alabastro y con restos de dorado, probablemente de origen andaluz. Más popular es un **San Miguel** barroco de idéntico tamaño y material.

A Jean Antoine Houdon (1741-1828) se le atribuye en el catálogo del museo con serias dudas la **Cabeza de Marat** en mármol, obra de finales del siglo XVIII-principios del XIX. Es una muestra característica del arte parisino del período revolucionario y de la mutación artística a la que se vieron obligados los artistas relacionados con el último monarca, que en Houdon se caracteriza por la pervivencia del dramatismo barroco en el neoclasicismo, en contraste con los valores que el canovista arte oficial debía defender.

4. PINTURA

A grandes rasgos, la pintura no alcanza en el ámbito religioso la calidad de la escultura salvo en algunas excepciones. Fuera de los templos, la mejor colección pictórica con diferencia es la atesorada en el Museo Valeriano Salas, al que dedicaremos la parte final de este apartado.

4.1. SIGLO XVI

Al margen de las obras relacionadas con retablos, nada parece anterior al siglo XVII. No hemos localizado en San Juan una tabla de mediados del XVI y tal vez italiana, vista por Gómez-Moreno²¹⁷, que manifestaba una complicada alegoría de **Cristo Salvador** con Cristo como niño sobre una nube y con un globo y una nave de vela en sus manos. Detrás de la embarcación, alegoría de la Iglesia, surgían las Arma Christi y un gran disco con el IHS, la cual navegaba por un mar poblado de monstruos. Una pintura idéntica se puede contemplar en el convento de San Esteban de Salamanca²¹⁸.

Sobre la **decoración mural**, nos consta que en Béjar hubo de ser costumbre a finales del siglo XVI y principios del XVII cuando menos, adornar el interior, y quizás el exterior, de los edificios eclesiásticos y palaciegos con un tipo de esgrafiado peculiar complementado o no con frescos. Este tipo se divulgó por la diócesis de Plasencia y comarcas aledañas, prodigándose hasta el siglo XVIII (ermita de la Virgen de la Salud de Plasencia). En Béjar actualmente sobreviven ciertos fragmentos en el claustro del convento de San Francisco combinados con pintura mural, y hasta hace no tanto perduraron esgrafiados en los restos del hospital de San Gil y en el palacio de Gonzalo Suárez (conocido como Casa de Clavijo). En la comarca son visibles en el interior de las iglesias de Montemayor del Río, Valdehijaderos, Cristóbal de la Sierra, Colmenar de Montemayor, Cespadosa de Tormes, y en la ermita de la Encarnación de Becedas (Ávila), así como en el exterior de la iglesia de El Cerro. Recientemente se han picado y perdido para siempre los de la ermita del Cristo de Horcajo de Montemayor²¹⁹. Su aspecto es el de una malla o cuadrícula de doble encintado y color blanco, destacando sobre una capa inferior de tonalidad arenosa. La malla puede aceptar decoración inscrita de rosetas, serafines o iconografía más compleja



Cabeza de Marat.
Valeriano Salas



Esgrafiados del
convento San Francisco



Esgrafiados en la
iglesia de Valdehijaderos

217.- GÓMEZ-MORENO, Manuel: Op. cit., p. 410.

218.- La obra es anónima y de la primera mitad del siglo XVII (MONTANER LÓPEZ, Emilia: La pintura barroca... Op. cit., pp. 114).

219.- Sobre los esgrafiados en la zona de Béjar ver DOMÍNGUEZ BLANCA, Roberto: «Los esgrafiados en la comarca de Béjar y su desaparición en la ermita del Cristo de la Salud de Horcajo de Montemayor» en Estudios Bejaranos, nº 15, diciembre de 2011, Centro de Estudios Bejaranos y Ayuntamiento de Béjar, Béjar, pp. 69-82.

(ermita del Cristo de Talaván)²²⁰. Quizás el origen en el ámbito alto-extremeño sea la malla del fresco de la bóveda de la capilla del Buen Gobierno del Ayuntamiento Viejo de Trujillo, edificada en 1584. También hemos localizado idénticos modelos en la policromía de algunas tallas de Felipe Bigarny para el retablo mayor de la capilla del Condestable de la catedral de Burgos (siglo XVI), y en la decoración de suelos y fondos de pinturas tardogóticas.

En cuanto a los pintores bejaranos del siglo XVI, uno de los más reconocidos fue Gabriel de Parrales²²¹, de quien no podemos mostrar obra alguna superviviente. En 1579 se concierta con Pedro Muñoz, vecino de Valdelacasa y mayordomo de la iglesia, para ejecutar un retablo pictórico dedicado a Nuestra Señora²²²; en 1591 trabaja en la hechura de un guardapolvos para la parroquial de Horcajo de Montemayor²²³; y en 1593 ha de pintar y dorar la talla de Nuestra Señora de la iglesia de La Hoya²²⁴. En Béjar realizó encargos para El Salvador desde 1573, siendo uno de los más importantes la renovación del altar de los Apóstoles y el de Nuestra Señora por 4.488 maravedíes entre 1606 y 1607²²⁵.

La Virgen y San José
adorando al Niño.
Iglesia de San Juan
Bautista



4.2. SIGLO XVII

El cuadro del **Martirio de San Sebastián** de San Juan Bautista es clasificado por Montaner²²⁶ como perteneciente al siglo XVII, pero con un peso del Manierismo aún evidente. San Sebastián es representado siguiendo el modelo iconográfico tradicional, atado a un árbol y asaeteado. Según esta investigadora²²⁷, el pintor cuida la anatomía del mártir pero fuerza su postura. Así, el contraposto resultante es demasiado tenso, circunstancia que, junto al martirio, no se reflejan en la indolente expresión del mártir.

La pintura de mayor mérito de esta iglesia es **La Virgen y San José adorando al Niño**²²⁸, instalada en la cabecera de la capilla de los Aguilar. En el centro de la composición se sitúa el Niño en el pesebre con San José y María orantes y arrodillados. Ocupando la mitad superior, en un rompimiento de gloria, varios angelotes llevan en volandas la cruz del sacrificio. Fechada en 1639, fue pintada por el cordobés Bartolomé Román²²⁹. Para Montaner López²³⁰, «la pintura podría corresponder a la que cita Tormo en 1917 recogiendo datos del entonces párroco como Nacimiento con San José y Ángeles firmado por Bartolomeus Romanus me feciebat. Annº 1629 [sic]²³¹. Gómez-Moreno, que según Tormo conocía la noticia en el Catálogo de Salamanca, clasifica el lienzo

220.- La más sorprendente es la de la arruinada ermita del Cristo de Talaván (Cáceres), en peligro serio de derrumbe y sobre la que estamos preparando un trabajo de investigación.

221.- Estaba casado con María de Molina de quien tuvo un hijo que le seguiría en su oficio, avecindado en Piedrahíta, y que en 1666 dorará el retablo de las Angustias de Hervás (AHPSa: PN 744, f. 426).

222.- AHPSa, PN 684, f. 138-138 vº.

223.- SÁNCHEZ GONZÁLEZ, Miguel: Op. cit., p. 453.

224.- AHPSa, PN 693, f. 596-597 vº.

225.- AP de El Salvador (Béjar): LCFyV 1572-1621, f. 280 vº.

226.- MONTANER LÓPEZ, Emilia: La pintura barroca... Op. cit., p. 110.

227.- *Ibidem*.

228.- En 2010 fue restaurada por los talleres de la Fundación de Las Edades del Hombre.

229.- Nacido en Montoro (Córdoba), se formó en Madrid con Vicente Carducho y fue maestro de Carreño de Miranda. Al parecer, también frecuentó el taller de Velázquez.

230.- MONTANER LÓPEZ, Emilia: La pintura barroca... Op. cit., p. 168.

231.- Aunque muy borrada la tercera cifra del año, parece más un tres que un dos. Para Montaner López la fecha de 1639 es más correcta, pues coincide en el estilo de Román por estas fechas (MONTANER LÓPEZ, Emilia: *Pintura barroca en Salamanca. Escuelas Españolas*, Salamanca, Museo Provincial, 1987, pp. 42-44).

como de la escuela de Murillo». Pero la obra de Murillo es posterior a la de Román. La escasa producción conocida de este artífice apenas permite establecer en el cuadro de San Juan similitudes con otras obras suyas. No obstante, en la Virgen se observa la misma tipología que la utilizada en su «Descanso de la huida a Egipto», del Colegio de Santa María. Incluso repite el modelo de túnica, velo transparente y forma de peinado. Siguiendo a Montaner, los ángeles niños que revolotean en los celajes que sostienen amorosamente la cruz parecen derivar del repertorio de su maestro Vicente Carducho. El interés en la descripción de objetos del natural es propio de la época y aplicable a los pintores de su generación. El dibujo cuidado, la técnica lisa y la simplicidad compositiva vinculan el lienzo al espíritu clasicista propio del *cinquecento*.

En el mismo templo, **El Descendimiento de Cristo** es una obra pobre y repintada. La plasmación de la compleja escena sigue modelos tenebristas. El dibujo es duro y las figuras carecen de la expresividad adecuada, incluida la implorante Dolorosa a la izquierda del Crucificado. A su derecha vemos un personaje oriental con turbante y manto real que recuerda modelos holandeses. Más correcta es la tabla de **El arcángel San Rafael guiando a Tobías o El ángel de la Guarda**, en la que se representa a los dos personajes sobre un promontorio rocoso a la orilla del mar. San Rafael lleva de la mano a Tobías, que porta un gran pez y el escapulario de la Virgen del Carmen, señalando hacia las alturas de donde emerge un foco de luz divina entre la cargada atmósfera tormentosa. De la apagada gama cromática emergen con fuerza los ropajes del arcángel, rojo en el manto y ocre dorado en la túnica. Según Montaner López²³², el pintor «*repite con poco éxito formas tomadas del pasado inmediato. La técnica es excesivamente dura y los errores de dibujo, evidentes*».

Dos pinturas dedicadas a **Santa Rosa de Lima** se custodian en Santa María. En la primera, un gran lienzo vertical en el muro norte sobre la entrada a la sacristía, la santa tiene la visión de la Virgen con el Niño. Lo más interesante es la representación de los principales personajes en la mitad inferior dibujando una diagonal, así como la atmósfera tormentosa y tenebrista y los brillos de los ropajes satinados. La calidad del lienzo en la mitad superior con el tema de Dios Padre, la paloma del Espíritu Santo y un coro angélico desciende notablemente. Dentro de la sacristía podemos ver el segundo cuadro, más pequeño, con composición similar al anterior. Quizás lo más acertado es la figura infantil y espontánea del Niño ofreciendo un ramillete de flores a Santa Rosa, aunque para Montaner las posturas son demasiado envaradas²³³. Es probable que estas pinturas fueran traídas desde el convento de la Piedad por contener un tema dominico.

De principios del siglo XVII es una interesante pintura tenebrista que debió pertenecer a la capilla del consistorio bejarano, pues de los muros de la sala de concejales cuelga en la actualidad. La temática es el **Calvario**, con la Virgen y San Juan a ambos lados del crucificado y María Magdalena a los pies de la cruz. Los ropajes son casi las únicas notas de color que aportan viveza al lienzo. En las esquinas superiores



Ángel de la Guarda.
Iglesia de San Juan
Bautista

Santa Rosa de Lima.
nave de la Iglesia de
Santa María



232.- *Ibidem*, p. 111.

233.- *Ibidem*, p. 141.



San Francisco Javier.
Iglesia de San Juan
Bautista

Grabado de la Virgen
del Castañar de
Salvador Carmona



se han pintado motivos heráldicos: en la de la izquierda el escudo de los Zúñiga y Sotomayor, y en la de la derecha el de la Villa y Tierra de Béjar: un león al pie de una torre y siete abejas por encima.

4.3. SIGLO XVIII

El óleo sobre lienzo de **El Bautismo de Cristo** de San Juan Bautista fue un encargo de la parroquia a un probable maestro placentino por expreso deseo del obispo con la intención de que fuese colocado junto a la pila del bautismo en 1746²³⁴. Costó 3.738 reales²³⁵. En él, San Juan Bautista a la derecha y con túnica roja, siguiendo su modelo iconográfico habitual, vierte el agua bautismal encima de la cabeza de un Cristo humilde con los pies sumergidos en el río Jordán, siendo el centro de la composición. Sobre su cabeza, vuela la paloma del Espíritu Santo. Según Montaner López²³⁶, quien critica la desproporción de las figuras, «aunque pudiera tratarse una obra dieciochesca, todavía se observan formas tardomaneristas». Es ésta la característica más singular de la pintura, su arcaísmo, cuyos protagonistas se resuelven en gestos amanerados y forzados. La luz es uniforme, clara, desechando el tenebrismo.

El **San Francisco Javier** al óleo y sobre lienzo de la misma iglesia fue donado por la duquesa de Béjar, y en él el santo es retratado de busto largo, con bastón de viaje como símbolo de peregrinaje. Dirige la mirada hacia lo alto apartando con las manos su indumentaria y mostrando en su pecho su ardiente corazón apostólico. El santo se inserta en un tondo pictórico ovalado, y debajo una cartela reza: «Franciscus Xavieriusiglo Soc. Iesu Ind. Apostulus». Para Montaner²³⁷ es el típico cuadro devocional, dulzón y académico, de difícil adscripción.

También de esta iglesia es un lienzo con **San Jerónimo penitente** del que queda sólo una parte de la superficie pictórica, pues determinados pigmentos se han oxidado con el tiempo volatilizándose. Los fondos abandonan el tenebrismo a favor de celestes y anaranjados más amables. Sin mucho convencimiento, el santo, encapuchado y con barba, entra en trance al contemplar el crucifijo mientras un grupo de ángeles sobrevuelan su cabeza; uno de ellos porta una filacteria con la leyenda «Languidis cunctis tribuit medela». Lo más destacable pueden ser los mínimos detalles costumbristas de bodegón al estilo velazqueño, como el plato con el pez en primer término.

Uno de los cuadros de El Salvador rescatados del voraz incendio de 1936, quizá por encontrarse en la casa parroquial, fue un grabado con marco rococó de la **Virgen del Castañar**. Según el inventario de 1790, fue costado por el vicario Manuel Gil y Zúñiga²³⁸. La venta de estampas o medallas de plata de la patrona de Béjar y su comarca fue un recurso de la cofradía, utilizado como fuente de ingresos para sufragar las obras del santuario en el siglo XVIII. Las estampas se reproducían en imprenta partiendo de un grabado original realizado por un artista. De 1767 es un

234.- AP de San Juan Bautista (Béjar): LCFyV 1698– 1758, f. 366.

235.- Ibídem, f. 412.

236.- MONTANER LÓPEZ, Emilia: *La pintura barroca...* Op. cit., p. 147.

237.- Ibídem, p. 151.

238.- AP de El Salvador (Béjar): Inventario de 1790. Documentación suelta.

grabado al buril de Manuel Salvador Carmona²³⁹, sobrino del imaginero Luis Salvador Carmona, con la inscripción «Verdadero Retrato de la Milagrosa Ymagen de N[uest]ra S[eñ]ora del Castañar que se venera en la Villa de Béjar en el Monte de Castaños que la domina. Gravado por M[a]n[u]el Salvador Carmona, 1767»²⁴⁰. Por este trabajo el autor recibió 60 doblones²⁴¹ y para hacerlo Carmona se basó en un dibujo de otro artista, probablemente el que ejecutó Ramón Pérez Monroy en 1765-1766²⁴², que le evitó tener que trasladarse de Madrid a Béjar.

En el **camarín del santuario de El Castañar** hay que resaltar los cuatro cuadritos pintados sobre cobre con temática mariana, acomodados en las pechinas de la cúpula y de autor desconocido. Representan la Anunciación, Adoración de los Pastores, Descanso en la Huida a Egipto y la Piedad, y sus marcos rococó son del escultor Agustín Pérez Monroy²⁴³. Aunque dieciochescos, reciben un tratamiento pictórico con cierto eco del tenebrismo tan del gusto del siglo xvii. La limitada gama cromática, cálida y dominada por un colorido terroso de pardos y rojizos, sirve al artista para destacar del resto el asunto principal mediante un haz de luz blanquecino y brillante que parece emerger de las figuras. Montaner²⁴⁴ las cataloga como anónimas del siglo xviii y opina que se pudieron traer de Salamanca entre 1767 y 1773, siendo posible autoría de Juan de Sande o Ramón Pérez Monroy²⁴⁵, quienes habían recibido otros encargos del santuario²⁴⁶. Costaron 316 reales, incluido su transporte²⁴⁷. Considera esta autora²⁴⁸ que el artista se inspiró en estampas romanas y que el estilo apunta al rococó. La lámina de la Piedad repetiría la pintura de Annibale Carracci en el Museo de Nápoles o en la Galería Doria, difundida a través de estampas²⁴⁹. Respecto a la pericia del artista opina que «aunque el dibujo es aceptable, el estudio anatómico o modelado de los cuerpos se resiente de rigidez y esquematismo»²⁵⁰.

En cuanto a la **pintura mural**, destacar la que Ventura Lirios hizo para la bóveda de la sacristía de El Salvador entre 1714-1715²⁵¹, perdida en el incendio de 1936. El templo contaba con otros ejemplos dieciochescos de esta técnica pictórica, como los dos personajes en las enjutas a cada lado del arco triunfal, o la que había en la cubierta de la capilla del altar de los Apóstoles. Ponz²⁵², que visitó el palacio ducal de Béjar en todo su esplendor, atribuye a Lirios varias pinturas de batallas y otros temas, inexistentes hoy día, además de una *santa de gloria* de Carreño de Miranda que llamó su atención. La pintura mural de Lirios para el cubo de San Andrés estaría acabada en



Piedad. Camarín del santuario de El Castañar

239.- Manuel Salvador Carmona era considerado la cima de los grabadores de su época. Casado en segundas nupcias con Ana María Mengs, hija mayor del pintor Antonio Rafael Mengs, llegaría a ser grabador de cámara de Carlos III en 1777.

240.- CARRETE PARRONDO, Juan: «El grabado a buril en la España ilustrada: Manuel Salvador Carmona», Fabrica Nacional de Moneda y Timbre, Madrid, 1989, f. 81. Recientemente se ha vuelto a reproducir este grabado en SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Antonio: *Béjar en el ayer*, Ediciones Amberley, Madrid, 2011, p. 2.

241.- *Ibidem*.

242.- DOMÍNGUEZ BLANCA, Roberto: «Historia arquitectónica y artística del santuario de Nuestra Señora del Castañar VI» en *BeM* n° 4644.

243.- *Ibidem*.

244.- MONTANER LÓPEZ, Emilia: *La pintura barroca... Op. cit.*, p. 146.

245.- La autoría de Ramón Pérez Monroy podría ser factible, teniendo en cuenta que otro Pérez Monroy hizo los marcos, pero no tenemos constancia de su estilo pictórico para hacer esta afirmación con certeza.

246.- *Ibidem*.

247.- AP de San Juan Bautista (Béjar): *Libro de la Cofradía de la Virgen del Castañar (1708-1863)*, f. 185 v°.

248.- MONTANER LÓPEZ, Emilia: *La pintura barroca... Op. cit.*, p. 146.

249.- *Ibidem*.

250.- *Ibidem*.

251.- AP de El Salvador (Béjar): *LCFyV 1708-1736*, f. 45.

252.- PONZ, Antonio: *Viaje de España*, tomo VIII, f. 515.

gran parte en 1719²⁵³ (bóveda de la media naranja y parte del arco del frontispicio), habiéndole ocupado en total once años. Durante este tiempo también se ocupó en el cuarto llamado del Fresco que mira a la parte de la huerta de pinturas sobre la vida del patriarca San José, que incluía lienzos como *El sueño del Faraón* o *Los hermanos de José pidiendo trigo*. Las pinturas del cubo quedarían muy deslucidas cuando un rayo cayó sobre él, provocando un incendio que afectó a la linterna y media naranja del mismo. Ya en lienzo, a principios de 1724 asegura tener el encargo del duque de pintar 23 cuadros de la vida de San Eustaquio, uno de ellos, simple excusa para recrearse en una vista de la antigua Roma²⁵⁴ con todos sus monumentos detallados en 145 hitos, mismo recurso que en la *Vista de Béjar*.

Coronación de María.
santuario de
El Castañar



Asunción de la Virgen.
Santuario de
El Castañar



4.4. SIGLO XIX

La **iglesia del santuario del Castañar** estaba tan arruinada a finales de siglo que el arquitecto municipal Benito Guitart Trulls tuvo que reconstruir las bóvedas y el arco triunfal²⁵⁵. Terminada la obra se principió su decoración, recurriéndose a Eugenio Álvarez Dumont, reconocido pintor de temas históricos que había sido profesor de la Escuela de Artes y Oficios de Béjar. En 1895, junto con su hermano César, también pintor, comenzó a trabajar desde su estudio en Madrid en los ocho lienzos de las mujeres bíblicas para el camarín. Concluidas las pinturas, ambos artistas se personaron en Béjar a principios del verano de dicho año, acompañados por un discípulo del primero, Ángel Richi, por Manuel Crespo y Antonio Alsina²⁵⁶. Esta colonia artística se instaló para proseguir lo que era necesario acometer *in situ*, como las pinturas de la cúpula y pechinas del presbiterio y las del arco triunfal. El 6 de julio de ese año, los Álvarez Dumont²⁵⁷ habían colocado en el camarín los ocho lienzos y estaban listos los bocetos de los frescos.

Siguiendo un orden cronológico, lo primero que debió de maravillar a los bejaranos fue la monumental **Coronación de María por la Santísima Trinidad** ejecutada sobre el gran arco triunfal. Solemne, frontal y entronizada, Dios Padre con la esfera del mundo y Dios Hijo con la cruz del martirio sujetan la corona sobre su cabeza. Atribuible a los hermanos Álvarez Dumont, su estilo se encuadra dentro del clasicismo académico que estaba siendo rechazado por los artistas vanguardistas contemporáneos. ¿Qué escena ocupaba el frente del arco antes de la intervención de los Dumont? Para don Juan Muñoz el mismo asunto²⁵⁸.

En la cúpula de la capilla mayor otro fresco, ahora con la **Asunción de la Virgen**, ocupa su superficie. Con túnica talar blanca y manos cruzadas, María dirige su mirada

253.- Archivo Histórico Nacional: Sign. Osuna, C. 259, D. 18-19. El archivero que compiló estas escrituras no tenía muy buena opinión del pintor veronés, pues dejó escrito de él que «aunque mui especial en el Arte, y acaso el más especial en su tiempo, pero también lo era para sacra dinero a montones engañando al Señor Duque Don Juan Manuel 2º con tanta eficacia, que la vonda de su Excelencia creía, devía darle quanto le pedía con exceso. Tardó 11 años en concluirle enteramente aunque en el intermedio pintó el qũarto llamado del Fresco que mira a la parte de la Huerta. La vida de Joseph Patriarca, y otras obras menores».

254.- Archivo Histórico Nacional: Sign. Osuna, C. 260, D. 105.

255.- Guitart ocupó el cargo brevemente entre 1893 y 1896, pero posteriormente y asentado en Madrid nunca perdió el contacto con Béjar. Sobre este arquitecto y su obra en Béjar y Candelario ver SÁNCHEZ, Javier Ramón y DOMÍNGUEZ BLANCA, Roberto: «Benito Guitart Trulls, un arquitecto catalán en el Béjar de hace cien años», en *Revista Ferias y Fiestas de la Cámara de Comercio e Industria de Béjar*, Béjar, 2010, pp. 55-59.

256.- Uno de los más importantes escultores españoles del momento y profesor de la Escuela de Artes y Oficios de Vilanova i la Geltrú (Barcelona).

257.- *La Victoria*, nº 49, 06/07/1895.

258.- MUÑOZ GARCÍA, Juan: «Historia de la Santísima...» Op. cit., p. 198. Una Asunción de Nuestra Señora para dicho arco se mandó elaborar a un pintor de Cáceres entre 1774 y 1778, pero era un lienzo no un fresco (AP de San Juan Bautista de Béjar: *Libro de la Cofradía de la Virgen del Castañar (1708– 1863)*, f. 197 vº).

al cielo. En su derredor, un grupo de juguetones angelotes portan palmas y filacterias. En el campo de la cúpula enfrente a esta escena, ángeles vestidos con túnicas entonan cánticos o interpretan música. En las pechinas, temas marianos ejecutados con un estilo más abocetado: Anunciación, Visitación, Adoración de Jesús y Presentación en el templo. Las pinturas de los Álvarez Dumont en el camarín son de evidente interés y calidad²⁵⁹. Aprovechando su planta tetralobulada se colocaron emparejados los ocho lienzos verticales de las mujeres del Antiguo Testamento que prefiguran simbólicamente a María, quien preside el camarín desde su trono. Con ellas se realiza la nobleza, valor y virtud que desempeñaron para demostrar que Dios había enviado mujeres santas a quienes imitar. Al pincel de César Álvarez Dumont se deben las figuras de Raquel, Ruth, Débora y Jahel, correspondiendo a su hermano Eugenio las de Esther, Judith, Betsabé y la reina de Saba. Destacan en su estética el modernismo imperante, el gusto por el colorido exotismo tan característico de la pintura española de la segunda mitad del siglo XIX y la poética luminista de moda.

En la sala de concejales del **Ayuntamiento de Béjar** se atesoran una serie de retratos de aparato de algunos importantes personajes de la historia bejarana desde el siglo XVIII, que representan a los ministros Miguel María de Reinoso y José Sánchez Ocaña, el marqués de Valero y el general Ramón Pardiñas. La ejecución en algunos casos es dura, sumaria, con errores en las proporciones y sin grandes alardes técnicos. El retrato de Reinoso fue encargado por el consistorio en Valladolid en 1854 para ponerlo en la Escuela Industrial, dado que aquél había conseguido como Ministro de Fomento la firma de la Real Orden que inauguraba la creación de Escuelas Industriales en España, entre ellas la de Béjar²⁶⁰. El de don José Sánchez-Ocaña²⁶¹, ministro de Hacienda por dos veces y persona que se obtuvo el título de ciudad para su Béjar natal²⁶², llegó en 1858 y el ayuntamiento «encargó colocarle en su Sala de Sesiones como homenaje a un hijo del pueblo que con su constancia, fidelidad y aplicación ha sabido elevarse hasta el puesto de Ministro de Hacienda que hoy ocupa»²⁶³.

4.5. LEGADO VALERIANO SALAS

Como se ha hecho al hablar de la escultura y por las mismas razones, vamos a dedicar un apartado concreto a la pintura más valiosa existente en dicho museo. De la rica y variopinta colección de arte que el bejarano Valeriano Salas fue recopilando con el tiempo, sobresale el apartado pictórico, compuesto principalmente por cuadros barrocos flamencos y holandeses, además de españoles de los siglos XIX y XX. En 1972 Torralba Soriano²⁶⁴ cataloga los objetos que componen el legado y Enrique Valdivieso²⁶⁵, uno de los principales estudiosos del barroco pictórico en nuestro país, publicó en el mismo año un artículo dedicado enteramente a la pintura del museo. A ambos nos referiremos en el análisis de las obras más interesantes.



Judith. Camarín del santuario de El Castañar

Retrato de Miguel María de Reinoso. Ayuntamiento de Béjar



259.- Fueron restauradas por Cristina Pla en 2009 (CASCÓN MATAS, M.ª del Carmen: «Datos históricos y artísticos del camarín de la Virgen del Castañar» en BeM, nº 4.616).

260.- AMB: Sign. 1621, Acta de la sesión de consistorio de 20 de Enero de 1854, f. 31vº. Para saber más sobre la Escuela Industrial consultar REDONDO QUINTELA, Félix: *La Escuela Técnica Superior de Ingeniería Industrial de Béjar (1852-2002)*, Salamanca, 2002; y CASCÓN MATAS, M.ª del Carmen: «La Escuela Elemental de Artes e Industrias de Béjar (1852-1902)» en *Revista Electrónica de Historia «El futuro del pasado»*. Monográfico «Razón, utopía y sociedad», nº 2, Salamanca, 2011, pp. 601-614.

261.- CASCÓN MATAS, M.ª del Carmen: «Pequeña biografía de un Ministro de Hacienda nacido en Béjar: José Sánchez Ocaña (1798-1887)» en *Revista Ferias y Fiestas de la Cámara de Comercio e Industria de Béjar*, 2012, pp. 53-59.

262.- Sobre la historia del título de ciudad, ver CASCÓN MATAS, M.ª del Carmen: «Béjar, de villa a ciudad» en *Revista Ferias y Fiestas de la Cámara de Comercio e Industria de Béjar*, 2013, (en prensa).

263.- AMB: Sign 1621, Acta de sesión de 18 de Junio de 1858, f. 35.

264.- TORRALBA SORIANO, Francisco: Op. cit.

265.- VALDIVIESO, Enrique: «Las pinturas...» Op. cit., pp. 233-250.

4.5.1. Pintura flamenca



Coronación de espinas.
Museo Valeriano Salas

Comenzaremos nuestro análisis con un lienzo de asunto religioso, la **Coronación de espinas**. Es una composición simétrica, en la que el grupo de personajes que forman la escena se agolpan en primer plano. En el centro y foco de atracción principal es la figura de Jesucristo vestido por una túnica púrpura y sosteniendo una caña remedo de cetro. El fondo incierto y en penumbra es característico del tenebrismo del siglo XVII. Técnicamente las figuras no están exentas de calidad, como lo demuestra el sayón de la derecha, consiguiendo buenos efectos de verosimilitud a través de la viveza de su mirada. Otro cantar es la composición, abigarrada y que hubiera requerido un formato más apaisado. Sobre la autoría, Torralba mantiene la atribución a Pieter van Lint (1609-1690), en quien ve la influencia de Rembrandt. Van Lint nació en Amberes, pero su estancia en Roma marcó profundamente su estilo, de forma que cuando volvió a Flandes fue de los pocos que pudo abstraerse a la primacía artística de Rubens en aquellas latitudes. Para Valdivieso no se puede señalar a Van Lint, porque no coincide su estilo con esta obra y porque la firma (que él sí localiza)²⁶⁶, aunque de difícil lectura, no concuerda con la que se conoce de Van Lint.

En **Fiesta de aldeanos** la composición del lienzo vertical se divide en dos partes: la inferior con la reunión de los campesinos y la superior dominada por un árbol, la fachada de una taberna y las nubes en las que se refleja el sol de la tarde. Una atmósfera de cierta solemnidad envuelve al grupo que escucha atentamente a los músicos; nada que ver con las reuniones bulliciosas y populares de alguna de las pinturas de Jordaens o Adrien Brouwer. El cuadro sería de Gillis van Tilborgh (1625-1678)²⁶⁷, pues en el ángulo inferior de la derecha del soporte se ve la firma con su apellido en mayúsculas.

Interior de iglesia.
Museo Valeriano Salas



El cuadro **Interior de iglesia** reproduce las naves de una gran catedral, la de Amberes, tratada como si fuera un paisaje, en que el protagonista es la arquitectura. El pintor aplica la perspectiva lineal de modo que construye un espacio creíble, con personajes y sus variadas acciones que dan vivacidad al lienzo. Su autor es Pieter Neefs el Viejo²⁶⁸ (1578-1656/61), nacido en Amberes, cuya firma quedó plasmada en el primer pilar de la derecha. Neefs es un ejemplo paradigmático de la hiperespecialización de los pintores flamencos, pues su obra conocida es monotemática: interiores de iglesias. Según Ayala Mallory²⁶⁹, su primer trabajo fechado es de 1605, de forma que entre esta fecha y la de su muerte se puede datar el cuadro de Béjar. Una de las obras de Neefs que tiene más puntos en común con la del Valeriano Salas es *Interior de la catedral de*

266.- La firma, oscurecida y difícilmente legible a simple vista, se encuentra en el borde derecho junto al sayón arrodillado. Parecen adivinarse dos caracteres, 48 ó 68, que formarían parte de la fecha.

267.- Van Tilborgh, que vivió y murió en Bruselas, fue especialista en escenas costumbristas de ambientes populares, inspirándose en la obra de David Teniers (Ver DÍAZ PADRÓN, Matías: *El siglo de Rubens en el Museo del Prado: catálogo razonado de pintura flamenca del siglo XVII*, tomo II, Prensa Ibérica, Barcelona, 1985, pp. 1.350-1.351).

268.- Quizás se formó con Hendrick van Steenwyck el joven (ca. 1580-1649) o se inspiró en sus lienzos, también de interiores de templos. Un rasgo típico de la pintura flamenca es la colaboración entre distintos pintores en un mismo cuadro, consecuencia de la comentada exclusividad temática practicada. De este modo, se sabe que Neefs hacía las arquitecturas de sus obras, dejando las figuras a otros como Frans Francken II y III.

269.- AYALA MALLORY, Nina: *La pintura flamenca del siglo XVII*, Alianza Forma, Madrid, 1995, pp. 93-95.

Amberes, conservada en el Museo Real de Bellas Artes de Bruselas.

Neptuno y Anfítrite es un cuadro de temática mitológica, cuyo centro de la equilibrada composición lo ocupan el dios marino y Anfítrite, aquí representada con piernas. Aquél es un vigoroso anciano aferrado a su símbolo, el tridente. Junto a la joven, de delicada y estilizada figura, es portado sobre un trono en forma de venera y arrastrado por hipocampos. El relato transcurre junto a la orilla del mar, donde la comitiva que rodea el trono se afana en tareas pesqueras, cerca de una gruta en segundo plano en la que se celebra un festín. El desnudo es el protagonista real del cuadro; así, el autor concibe una composición donde se encajan distintas posturas de la anatomía del cuerpo humano. Son teatrales y forzadas, lo que delata la inspiración en el manierismo, algo que advierten Torralba y Díaz Padrón²⁷⁰. La iluminación en este autor es artificial puesto que focaliza selectivamente a los personajes, imprimiendo un aspecto nacarado a los femeninos. La atmósfera es fría pese a la importancia de los tonos pardos y terrosos, imponiéndose los grises y azulados del mar y del plumizo celaje. Tradicionalmente este lienzo se ha atribuido a Hendrick van Balen (1575-1632), opinión que mantiene Torralba, y que había sido nada menos que maestro de Van Dyck y Frans Snyders. Pero Van Balen fue seguidor de Frans Francken II (1581-1642), por lo que Valdivieso, sin descartarle, apuesta por otro discípulo de Francken II, lo que nos parece que encaja mejor dentro del estilo del cuadro. Incluso, a nuestro entender, no habría que descartar la atribución al propio Frans Francken II²⁷¹, pues se conocen numerosas versiones suyas con idéntico tema, composición y estilo a esta de Béjar en El Prado, Gotha de Sibiu, Uffizi de Florencia, Brunswick y colección Kums de Amberes²⁷².

El género paisajístico está representado por varias obras, siendo **Visión fantástica de una ciudad antigua** una de las más interesantes por su ejecución impecable²⁷³. El tema fundamental del cuadro, y escenario de la acción, es un paisaje urbano inventado atestado de construcciones de sabor clasicista. El autor trata de recrear una ciudad ideal de la Antigüedad amalgamando una serie de edificios inspirados en famosas arquitecturas: Roma es la referencia. En primerísimo término acontece un hecho independiente del resto de la escena: sobre una



Neptuno y Anfítrite.
Museo Valeriano Salas

Visión fantástica de
una ciudad antigua.
Museo Valeriano Salas



270.- Para Díaz Padrón, Julio Romano y la Escuela de Fontainebleau están en el ánimo del tardomanierismo de este pintor (DÍAZ PADRÓN, Matías: «Frans Franken II en la catedral de Sevilla» en *Goya*, nº 129, p. 171).

271.- El peculiar empleo de la iluminación, la singular fisonomía de los rostros de los ancianos y de las jóvenes con sus expresivas miradas de ojos muy abiertos, y la testuz de los hipocampos repiten el estilo de Francken II y no de Van Balen.

272.- DÍAZ PADRÓN, Matías: «Frans Franken II...», *Op. cit.*, p. 171.

273.- De hecho, fue requerida para participar en la exposición «Arquitecturas Pintadas. Del Renacimiento al Siglo XVIII» del Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid, entre el 18 de octubre de 2011 y el 22 de enero de 2012.

elevación del terreno, una amazona con vestido dorado está a punto de disparar con un arco a un león agazapado. La ciudad sería Babilonia a la ribera del Éufrates, y la mujer cazando al león sería entonces Semíramis, reina de Asiria, la reina que reconstruyó la ciudad. Estilísticamente, la tabla se define por su cromatismo limitado a un colorido terroso que envuelve la ciudad, oscureciendo los primeros planos mientras que los edificios del fondo brillan con la luz del atardecer. Se atribuye este cuadro a Martin van Valkenborgh I (1534-1612)²⁷⁴, quien se inspiró claramente en un grabado de 1572 de Philip Galle sobre un diseño de Maerten van Heemskerck²⁷⁵.

Al bruselense Pieter Bout (1658-1719) se le adjudican dos *vedutas*: **Veleros y Paisaje con un río entre montañas**. El primero es una vista de la llegada de un grupo de embarcaciones a una playa por donde pululan varios grupos de individuos atareados o entablado conversación a los pies de unas montañas. En la derecha de la superficie pictórica asoman las ruinas de unas construcciones torreadas. Se advierte que es una obra interesante aunque el mal estado de la capa de pintura, cuarteada, no permite observar con nitidez los detalles, especialmente de los planos secundarios. De pequeño tamaño es el segundo, tampoco exento de calidad. El artista plasma su visión de un paisaje de ribera al atardecer. Por el ancho valle transcurre plácidamente entre meandros un río. Al fondo, una villa se recorta entre montañas que descompuestas en todos azulados y rosáceos por efecto de la mortecina iluminación del astro rey. En la orilla contraria y en primer plano, un embarcadero a los pies de un agreste paisaje umbroso a contraluz, conduce a un castillo roquero. En el centro de la parte baja algunos caminantes se adentran en un sendero, mientras uno de ellos parece observarles junto a una barca. El estudio de la luz es interesante; dorada, sólo consigue posarse en pocos elementos del primer plano, utilizando brillos puntuales con escasos toques de empaste blanco. Estamos de acuerdo con Valdivieso en que son obras de un estilo tan dispar que no es creíble que procedan de un mismo pintor. Además, en su opinión, ambas se alejan del estilo de Bout²⁷⁶.

La **Escena campestre** de Gerrit van Hees (1629-1702) es un cuadrado de paisaje con tema banal: varios caminantes, jinetes y una carroza pasan ante una choza entre árboles. Es mencionada por Torralba como holandesa sin más, en tanto que Valdivieso aporta datos que confirman el origen flamenco de Van Hees, pero niega que el cuadro sea suyo al no coincidir con su estilo.

4.5.2. *Pintura Holandesa*²⁷⁷

La ciudad de Leiden es uno de los centros pictóricos más relevantes en número de obras del museo. Rembrandt van Rijn (1606-1669) fue el gran artista ligado a esta ciudad pues allí nació y desarrolló su primera etapa artística. De sus inicios hay que citar la influencia que ejerció en dos de sus colegas y amigos: Jan Lievens y Gerrit Dou. Lievens se ha señalado como autor de una pequeña pintura en el museo Valeriano Salas, un **Retrato** en la línea de los autorretratos de Rembrandt. Un personaje de busto es sorprendido (no posa) delante de un escritorio, en torno al que se disponen

274.- Nacido en Lovaina, fue hermano y discípulo de Lucas van Valkenborgh, además de padre de Frederik (1570-1622/23), destacado vedutista, y Gillis (THIERRY, Y: *Les peintres flamands de paysage au XVIIe siècle, des precursors a Rubens*, Lefebvre et Gillet Editions d'Art, Bruselas, 1988, p. 46).

275.- BOROBIA, Mar: «Semíramis ante la ciudad de Babilonia» en *Arquitecturas pintadas, del Renacimiento al siglo XVIII*, Museo Thyssen-Bornemisza y Fundación Caja Madrid, 2011, pp. 189-190.

276.- VALDIVIESO, Enrique: «Las pinturas...» *Op. cit.*, p. 242.

277.- Hay que advertir que Valdivieso delató la ausencia de una pintura holandesa cuando visitó Béjar y que sí se mencionaba en un folleto de mano más antiguo. Era una tabla al óleo atribuida a Domenicus van Tol que él no llega a ver, que Torralba no cita y que no consta en la actualidad en el museo.

libros y un tintero con plumas. La técnica suelta, acuosa en el fondo neutro con una pincelada rápida que esboza los detalles, se vuelve más vaporosa y cuidada al modelar el rostro. El cromatismo es cálido y se reduce a pardos y tonos terrosos. Valdivieso²⁷⁸ lo explica atribuyendo la ejecución a un ejercicio improvisado e inacabado de algún discípulo del maestro que estaría representando al mismísimo Rembrandt, y, al igual que Torralba, duda que sea de Lievens por el tipo de factura abocetada pese a que en el reverso del cuadro aparece la atribución al pintor²⁷⁹. La obra se puede fechar hacia 1640²⁸⁰.

Dos dibujos coloreados de notable calidad, por cronología, técnica y dimensiones deben ser del mismo autor, aunque la fuente de inspiración es dispar en cada caso. Uno tiene el título de **Puesto de verduras** y el otro **La barcaza**. El primero de ellos recoge una escena costumbrista al aire libre con tres personajes alrededor de un puesto de verduras regentado por una anciana que extiende su mano derecha para recibir las monedas que le entrega una joven. Un caminante en primer término parece solicitar caridad a la anciana. El tema es una justificación para fusionar en uno tres géneros que cobrarán autonomía durante el siglo xvii en la pintura holandesa: la escena de género, el bodegón y, en menor medida, la pintura de paisaje. El fondo es un paisaje fluvial donde destacan un puente de madera y una arquitectura rematada en un gran torreón cuadrado. El dibujo es tan minucioso y lleno de tramas que más bien parece un grabado. Sin duda, esta obra se ha de poner en relación con el hacer de Gerrit Dou (1613-1675), pintor holandés nacido en Leiden y uno de los discípulos más destacados de Rembrandt. Aunque testimoniales, Dou pintó escenas de exteriores, y aquí es donde encontramos las semejanzas de la obra de este autor con el dibujo de Béjar. Compárese con pinturas conocidas de Dou como «El charlatán» del museo Boijmans van Beuningen de Rotterdam (1652) o «La vendedora de buñuelos» (1650-1655) de la galería Uffizi de Florencia. Se repiten personajes, fisonomías, objetos, su forma de estructurar la composición etc. El edificio del fondo con la gran torre es una de las claves para comprender mejor el dibujo del Valeriano Salas, pues existió en realidad, así que es necesario que nos detengamos en él. Con su gran torre cuadrada rematada en chapitel y antecedida por una portada, era una de las puertas monumentales de la ciudad de Leiden, la llamada Blauwpoort. Era, porque no se ha conservado. Se construyó en lo esencial entre 1600 y 1610 para derribarse en 1734; antes había sufrido transformaciones en su morfología que nos sirven para fechar el dibujo bejarano en el segundo tercio del siglo xvii, no más allá de 1667²⁸¹.



Puesto de Verduras.
Museo Valeriano Salas

278.- VALDIVIESO, Enrique: Pintura Holandesa... Op. cit., p. 170.

279.- *Ibidem*.

280.- VALDIVIESO, Enrique: «Las pinturas... Op. cit., pp. 248-249.

281.- Para ello nos vamos a valer de otros cuadros. Hay que señalar que la Blauwpoort de Leiden fue objeto de interés por parte de otros artistas. Abraham Beerstraaten pintó una estampa invernal con una vista más general de la Blauwpoort con el río helado y patinadores. Es una panorámica más desahogada y nítida de la puerta y del puente con idénticas formas que en el cuadro de Béjar. La cronología del cuadro de Beerstraaten se fija entre 1635 y 1665, y esas fechas nos valen para datar nuestro cuadro en el segundo tercio del siglo xvii. Las obras de Béjar y de Beerstraaten muestran el aspecto de la Blauwpoort antes de la reforma apreciable en los cuadros de Dou, reforma llevada a cabo en 1667. Es entonces cuando la morfología del tejado y campanario se alteran tras los diseños de Willem van der Helm (SLUJTER, Eric Jan: «All striving to adorne their houses with costly peeces», two case studies of paintings in



Retrato del siglo XVII.
Museo Valeriano Salas

Sátiro y aldeanos.
Museo Valeriano Salas



Dou repitió hasta tres veces la misma vista de la Blauwpoort desde el mismo lugar, aclarando Slufter²⁸² que ésa era la vista que tenía desde su estudio, por lo que el cuadro de Béjar se podría haber dibujado desde allí o haberse inspirado en un original de Dou que desconozcamos. ¿Puede ser Dou el autor del dibujo? Tal vez no, salvo mejor opinión pese a su innegable calidad. Probablemente estamos ante un buen conocedor de la obra de Dou, quizás un aprendiz avezado y excelente dibujante. Una de las razones que nos obliga a dudar de la autoría de Dou es que el otro dibujo del Valeriano Salas, «La barcaza», está muy alejado de su estilo y en general de los gustos de la pintura holandesa contemporánea, pues existe un poso clasicista en las figuras de perfil y en la secuencia en friso de los personajes. Además, la técnica no es propia de Dou, quien prefería la pintura al óleo.

De la escuela de Gerrit Dou existe un **Retrato del siglo XVII** de tamaño reducido que nos muestra a un mercader de medio cuerpo y en perfil de tres cuartos. Viste ropas lujosas y exóticas, recostándose con su brazo derecho doblado sobre un antepecho. Torralba²⁸³ lo fecha a finales del siglo XVII o a principios del XVIII basándose en la indumentaria. Valdivieso le respalda²⁸⁴ y afina más al ver la huella de un seguidor de Godfried Schalcken (1643-1706), discípulo de Dou²⁸⁵, concretamente le atribuye sin problemas a Schalcken el «Retrato de un joven con sombrero de plumas» del museo del Prado, cuyos rasgos faciales son similares al mercader de Béjar. Sin embargo, recientemente la autoría de Schalcken se ha desestimado a favor de la de Pieter Hermansz Verelst (1618-1688)²⁸⁶. La afinidad en la postura del retrato del mercader con la obra de Dou queda de manifiesto si lo comparamos con su autorretrato de Kansas City²⁸⁷.

Uno de los seguidores más notables de Gerrit Dou fue Pieter Cornelisz Slingelandt (1640-1691). En Béjar contamos con un pequeño óleo supuestamente suyo: **La oración del caminante**. Se nos muestra al peregrino en el centro de la composición de rodillas y en actitud contemplativa, absorto y con la mirada fija en el crucifijo frente a él, con el hatillo con sus pertenencias y un cayado a su lado. El paisaje es típicamente tenebrista, recurso estético en vigor durante buena parte del siglo XVII. Torralba²⁸⁸ adjetiva la ejecución de limpia y correcta, asimilando la autoría de Slingelandt; en tanto que para Valdivieso²⁸⁹ no es fácil confirmarla por las características técnicas de la obra, apostando más por Jan van Staveren (ca. 1625-ca. 1668).

Sátiro y aldeanos, cuadro adscrito a la escuela holandesa y catalogado como anónimo, es ciertamente interesante. En el interior de una cocina, una pareja de aldeanos con su bebé están sentados a la mesa para almorzar mientras que un sátiro se levanta de ella airado. En segundo plano, y perdiéndose en la penumbra del fondo, una anciana que sostiene una jarra se gira sorprendida por la repentina actitud del sátiro. El tema está tomado de una fábula de Esopo recogida y divulgada por Erasmo de Rotterdam en sus «Proverbios», siendo las versiones pictóricas más conocidas las del

wealthy interiors» en *Art & Home. Dutch Interiors in the Age of Rembrandt*. P. 109, nota 42). Van der Helm fue un destacado representante del Barroco clasicista holandés y en Leiden recibió el encargo de la remodelación de cinco puertas de la ciudad.

282.- *Ibidem*.

283.- TORRALBA SORIANO, Francisco: *Op. cit.*, p. 27.

284.- VALDIVIESO, Enrique: *Pintura Holandesa...* *Op. cit.*, p. 143.

285.- *Ibidem*, p. 142.

286.- POSADA KUBISSA, Teresa. *Pintura Holandesa en el Museo Nacional del Prado. Catálogo razonado*, Museo Nacional del Prado, Madrid, 2009, p. 143.

287.- Como el mercader de Béjar, posa relajado apoyando su brazo sobre una balaustrada parcialmente cubierta por una colorida alfombra. Esta pose, espontánea que rompe con la rigidez convencional de los retratados, se origina en un cuadro de Tiziano, «Retrato de un hombre desconocido».

288.- TORRALBA SORIANO, Francisco: *Op. cit.*, p. 32.

289.- VALDIVIESO, Enrique: *Pintura Holandesa...* *Op. cit.*, p. 106.

flamenco Jacob Jordaens, quien comenzó a trabajar en ellas desde 1620²⁹⁰. Técnica-mente el cuadro es irreprochable, con una composición acertada, dominio del dibujo y personajes monumentales ocupando el espacio que recuerdan más a lo flamenco que a lo holandés, lejos del gusto por lo grotesco en lo costumbrista de holandeses como Brouwer y los Van Ostade o el propio Jordaens. Las opiniones de Valdivieso y Torralba son distintas. El primero²⁹¹ defiende la filiación holandesa y señala a Jacob Toorenvliet (1635/1641-1719)²⁹², por lo que el cuadro puede fecharse a finales del siglo XVII o principios del XVIII. El segundo²⁹³ subraya las conexiones estilísticas con la escuela flamenca del siglo XVII, aunque sin mencionar a un posible autor, percibiendo ecos del arte de Rubens en tema y estilo.

Escena de granja es una obra típica de Cornelis Saftleven (1607-1681), pintor de Rotterdam, firmada y fechada en 1632. La acción transcurre en el exterior de la granja, siendo la iluminación tenebrista y artificial. A la izquierda, el protagonista es el granjero que está echando agua de un barril en un barreño. En este rincón, el cuadro se convierte en un bodegón, en el que Saftleven se afana por conseguir las calidades táctiles de las distintas materias (cobre, madera). A la derecha del lienzo y en segundo plano, junto a un claro de luz, una bella granjera reúne a los animales (toro, vacas, ovejas, cabras). Entre el personaje masculino y el femenino tiene lugar la escena más curiosa: dos niños pequeños juegan alrededor de una fogata. Al fondo del cuadro, mínimos detalles paisajísticos se funden con el celaje tormentoso. El pintor utiliza la luz no sólo para dar volumen a las cosas y resaltarlas, sino para crear ilusión de profundidad al alternar zonas paralelas iluminadas con otras umbrías. Torralba la consideró erróneamente flamenca, apuntando una posible interpretación bíblica escondida tras el intrascendente acontecimiento.

Otro cambio de autoría hay que proponer en opinión de Valdivieso para **Soldados jugando en el interior de una posada**. En el museo se atribuye a Hendrick Martensz Sorgh (opinión que sigue Torralba), mientras que Valdivieso ve la mano de Jacob Duck (1600-1660)²⁹⁴, pintor de Utrecht. Es una obra naturalista que mezcla



Escena de granja.
Museo Valeriano Salas

290.- AYALA MALLORY, Nina: *La pintura flamenca...* Op. cit., p. 222. Se cuenta que el sátiro (personaje mitológico con cuerpo humano y patas de carnero) invitó a un campesino a refugiarse del frío y de la lluvia sentándole a la mesa de su hogar junto a su familia. El sátiro, observando que el campesino soplaba sus manos, le preguntó por qué lo hacía y éste le contestó que para calentárselas. Una vez que entraron, en la casa se empezó a servir la comida. La sopa estaba caliente y el campesino comenzó a soplar para enfriarla (momento que recoge la pintura). En ese instante, el sátiro se levantó de la mesa y, bastante molesto, invitó al campesino a marcharse: no entendía que unas veces soplara para calentar y otras para enfriar. La moraleja de Esopo, reflejada en el cuadro de forma metafórica, es la recomendación de evitar la amistad de aquellas personas de carácter ambiguo.

291.- VALDIVIESO, Enrique: «Las pinturas...» Op. cit., p. 247.

292.- Este artista nació en Leiden, si bien se alejó del estilo de Dou a pesar de que, además de su maestro, fue su cuñado. Su documentada estancia en Roma en 1670 influyó en su estilo, aunque su regreso a Leiden en 1686 le hace acercarse al arte más propiamente holandés de Metsu. Se dedicó exclusivamente a la pintura de género, conservándose en el salmantino Palacio de Monterrey otra obra de Toorenvliet, un «Concierto de aldeanos». Sus escenas de mercados y vendedores son habituales y distintas a las de Dou, llamando la atención el marcado clasicismo de las ruinas que componen los escenarios procedentes de bocetos tomados durante su estancia romana.

293.- TORRALBA SORIANO, Francisco: Op. cit., p. 21.

294.- La pequeña pintura del Legado define perfectamente el estilo de Duck: escenas de cuartel y gusto por transmitir el logro espacial y la profundidad con recursos típicos de la época. Curiosamente sale indemne del fuerte influjo de los Caravaggistas de la ciudad, pero él sí influye en el ambiente artístico que le rodea (ROSENBERG, Jakob, SLIVE, Seymour y TER KUILE, E. H: *Arte y arquitectura en Holanda, 1600-1800, Manuales Arte Cátedra*, 2ª ed., Madrid, 1994, p. 184).

géneros como hemos visto en Saftleven. Ahora en un interior, la escena principal se sitúa en una estancia en segundo plano, donde los mencionados soldados juegan a las cartas sobre la piel de un gran tambor. El primer término se reserva para que Duck demuestre su habilidad pictórica con una variada naturaleza muerta iluminada lateralmente. El alejamiento del espectador de la escena principal (en una habitación contigua) y su iluminación gracias a una ventana abierta en el muro izquierdo, son recursos frecuentes en la pintura holandesa (Jan Vermeer de Delft).

Un pequeño cuadro de Hegbert van Hemskerck (ca. 1634-1704), uno de los últimos representantes de la escuela de Haarlem, muestra a **Demócrito riendo**. El grotesco personaje se apoya sobre una esfera fuertemente iluminada y se recorta contra un fondo sin matices. La pintura encaja con su estilo de retratar a personajes históricos y solemnes con los rostros de individuos corrientes contemporáneos al pintor. Con un matiz más o menos burlesco, esta práctica se extendió a otros pintores barrocos. Igualmente de Haarlem puede proceder una **Escena de playa** que en el museo se cita anónima, mientras que Valdivieso ve un estilo próximo a Thomas Heeremans, activo en dicha ciudad entre 1644 y 1697, queriendo además identificar el lugar con la playa de Scheveningen cerca de La Haya. Otra anónima marina, **Desembarco**, recrea un puerto en primer término por el que deambulan personajes inspirados en parte en Bruegel, con un castillo a la derecha de fondo. Torralba admite la antigüedad dada a la tabla en el siglo XVI, alabando su fina ejecución, pero Valdivieso la fecha de finales del siglo XVII o principios del XVIII. Su estilo carente de personalidad dificulta aventurar su posible origen.

Reunión de aldeanos.
Museo Valeriano Salas



Interior con aldeanos está atribuido a Isaak van Ostade (1621-1649)²⁹⁵. En

opinión de Valdivieso, que nos parece acertada, es una copia secundaria de su estilo y temas. Lo burlesco y lo zafio se reúnen en este lienzo que da cabida a los característicos tipos de los Van Ostade, con figuras rechonchas fumando en pipa, gorro calado y nariz enrojecida. No obstante, el cuadro recuerda más al de su hermano y profesor Adriaen (si bien la pintura de Béjar tiene menor calidad y sus personajes carecen de viveza)²⁹⁶, pues Isaak se apartará del estilo de Adriaen al interesarse por la captación de exteriores, mezclando pintura de género y paisaje, ampliando el formato del cuadro²⁹⁷. Podemos añadir a este subgénero de pintura desenfadada y de tipos populares **Médico curando un pie a un aldeano** de Jan Miense Molenaer (ca. 1609-1668)²⁹⁸, como se advierte por la firma de la tabla. Seguidor en un principio del arte de Franz Hals, sus trabajos de madurez desembocarán en este tipo de escenas bulliciosas. De mayor calidad y de factura más suelta que el atribuido a Van Ostade, el centro de la composición son los personajes reunidos en torno al cirujano y su paciente, quien esboza una mueca de dolor.

De Justus van Huysum (1659-1716) es **Reunión de aldeanos** firmada en el ángulo derecho. El autor se instaló en Ámsterdam y aunque cultivó variedad de géneros destacó como pintor de flores. La pieza del Valeriano Salas tiene la rareza de ser una de las pocas

295.- Los hermanos Adriaen e Isaak van Ostade se especializaron en pequeños cuadros de escenas costumbristas de interiores aldeanos, siendo el segundo alumno del primero.

296.- Compárese con los cuatro «Interiores campesinos» del Museo del Prado de Madrid (POSADA KUBISSA, Teresa. *Pintura Holandesa...* Op. cit., pp. 98-106).

297.- ROSENBERG, Jakob, SLIVE, Seymour y TER KUILE, E. H.: Op. cit., p. 191.

298.- Sobre este pintor ver *Ibidem*, pp. 180-181.

costumbristas que se le conocen. Observamos en primer término a tres personajes comiendo y fumando ante una mesa y entre las ruinas poco precisas de una edificación, teniendo de fondo paisaje de playa. La calidad del dibujo puede ser lo más destacable de esta pintura. En Ámsterdam abre igualmente su taller Jan Griffier, del que podemos citar un pequeño óleo sobre cobre, un paisaje miniaturista y preciosista titulado **Náufragos ante una escollera**. El tema de los naufragos intentando alcanzar la costa es secundario, pues todo en el cuadro en conjunto requiere la atención del espectador. Según Valdivieso, Griffier pasó de pintor de flores a paisajista gracias al influjo de Herman Saftleven, del que adoptó el tipo de paisaje captado en altura. En la misma ciudad trabajó Eglon Hendrick van der Neer (1634-1703)²⁹⁹, a cuyo talento pertenece un **Retrato de oriental** firmado. Realmente es un occidental disfrazado con turbante y pieles, recortado sobre una cortina, según la moda de la época, que se abre a una terraza de arquitectura clasicista con monumento conmemorativo de carácter triunfal en segundo plano. Van der Neer se especializó en mostrar en sus obras el modo de vida de sus clientes, las clases pudientes de la ciudad³⁰⁰. Otro retrato muy diferente es el de Constantin Netcher (1668-1723), pintor de La Haya, que representa el **Retrato de un joven militar** de actitud arrogante, con armadura, peluca y pañuelo de encaje al cuello, cuidadosamente ejecutado. El arte de retratista lo aprendió Constantin sin alcanzar la genialidad de su padre Caspar, su maestro.



Retrato de un joven militar. Museo Valeriano Salas

El único **Bodegón** que posee el museo se atribuye erróneamente a Cornelis de Heem (1631-1695). De acuerdo con Torralba, si bien los modelos y la composición son de lo habitual en este maestro, cualitativamente se distancia considerablemente por su dibujo débil e inseguro al plasmar calidades matéricas que brillan por su ausencia. Es una muestra del ostentoso bodegón neerlandés tan antagónico al frugal y ascético español, mostrando ricas y diversas viandas entre la vajilla más selecta de cristal y plata.

Terminamos con **Alegoría**, tabla al óleo de Gerrit van Donck, una *vanitas* característica de la época y una de las obras más sobresalientes del museo. De formato apaisado, en un impreciso interior una mujer sentada y con aire pensativo sostiene una calavera sobre sus rodillas. Parece ponderar la banalidad de los placeres terrenales: lleva el pelo corto y viste un hábito franciscano, pero debajo de él asoma un rico vestido sedoso con brocados en oro, y en sus orejas brillan dos pendientes perlados, vestigios de una vida pasada más disoluta. A la derecha del cuadro se disponen sobre una mesa un bodegón de instrumentos musicales, libros, telas ricas y restos de una armadura, que aluden a la fama y a los goces mundanos que han de ser rechazados. La técnica perfeccionista de Van Donck le permite conseguir las distintas calidades matéricas de los objetos de



Alegoría. Museo Valeriano Salas

299.- Van der Neer se instalará en 1680 en Bruselas, consiguiendo siete años más tarde el título de pintor de cámara del rey Carlos II de España, no conservándose ninguna pintura para la corte de Madrid (VALDIVIESO, Enrique: «Las pinturas...» Op. cit., p. 249).

300.- ROSENBERG, Jakob, SLIVE, Seymour y TER KUILE, E. H.: Op. cit., p. 364.

forma sobresaliente. Ni Torralba ni Valdivieso consiguieron entonces averiguar quién era el pintor que se encontraba tras la firma estampada en el ángulo inferior derecho de la tabla (GDonk., con la G y la D en monograma), pero apuestan con acierto por un holandés. El segundo da el nombre completo, Gerard Donc [sic]³⁰¹, con obra firmada entre 1627 y 1640. En la actualidad sabemos que Gerrit van Donck fue principalmente un retratista de la burguesía holandesa de su época, llegando a ser el cuadro de Béjar uno de los más originales y coloristas.

4.5.3. Pintura Española

Además de un pequeño cuadrito de la **Virgen con el Niño** ca. XVI-XVII, sebreale el conjunto de obras que abarcan desde bien entrado el siglo XIX hasta la primera mitad del XX, en el que se puede rastrear un gusto conservador de Salas que rechaza las corrientes de Vanguardia, admitiendo como mucho un impresionismo en la técnica que no se desprende de la nítida plasmación de las figuras.

La más antigua de las pinturas decimonónicas es el retrato de **Don Fernando de Brunete**, bisabuelo de Valeriano Salas, por Rafael Tegeo (1798-1856). De medio cuer-



Don Fernando de Brunete. Museo Valeriano Salas

po, se recorta sobre un fondo neutro. Es un retrato excelente, género en el que se especializó el pintor murciano, siendo uno de los más aclamados retratistas de su época. Como recalca Torralba, sigue el estilo elegante y de dibujo preciso de los maestros franceses del 1800, típico de la corriente romántica: don Fernando viste con indumentaria blanca y negra, chaleco y corbata de lazo, cuello vuelto, pelo alborotado y mirada absorta. El mérito radica en la consecución de la captación psicológica del retratado. El toque del pincel es apenas perceptible en el rostro, cuidado al detalle, en tanto que en las vestimentas la pincelada fluye con mayor libertad. Los primeros retratos de Tegeo se fechan en la década de 1820 y en ellos se deja sentir la impronta neoclásica y el protagonismo del dibujo sobre los valores pictóricos³⁰², aunque el retrato de don Fernando se puede datar en segundo cuarto del siglo.

Una obra polémica es la **Vista de Toledo** del paisajista Jenaro Pérez Villamil, pues para Torralba la firma plasmada es sospechosa. Valdivieso y Arias Anglés³⁰³ no se decantan al respecto. Si es un original se dataría sobre 1836, que es cuando Villamil realizó un probable viaje a la ciudad imperial, pues de entonces son varias vistas semejantes de la ciudad. El pequeño óleo sobre tabla es una muestra típica del paisaje romántico español, con una colorista plaza de Toledo en día de mercado y delimitada por vetustos edificios. Al fondo se abre una calle donde se yergue la torre de la catedral envuelta en una bruma luminosa, desdibujada en exceso. La ejecución está resuelta con agilidad y destreza.

Eugenio Lucas Padilla (o Velázquez³⁰⁴) fue un seguidor de la obra más personal de Goya, la que inició el sendero que desembocó en las pinturas negras y que se

301.- VALDIVIESO, E: «Las pinturas...» Op. cit., p. 244.

302.- PORTÚS, Javier: «Pedro Benítez y su hija María de la Cruz» en *El retrato español en el Prado, de Goya a Sorolla*, Museo del Prado, Madrid, 2007, pp. 92-93.

303.- ARIAS ANGLÉS, Enrique: *El paisajista romántico Jenaro Pérez Villamil*, CSIC, Madrid, 1986, p. 211.

304.- Eugenio Lucas Padilla (1824-1870) o Eugenio Lucas Velázquez (1817-1870) son dos individuos distintos pero contemporáneos, uno de los cuales es el famoso pintor, sin estar definitivamente resuelto actualmente quién de los dos lo fue. Durante los siglos XIX y XX hasta 1973 se aceptó que éste era Lucas Padilla, nacido en Alcalá de Henares. Pero en ese año, un artículo en la Revista Goya de Enrique Pardo Canalís («El mundo ignorado de Eugenio Lucas» en *Goya Revista de Arte*, nº 116, 1973, pp. 70-75), sostiene que el

amoldaba como un guante a la poética romántica posterior. **Los flagelantes** del Legado Salas sigue estos principios y es heredera directa de las pinturas de mazmorras y enajenados de Goya. En una sombría sacristía, una multitud informe de penitentes padece sumisa la violenta acción de dos flagelantes, despojados éstos de toda humanidad, con unos rostros envilecidos (ojos en blanco) y deformados por el furor («el sueño de la razón produce monstruos»). Como en su referente, Lucas ataca la superstición que empapa la religiosidad popular. Siguiendo a Goya, la técnica de Lucas es moderna, de grandes empastes, evidenciándose la pincelada, superponiéndose unos tonos a otros sin fundirse. El cromatismo es reducido y tétrico, a base de negros, grises, pardos, con chispazos de blancos y rojos (ojos, sangre) donde se concentra la tensión dramática. Tal vez puede fecharse en las décadas de 1850-1860, pues de entonces es un dibujo suyo titulado «Celebración de la Eucaristía», cuyo formato y composición (cortinaje ocupando el ángulo izquierdo superior, arcos que configuran el espacio en profundidad) es similar a la pintura de Béjar.

Eduardo Zamacois (1842-1871) es uno de los grandes pintores decimonónicos de España al haberse formado en París con Meissonier. **El guardabosques** es una viva muestra de su arte, caracterizado por las escenas de género naturalistas de temas banales y no exentas de algún componente cómico. En este *tableautin* el guardabosques, con enseres de cazador, sentado delante de la cocina y junto a su perro, parece recordar con los gestos de su mano el momento en que no acertó al disparar a una esquiva presa³⁰⁵. Pese al tamaño de la obra y la penumbra de la cocina donde se hallan los dos protagonistas, la riqueza de matices en el dibujo y colorido hace que Valdivieso la juzgue como una de las mejores de su género dentro del Legado.

Del valenciano Francisco Domingo Marqués (1842-1920) existen en el museo un paisaje y varios retratos de pequeño formato: **Retrato de Goya, Retrato de un general, Actor cómico, Don Quijote y San Pablo**. Se encuadran dentro de su serie de retratos de personajes históricos o de ficción, y su gusto por la caricaturización siguiendo la estela de Daumier en algunos casos. Las más de las veces, como Goya, Don Quijote, o el viejo general, plasmados con empatía sin dejar de reflejar su tragedia existencial o cierto pesimismo. La ejecución es fluida y de trazos ágiles que confieren viveza a los retratados. Hoy prácticamente olvidado, en opinión de Torralba fue quizás el más importante pintor español de las postrimerías del siglo XIX³⁰⁶. Su hijo Roberto Domingo siguió sus pasos y de su arte se acopian en el museo dibujos y cuadros que cronológicamente entran dentro del siglo XX. En la línea de los retratos de Domingo Marqués podemos citar **El general** de Domingo Muñoz, de pequeño formato, más caricaturesco e igualmente colorista.



Los flagelantes. Museo
Valeriano Salas

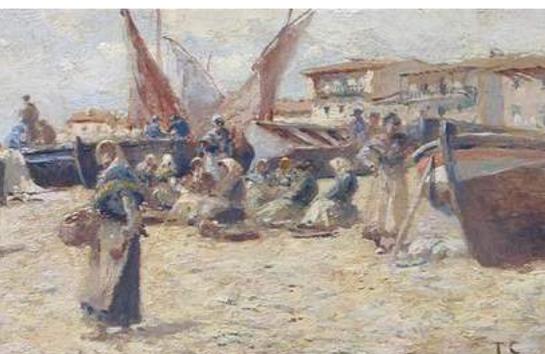
pintor es en realidad Lucas Velázquez, nacido en Madrid, y desde entonces la historiografía secunda el nombre de Lucas Velázquez para el insigne artista (de ahí que el cuadro del Valeriano Salas al que nos referimos en el texto tenga en su marco la cartela antigua con el nombre de Eugenio Lucas Padilla, pero en otra moderna y junto al cuadro ponga el de Lucas Velázquez). En 2009, el investigador alcalaíno José Carlos Canalda (www.jcanalda.es/jcanalda_doc/jcanalda_alcala/artic-alcala/artic-biografias/lucaspadilla.htm—consultado el 1 de julio de 2013—) publicó en su blog un artículo muy interesante en el que desmonta en buena medida los débiles argumentos de Pardo Canalís. Como curiosidad, si la hipótesis de este último fuera verosímil, se da la circunstancia de que la madre del pintor, Juana Blázquez, era de Béjar.

305.- El cuadro perteneció al amigo de Zamacois Jehan-Georges Vibert, quien dos meses después de morir el pintor lo vendió para ayudar económicamente a la viuda (NOVO GONZÁLEZ, Javier: «Con el morral vacío» en Zamacois, Fortuny, Meissonier, Museo de Bellas Artes de Bilbao, Bilbao, 2006, p. 122-123). El cuadro viajó a Bilbao para participar en esta exposición celebrada entre el 17 de octubre de 2006 y el 28 de enero de 2007.

306.- Siguiendo a Rodríguez Alcalde que cita a Lafuente Ferrari, este olvido se debería a que no fue un hombre de su tiempo, en el sentido de que rehuyó la plasmación el mundo que le rodeaba, entreteniéndose en numerosos cuadros de ambiente dieciochesco (RODRÍGUEZ ALCALDE, Leopoldo: *Los maestros del impresionismo español, Ibérico Europea de Ediciones*, Madrid, 1978, pp. 73-84).



El general. Museo Valeriano Salas



Orilla del mar. Museo Valeriano Salas

Una Simple nota de color es como Torralba define el mínimo **paisaje** apaisado y con palmera del pintor decimonónico español por excelencia: Francisco Pradilla (1848-1921). Valdivieso alaba al Pradilla que se deja entrever en este cuadro, lejos de los grandes lienzos históricos que le dieron fama en su época. Aquí, desembarazado del corsé académico se muestra como un gran colorista y con un trazo de tal soltura que, según Valdivieso, de no estar firmado sería complicado relacionar con el artista maño. Otros dos pequeños paisajes, ahora de ambiente marino, nos llevan a la obra del cántabro Tomás Campuzano y Aguirre (1857-1934). Tanto **Orilla del mar** como **Ribera de Cudillero** son óleos sobre tabla y se firman con las dos primeras iniciales del autor. El primero es más costumbrista al centrarse en el quehacer de las mujeres de los pescadores en la playa junto a las barcazas que cierran el horizonte, sobresaliendo por encima la altura de las casas de cara al mar. No le interesa entrar en detalles (no sabemos en qué se afanan, no distinguimos sus rasgos físicos) y todo se articula con manchas y tonos yuxtapuestos, buscando la sensación de conjunto de una atmósfera clara y luminosa sobre un ambiente animado con figuras espontáneas y resueltas. El segundo es más romántico, por el tratamiento pintoresco del tema. Con la misma atmósfera se recrea en el colorido y el tipismo de las casas asturianas a pie de playa con unos pocos individuos que aportan su nota de color. Prácticamente idéntico a éste y con el mismo título es el que se conserva en el Museo del Prado fechado en 1889³⁰⁷.

Gonzalo Bilbao (1860-1938) fue más conocido por sus coloristas y vitales temas sevillanos y de cigarrerías, pero también emprendió paisajes de tono más apagado y melancólico, como sus distintas vistas de **Fuenterrabía**, una de las cuales pertenece al museo. En ella se ve un fragmento de la ría con algunas barcazas amarradas y en un segundo plano las casas del puerto como barrera a la línea del horizonte y al celaje; un conjunto de elementos no bien equilibrados para Valdivieso. La tenue luz del crepúsculo casi no la percibimos con el frondoso árbol que ocupa el eje central de la composición y que delimita junto con las casas el espacio a contraluz en el que nos hallamos, abordado con una técnica abocetada y un cromatismo barrido y densamente apagado.

Cierra nuestro paseo por la pintura del siglo XIX en el Valeriano Salas quizás su pintura más famosa, por ser obra de uno de los pintores decimonónicos más mediáticos: Joaquín Sorolla. Suyo es **A mi Clotilde**, firmado y fechado en 1896, aún dentro de su periodo de formación. Es un lienzo de concepción moderna al ser exponible dos bocetos yuxtapuestos que tienen en común la temática de la vendimia y la gama cromática. El de la parte superior es un retrato de su mujer Clotilde tocada con una corona de pámpanos como si fuera una representación de Baco. La luz brillante que incide sobre el rostro está a tono con las características concepciones lumínicas de Sorolla. El rostro sonriente tiene una viveza y espontaneidad fotográfica, limitándose el boceto inferior a un amago de bodegón compuesto por racimos de uva.

5. ARTES INDUSTRIALES: LA ORFEBRERÍA

Como advertimos en la introducción del capítulo, es imposible tratar con un mínimo de rigor por su variedad y cantidad de vestigios el conjunto de artes suntuarias e industriales con protagonismo en Béjar, por lo que nos centraremos en la platería, una parcela de nuestro patrimonio artístico bastante bien conocida. Para mejor ocasión quedan por exponer los ricos ornamentos litúrgicos de las iglesias, en especial la manga de la cruz procesional de Santa María, las numerosas vestiduras religiosas o los

307.- VVAA: Tomás Campuzano y Aguirre (1857-1934), Fundación Marcelino Botín, Santander, 2000, pp. 84 y 222.

mantos de las imágenes como los de la Virgen del Castañar; sin olvidar los objetos que en nuestra ciudad representan a la religión judía y que se muestran en el Museo Judío «David Melul». O aquellas artes aplicadas a la arquitectura. Por ejemplo, las techumbres de madera, abundando en nuestra comarca las de recuerdo mudéjar³⁰⁸, las renacentistas de casetones (iglesias de Santa María, San Juan de Béjar y la desaparecida de El Salvador), o el conjunto mudéjar de canecillos labrados, parcialmente conservados y en un estado de abandono incomprendible en la calle mayor de la villa vieja bejarana³⁰⁹. También la cerrajería o rejería, que desde el siglo XVIII tiene en Béjar buenos artífices como Luis García Crego o Nicolás Vidal, y que a finales del siglo XIX y principios del XX relevan este carácter artesanal por el industrial las casas Moneo de Salamanca e Izard de Béjar o el propio Benito Guitart Trulls, máximo exponente de la llamada arquitectura de cristal y hierro en el Madrid de principios de siglo XX, junto con el ingeniero mallorquín Miguel Munar.

Y qué decir de la variada colección de esmaltes, cerámicas, marfiles, metalistería, eboraria, libros ilustrados... del Museo Valeriano Salas, sólo remitirnos a los citados trabajos de Torralba Soriano y Rodríguez Rivero.

5.1. LA ORFEBRERÍA EN BÉJAR³¹⁰

Plateros avecindados en Béjar había al menos desde mediados del siglo XVI hasta las primeras décadas del XIX. Una primera etapa boyante podemos establecerla en la segunda mitad del siglo XVI con la presencia de hasta cinco maestros: Francisco de Rojas, Antonio de Rojas, Alonso Álvarez, Juan de Herrera y Francisco Cuadrado. A partir de 1600 entramos en un período de crisis con una reducción acusada de los encargos. Pocas obras importantes se emprenderían en este momento, a excepción de la pérdida custodia del convento de la Anunciación de Béjar de 1627, que obligaba al platero charro Jerónimo Hernández a crearla siguiendo el modelo de



A mi Clotilde. Museo Valeriano Salas

308.- Sobre carpintería de raigambre mudéjar en nuestra comarca, ver GARCÍA DE FIGUEROLA, Belén: *Techumbres mudéjares en Salamanca*, Diputación provincial de Salamanca, Salamanca, 1996; DOMÍNGUEZ BLANCA, Roberto y GÓMEZ GONZÁLEZ, M.ª de la Vega: «Aportaciones al estudio del mudéjar en la comarca de Béjar: una techumbre del siglo XVIII en la iglesia de Bercimuelle» en *Estudios Bejaranos*, nº 14, 2010, Béjar, Centro de Estudios Bejaranos; DOMÍNGUEZ BLANCA, Roberto: «La tribuna mudéjar de la iglesia de Valdefuentes de Sangusín» en *BeM* nº 4446, 2007; DOMÍNGUEZ BLANCA, Roberto: «El Tejado. La techumbre mudéjar de la iglesia» en *BeM* nº 4464, 2007.

309.- Un estudio de estos canecillos en MUÑOZ DOMÍNGUEZ, José: «La judería errante. Datos para la localización y estudio de la judería de Béjar» en *Béjar Información*, nº. 233 a 260, Béjar, del 16 de junio al 15 de diciembre de 2001.

310.- Sobre bibliografía de la orfebrería en Béjar y su comarca ver DOMÍNGUEZ BLANCA, Roberto: *La platería del Renacimiento en Béjar*, CEB y Ayto. de Béjar, Béjar, 2007; GARCÍA MOGOLLÓN, Florencio Javier: «Cruces procesionales y de altar de los siglos XV al XIX en los arciprestazgos de Béjar y Fuentes de Béjar» en *Norba Revista de Arte*, nº 30, 2010, pp. 25-54; GARCÍA MOGOLLÓN, Florencio Javier: «Custodias portátiles de los siglos XVII al XIX en los territorios salmantinos de la diócesis de Plasencia» en *Norba Revista de Arte*, nº 27, 2007, pp. 145-168. DOMÍNGUEZ BLANCA, Roberto: «Cruz procesional», *Catálogo de la exposición Yo Camino, Las Edades del Hombre, Basilica de la Encina/Iglesia de San Andrés (Ponferrada)*, 2007, pp. 274-276; DOMÍNGUEZ BLANCA, Roberto: «Platería manierista en la comarca de Béjar (Salamanca): La cruz parroquial de Candelario y su relación con otras cruces de su entorno», en RIVAS CARMONA, J. (coor.) *Estudios de platería: San Eloy 2008*, Univ. de Murcia, 2008, pp. 233-253; DOMÍNGUEZ BLANCA, Roberto: «Los modelos iconográficos y decorativos de la platería española del renacimiento: Algunos casos de su divulgación en piezas de la comarca de Béjar», *Actas del I Seminario de Becarios de Investigación del Área de Historia del Arte*, Dep. de Historia del Arte-Bellas Artes de la Univ. de Salamanca, pp. 123-128; DÍEZ ELCUAZ, José Ignacio y SÁNCHEZ SANCHO, Juan Félix: «El conjunto barroco de Valdesangil», *Revista de Estudios Bejaranos*, nº 12, Ayuntamiento de Béjar y CEB, Béjar, 2008; y GÓMEZ MORENO, Manuel: *Catálogo monumental...*, vol. 1 pp. 408-409.



Custodia de La Solana de Béjar.

que realizó para La Solana de Béjar (Ávila)³¹¹, pero más rico³¹², cuajándola de esmaltes y sobredorándola.

La segunda mitad del siglo XVII fue un período de lenta recuperación de los menguados talleres bejaranos, aumentando el número de plateros y encargos. Los primeros en aparecer son Antonio Álvarez y Juan Bautista Chaquiz. Este último en 1654 se presenta para elaborar una lámpara de plata con destino a la iglesia de Sorihuela por valor de 16 marcos³¹³, y en 1657 firma el contrato para la hechura de la custodia de Fuentebuena, de tipo sol y modesta al no llevar esmaltes a la moda y pesar sólo cuatro marcos y medio de plata³¹⁴. Las dos obras se han perdido. Más o menos entre 1658 y 1681 delimitamos los trabajos de Jacinto de Béjar; entre 1669 y 1698 los de Ventura de Béjar; y entre 1682 y 1709 los de Juan Vallejo. Algunos oriundos de Béjar triunfan en ciudades vecinas, como Francisco González de Paz quien abrirá taller en Plasencia ejerciendo su oficio entre 1660 y 1666³¹⁵, y Pedro Benítez³¹⁶, uno de los plateros más importantes del barroco salmantino quien fabricó una lámpara para el santuario del Castañar³¹⁷ perdida en la francesada³¹⁸.

El siglo XVIII, y sobre todo su primera mitad, supone otra época de esplendor con un gran número de adquisiciones de la clientela bejarana; es el momento del auge económico de la villa gracias al desarrollo de las manufacturas textiles. A mediados de siglo³¹⁹ se contabilizan cuatro maestros plateros y un oficial, número nada desdeñable si tenemos en cuenta la situación en ese momento de otras platerías de tradición más importante³²⁰. Destaca por

311.- Esta última se conserva y nos permite hacernos una idea de cómo pudo ser la del convento franciscano.

312.- AHPSa: PN 4356, f. 104.

313.- AHPSa: PN 837, f. 195-196 vº.

314.- AHPSa: PN 975, f. 277.

315.- ANDRÉS ORDAX, Salvador y GARCÍA MOGOLLÓN, Florencio Javier: *La platería de la catedral de Plasencia*, Institución cultural «El Brocense», Cáceres, 1983, p. 33.

316.- Para la biografía de este platero ver PÉREZ HERNÁNDEZ, Manuel: *Orfebrería religiosa en la diócesis de Salamanca (siglos XV al XIX)*, Diputación Provincial, Salamanca, 1990. pp. 173-175.

317.- Su origen bejarano lo desvela un documento muy interesante firmado en 1676 por el que fuera controvertido párroco de El Salvador y juez del Santo Oficio Jerónimo González de Lucio. En el mencionado documento se notifica que Pedro Benítez, «natural desta villa y vecino de Salamanca», hizo una lámpara de plata para el santuario del Castañar que importó 1.050 ducados, cuyo coste fue cubierto por los 200 ducados que aportó Catalina de Herrera, 150 ducados de la cofradía, 12 ducados que desembolsó la propia ermita y el resto se completó con las limosnas de los vecinos. La pieza no se ha conservado, pues según relata don Juan Manuel López de Hontiveros en el Libro de Cuentas de Fábrica de la cofradía fue rapiñada durante los desmanes de la Guerra de la Independencia junto con otros bienes (DOMÍNGUEZ BLANCA, Roberto: *La platería...* Op. cit., p. 28).

318.- «Las alajas que constan imbentariadas oy día de la fecha son en las que se entrega la señora camarera Jeronima García Crego, pues aunque constan otras diferentes en el anterior que se formo en 14 del mes de Mayo de 1803, que existe en el libro biejo, la calamidad y estado que han padecido las cosas en el tiempo de la revolucion, ha sido causa de que hallan percido, como asimismo las alajas de plata que existian en la hermita, como era una lampara grande de plata, tres calizes, y unas arañas plateadas, unas binajeras de plata, y otras varias cosas. Asimismo en el saqueo general que hubo en esta Villa en el día 30 de Julio de 1809, se llebaron los franceses seis candeleros, una cruz, unas vinajeras, todo de plata, que sacaron de esta villa del nicho donde estaba guardado» (AP de San Juan (Béjar), LCF yV de la cofradía de Nuestra Señora del Castañar 1708-1863, f. 305-306).

319.- Algunos datos sobre los plateros bejaranos en las respuestas generales del Catastro de Ensenada las podemos encontrar en GARCÍA MARTÍN, Pedro: *Béjar 1753. Según las Respuestas Generales del Catastro de Ensenada*, Alcabala del Viento, Madrid, 1990, pp. 91-92. El autor maneja la documentación conservada en el Archivo de Simancas y nosotros la depositada en el Archivo Histórico Provincial de Salamanca.

320.- Es el caso de Ciudad Rodrigo, leyéndose en el Catastro del Marqués de la Ensenada «que en esta ciudad al presente hai dos plateros que no tienen caudal para tener tienda y solo trabajan lo que se les encarga, por cuiio motivo solo se regulan los jornales de ciento y ochenta días útiles, al respecto de cinco reales por día a cada uno de dichos dos maestros, los que no tienen ningunos oficiales ni aprendices (...)». CABO ALONSO, Ángel: *Ciudad Rodrigo 1750. Según las respuestas generales del Catastro de Ensenada*. Alcabala del Viento, 1990, p. 83, en AZOFRA AGUSTÍN, Eduardo y PÉREZ HERNÁNDEZ, Manuel: «Aportaciones a la orfebrería de la diócesis de Ciudad Rodrigo: el platero José Genaro García», en RIVAS CARMONA, J. (coord.) *Estudios de platería: San Eloy 2005*, Univ. de Murcia, Murcia, 2005, p. 70.

la cantidad de encargos Miguel Domínguez de Barrientos³²¹, quien debió nacer entre 1688 y 1689³²², muriendo en 1756³²³. Los otros maestros son Juan de Herrera, Antonio Campo y Antonio de Pico González, siendo oficial platero Manuel Domínguez, trabajador del taller de su padre el mencionado Miguel Domínguez de Barrientos³²⁴. Todos eran parroquianos de El Salvador, a la sazón la zona más comercial de la villa³²⁵. Otro orive es Sebastián de Herrera, hijo de Juan de Herrera, que heredaría el obrador de su padre a la muerte de éste en 1769. Algunos maestros alcanzan cierto prestigio fuera del entorno local, tal es el caso de Juan de Herrera, que realizó trabajos para pueblos de Cáceres³²⁶. Incluso en una obra tan ambiciosa como el proyecto que en 1740 se saca a concurso para el frontal, tabernáculo y gradas de plata de la capilla mayor de la catedral de Ciudad Rodrigo, se presentan varios plateros, entre ellos uno de Béjar del que desconocemos el nombre³²⁷. No nos consta que los orives bejaranos tuvieran marca propia, ni de artífice ni de marcador, aunque la custodia de Peñacaballera exhibe una que podría corresponder a Juan de Herrera, y un cáliz en El Salvador hipotéticamente con la de Antonio Campo. Es raro que en centros modestos como el nuestro los artífices tuvieran su propia impronta, pero no es excepcional: Manuel Vidal orive de El Barco de Ávila dejó estampada la suya en una naveta de Navamorales hacia 1728-1730.

En el siglo XIX la platería local languidece hasta desaparecer en la documentación parroquial, con dos únicos nombres a destacar en la primera mitad: Pedro Muñoz Corcho y Blas Rodríguez de San Pedro³²⁸. Tal es así que, tras los desastres de la Guerra de la Independencia, desaparecidas colecciones completas de muchas parroquias (Puerto de Béjar, Navalmoral de Béjar, Santibáñez de Béjar, Puente del Congosto, San Juan en Béjar...) se recurrirá al servicio de plateros de Salamanca.

5.2. LA PLATERÍA EN LAS IGLESIAS BEJARANAS

Lamentablemente no contamos en Béjar con ninguna pieza fechada antes del siglo XVI, aunque sabemos que algunas llegaron al XX, como el cáliz rico que analizó Gómez-Moreno³²⁹: «gótico del XV, con follajes relevados y la figura a buril de S. Pedro, de estilo alemán en su base; el nudo, con flores de esmalte traslúcido en verde y azul, y punzón con el nombre de «Iūa» [¿Juan?]]. En la comarca, la pieza más antigua pertenece a la iglesia de San Medel, una cruz procesional de cobre dorado con su manzana que puede fecharse entre los

Cruz de San Medel



321.- Sin duda hermano de Manuel Domínguez de Barrientos, quien no era platero, sino tal vez maestro carpintero, pues se le documenta en la diócesis placentina haciéndose cargo de unas obras para las puertas y vidrieras de la iglesia cacereña de Brozas. MARTÍN NIETO, Dionisio A: «Dos obras inéditas del arquitecto Manuel de Larra Churriquera: Santa María de Brozas y Santa María de Almocóvar de Alcántara», *Revista de Estudios Extremeños*, vol. 59, n° 3, 2003, p. 1228.

322.- En su declaración a las respuestas del catastro fechada el 6 de agosto de 1752 afirma tener 64 años. AHPSa: CME 547-345, f. 262.

323.- AP de El Salvador (Béjar), *Libro de difuntos (1755-1782)*, f. 2 vº.

324.- AHPSa: CME 547-338, f. 24 vº.

325.- En el tramo de la calle Mayor inmediato a la plaza Mayor tenían su casa y taller Antonio Campo y Antonio Pico, en la propia plaza Mayor Juan de Herrera y en Barrionuevo Miguel Domínguez (AHPSa: CME 547-340, f. 10, 11 vº y 12 vº).

326.- GARCÍA MOGOLLÓN, Florencio Javier: *La orfebrería religiosa de la diócesis de Coria (siglos XIII-XIX)*, tomo II, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Cáceres y Servicio de Publicaciones de la Univ. de Extremadura, Cáceres, 1987, pp. 886-888.

327.- PÉREZ HERNÁNDEZ, Manuel: «Las artes del objeto. La platería en la catedral de Ciudad Rodrigo», *La Catedral de Ciudad Rodrigo. Visiones y revisiones*, EDUARDO AZOFRA (Ed.), 2006, pp. 376-377.

328.- La pertenencia de este orive a la congregación salmantina de plateros la dio a conocer Manuel Pérez Hernández (PÉREZ HERNÁNDEZ, Manuel: *La congregación de plateros de Salamanca. (Aproximación a la platería salmantina a través del archivo de la cofradía y el punzón de sus artífices)*, Centro de Estudios Salmantinos, Salamanca, 1990, p. 63).

329.- GÓMEZ-MORENO, Manuel: *Catálogo monumental...* Op. cit., pp. 408-409.



Copón. Iglesia de Santa María



Cruz procesional de Santa María

siglos XIV y XV³³⁰. Ya de finales del XV podemos citar el cáliz de Navamorales, realizado en Zamora, o la cruz abulense de Gallegos de Solmirón, estudiada por Pérez Hernández³³¹. La platería bejarana se localiza esencialmente en las tres parroquias históricas, mostrando particularmente las de El Salvador y Santa María un acervo rico, con una distribución cronológica que se extiende entre los siglos XVI al XIX. De platería civil, hay que mencionar por su interés simbólico las mazas del consistorio bejarano que lucen los maceros durante la procesión del Corpus Christi.

5.2.1. Iglesia de Santa María la Mayor

Del primer cuarto del XVI es su espléndido **copón**. La pieza carece de marcas. Gómez-Moreno la vio y no la fechó, pero sí dejó constancia de la inscripción del pie: «Trist es anima mea usque ad morte autn c [sic]», realizada en mayúsculas romanas del siglo XV³³². En este píxide se aprecian elementos que mezclan lo gótico y lo renacentista, pero con un mayor peso del primero de los estilos. Consta de pie circular casi plano, astil con nudo discoidal y caja cilíndrica en cuyo frente está grabada la inscripción. La tapadera cónica remata en bola y en una cruz.

Anterior a 1621 es su magnífica **cruz procesional**, ejecutada en Placencia –posee tres marcas de la ciudad– posiblemente por el platero Martín Gómez. Según su iconografía, pertenecería a la iglesia bejarana de San Andrés, reducida a la de Santa María en 1568. El árbol es una cruz latina de brazos rectos y planos que parten de un gran cuadrón circular y rematan en medallones elípticos perpendiculares al eje del brazo. En el anverso del cuadrón destaca el Crucificado, mientras que en el reverso se halla un relieve de San Andrés con la cruz en aspa. En los medallones ovales de las terminaciones del anverso, aparecen San Juan Evangelista, San Gregorio, San Agustín y San Marcos, y en los de la mitad de cada brazo se han efigiado a Santa Lucía, un fraile, San Lorenzo y un cuarto personaje por identificar³³³. Por el reverso, en los medallones extremos, encontramos a San Ambrosio, San Lucas, San Mateo y San Jerónimo; y en los intermedios a un papa barbado, San Antonio Abad, Santa Catalina y Santa Bárbara. La macolla es de tipo templete, constando de un solo cuerpo cilíndrico en el que se ha cincelado una arquería que acoge a medio Apostolado. Las semejanzas entre esta cruz y la de Aldeanueva de la Vera (Cáceres) son tan evidentes que Martín Gómez, su autor, podría serlo también de la cruz de Béjar; además, en 1619 este platero hizo para la parroquia de Santa María dos cálices perdidos³³⁴.

Cuenta la iglesia con otras **dos cruces procesionales** más humildes y de principios del siglo XVII, ambas anónimas y de procedencia desconocida, si bien inspiradas en modelos creados en Alcalá de Henares. La mediana carece del Crucificado del anverso del cuadrón, ubicándose en su reverso la imagen de la Inmaculada. La macolla cilíndrica acoge parte del Apostolado. La cruz pequeña o de guión sólo porta al Crucificado en el frente del árbol, adornándose con esmaltes

330.- Don Juan Muñoz fechó la pieza muy tempranamente en el siglo XIII (MUÑOZ GARCÍA, Juan: «San Medel» en *Ofrenda a la Santísima Virgen del Castañar, Excelsa patrona de Béjar y su comarca*, Vol. II, Prensa española, Madrid, 1963, pp. 715-716).

331.- PÉREZ HERNÁNDEZ, Manuel: *Orfebrería religiosa...* Op. cit., pp. 67-68.

332.- GÓMEZ-MORENO, Manuel: Op. cit., p. 409.

333.- Los pies del Crucificado tapan la cara de este personaje, no pudiendo ser identificado.

334.- AP de Santa María la Mayor (Béjar): LCFyV 1618-1691, f. 11.

azulados repartidos por el cuadrón y espejos elípticos que se distribuyen por toda la pieza. La macolla cilíndrica repite simplificado el modelo de la cruz mediana.

De finales del siglo **xvi** y principios del **xvii** son una naveta, un acetre, unas crismeras y un cetro. Las **crismeras** siguen un modelo característico placentino: dos ampollas aovadas unidas a un asidero cilíndrico, sin decoración, y son parecidas a las existentes en Candelario y Puente del Congosto. La **naveta** tiene pie elíptico y cuerpo de planta también elíptica que remite de forma muy elemental y depurada a una embarcación. La decoración cincelada cubre enteramente la cubierta y el casco de la nave con motivos inorgánicos y geométricos. Posiblemente sea pieza placentina, pues en esta diócesis, en Casas del Castañar (Cáceres), hallamos una naveta idéntica, también carente de marcas. El **acetre** consta de peana baja circular y cuerpo semiesférico con diez gallones repujados. El asa parte de dos anillas circulares sobre cabezas de felinos en altorrelieve y está formada por dos parejas de serpientes entrelazadas. Pieza interesante por su rareza y por poder proceder de alguna vajilla civil. De la primera mitad del siglo **xvii** es un **cetro** que debió corresponder a la desaparecida iglesia de San Pedro. El varal está dividido en ocho secciones, lisas y torsas, con cabeza en forma de mitra con dos llaves cruzadas, decorándose la primera con frisos vegetales o geométricos. Se encuentra en mal estado, faltando parte de una llave.

Una **corona para la Virgen y otra para el Niño** han de fecharse en la primera mitad del **xviii**. La del Niño es una sencilla lámina recortada y repujada, montada sobre el año que ciñe la cabeza. La decoración es la típica barroca de este momento a base de vegetación rizada. La de la Virgen es más compleja, pues se cierra en cuatro imperios que convergen bajo una esfera con la cruz. Una aureola de rayos con estrellas bastante mellada completa la corona. Diversos cabujones con vidrios y pedrería aportan la nota de color. Ambas carecen de marcas.

La platería rococó, que ocupa cronológicamente casi toda la segunda mitad del **xviii** es en esta iglesia notable, con piezas procedentes de Salamanca y Córdoba, ciudades consideradas de entre las mejores platerías nacionales de la época. Para los **cálices** se crean modelos de éxito, consistiendo en una novedosa estructura elegante y dinámica, con una variada decoración repujada de gran relieve. Uno de los cálices es salmantino, de Antonio Román y fechado en 1791. Presenta un pie de planta mixtilínea y muy abombado en alzado, astil con un nudo en forma de pirámide invertida y copa con subcopa decorada. Tanto en el pie como en el nudo y en la subcopa se recogen medallones con la iconografía eucarística que apenas conoce variaciones en las piezas de este momento: las Arma Christi, ave fénix, pelícano, cordero del sacrificio, jarra para el agua, espigas de trigo, cáliz con la Sagrada Forma y racimos de uva. Otro cáliz es cordobés, y se diferencia del salmantino en que el astil y la copa son más estilizados, potenciando el impulso helicoidal en el pie. El autor es un platero apellidado García, tal vez Bernabé García y Aguilar, y lo haría entre 1780 y 1804, aunque por estilo se podría limitar a la década de 1780.

Del platero rococó de Peñaranda de Bracamonte Bernardo Noscriba Espinosa son **dos cetros** y **dos juegos de salvilla con sus vinajeras**, uno más rico y otro más simple. El primero se compone de salvilla elíptica de perfil sinuoso y movido, decorada exclusivamente con rocalla. Las vinajeras tienen aspecto de jarrita piriforme con cuello cilíndrico, pie circular, asa en forma de ese y pistero cónico. La decoración, idéntica a la de la bandeja, se cincela en el cuello y cuerpo de cada recipiente. Ambos han perdido la tapadera. El otro juego está muy dañado. La salvilla es elíptica, sin más decoración que unas estrías en la pestaña. Las vinajeras repiten el modelo

Cáliz de Antonio Román. Iglesia de Santa María



anterior pero el pistero está pegado al cuerpo, como en las vinajeras barrocas. Carecen de decoración, salvo las estrías del pié. Rococó es también una pareja de cetros con largos varaes cincelados con rocalla y que sostienen las cabezas que repiten la forma de una macolla de cruz procesional: gruesa moldura convexa como base, cuerpo central cilíndrico y remate cupuliforme con florón. Entre el varal y la cabeza media otra gruesa moldura separada con una escocia de la cabeza. En la cabeza se concentra la ornamentación más rica, cincelada o de fundición: querubines, sartas de frutas, búcaros con flores, flores... Ambas piezas son similares a los cetros de la parroquia de Piedrahíta³³⁵ y al único que ha sobrevivido en la de El Salvador de Béjar. Éste lo hizo Noscriba Espinosa hacia 1770, fecha y autoría que creemos válidas para los de Santa María.



Custodia de Santa María

La **custodia** de tipo sol de la iglesia es muy elegante, fechándose entre 1804 y 1805. El pie es triangular de lados cóncavos y el astil se reduce a un nudo piriforme y a una moldura cóncava. El expositor demuestra el éxito de los modelos dieciochescos de tipo sol, convertido en una gloria de nubes, rayos biselados y querubines, con la figura de Dios Padre y la cruz coronando el conjunto. Lo neoclásico se percibe en algunos elementos decorativos, en la desaparición de la rocalla y en el gusto por las superficies limpias. En el pie, cada vértice es una plataforma donde se repite el mismo grupo escultórico: sobre un elemento arqueado con nubes se asienta un angelote que porta racimos de uvas y espigas. En el frente de la moldura y a modo de mascarón se acomoda un águila con las alas desplegadas adornado con guirnaldas. Carece de marcas, circunstancia extraña en esta época. La planta del pie, su organización y el gusto por lo escultórico remiten a modelos italianos asimilados por la platería madrileña, posible lugar de procedencia de la obra.

La única pieza neoclásica en pureza es un estilizado **cáliz**. Totalmente limpio de decoración, el valor de la pieza debía residir en la elegancia de la misma y en la armonía de sus proporciones. Sigue los modelos emanados desde la Real Fábrica de Martínez y puede fecharse entre 1806 y 1807, cuando se adquieren dos cálices con sus patenas³³⁶. Tiene marcas, pero se aprecian con dificultad.

5.2.2. Iglesia de El Salvador

Del segundo cuarto del XVI posee **dos valiosos copones**³³⁷, si bien sus copas son modernas. El primero tiene un pie cuadrado con elementos circulares en sus esquinas donde se han incorporando serafines en relieve, además de un astil con láurea y nudo discoidal. La copa exhibe subcopa con decoración calada, cubriéndose con sobrecopa cónica. La parte más llamativa, por inédita, es el pie, aunque en el Museo de los Caminos de Astorga hallamos otro idéntico en una pieza de estructura gótica procedente de la parroquia de las aldeas de Vanidodes y Benamarías (León). El segundo copón difiere básicamente del anterior en que su pie es polilobulado y en la distinta decoración aplicada. En ambos predomina el repertorio renacentista (cresterías de veneras, vegetación dispuesta simétricamente, florones...) sobre el gótico.

335.- Los de Piedrahíta son barrocos y por lo tanto algo más antiguos que los bejaranos, aunque se basarán en el mismo diseño. Su autor es el platero salmantino Manuel de Silva Monje y haría las piezas entre 1759 y 1769 (DOMÍNGUEZ BLANCA, Roberto: «Platería en el museo parroquial de la iglesia de Santa María la Mayor de Piedrahíta (Ávila)» en RIVAS CARMONA, J. (coord.) *Estudios de platería: San Eloy 2009*, Univ. de Murcia, Murcia, 2009, pp. 287-288).

336.- AP de Santa María la Mayor (Béjar): LCFyV 1789-1853, f. 183 vº.

337.- Actualmente se encuentran mutilados, aunque se guardan las piezas eliminadas en la iglesia.

Entre 1573 y 1588 se haría un **cáliz** que se compró al platero bejarano Antonio de Rojas y que puede ser el que se guarda en la iglesia. Tiene pie circular y nudo semielíptico en el astil, pero lo que más llama la atención es su ornato típicamente del primer manierismo, aquél que aún aceptaba a la naturaleza como modelo (serafines, frutas...), mezclándolos con elementos inorgánicos y geométricos. En la parroquia de Navacarros existe otro idéntico del mismo autor, aunque igualmente sin marcas.

Nada queda de la platería del siglo XVII, así que hay que dar un salto a la siguiente centuria, de cuyo primer tercio es una **custodia** de tipo sol que, aunque ejecutada en bronce dorado, es muy interesante y se halla en buen estado. El astil se levanta sobre un pie abombado de perfil mixtilíneo con decoración vegetal cincelada, singularmente transformado en figura antropomorfa, concretamente en un ángel vestido con túnica, de relieve plano, en cuya cabeza porta el Cordero Místico. El expositor es un espléndido viril polilobulado del que parten haces de rayos biselados combinados con otros calados de fantasía barroca y rematados en estrellas. Los cabujones con pasta vítrea se reparten por el pie y el expositor. García Mogollón³³⁸ le supone un origen salmantino por el astil antropomorfo, típico de este centro. Nosotros creemos más acertado apostar por una procedencia madrileña, pues el tipo de ángel mancebo de esta pieza es muy diferente del putti salmantino, además de que el expositor polilobulado y el pie son típicamente madrileños³³⁹. La iglesia de La Calzada de Béjar atesora una rica custodia de bronce dorado con astil aquiliforme, cuya basa y expositor son parecidos al de la custodia de El Salvador, y que seguramente fue comprada en Madrid, pues allí estaba vecindado el donante de la misma, Juan González Márquez³⁴⁰. En la iglesia de Santa Eulalia de Segovia se puede admirar una custodia con idéntico astil que el ostensorio de El Salvador³⁴¹.

Uno de los **incensarios** de la iglesia no tiene marcas, pero puede fecharse en la primera mitad del XVIII. Consta de pie circular bajo, brasero semiesférico, cuerpo del humo troncocónico y remate cupulado, éstos dos últimos calados con chapas a base de tallos rizados. El manípulo es reforma rococó. Dieciochesco es el **juego de seis candeleros y dos ciriales** que repiten el mismo esquema estructural: pie circular dividido en cuatro campos con inscripciones de los donantes, astil con gollete (dos en los hacheros), nudo semiovoide y manzana superior, y mechero cilíndrico sobre plato circular. También de la primera mitad del XVIII es la **cruc de altar** compuesta de crucifijo de brazos planos y lisos y un pie de planta triangular sobreelevado por garras felinas. El árbol o crucifijo porta un Cristo estilizado y sobredorado. Las tres caras del alzado del pie muestran el orbe y la cruz, símbolo de la parroquia. Las marcas son difíciles de reconocer, aunque coincidimos con García Mogollón³⁴² en que una identifica al platero Francisco de Villarroel y Galarza, ignorando si lo fue en calidad de autor o de marcador, pues empleó el mismo punzón para ambos comeditos. Se puede fechar hacia 1720.



Custodia de
El Salvador

Custodia de
La Calzada de Béjar



338.- GARCÍA MOGOLLÓN, Florencio Javier: «Custodias portátiles...» Op. cit., pp. 149-150.

339.- Compárense ambas partes con custodias como la de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de Chinchón (Madrid) o la de la parroquia de Camarma de Esteruelas (Madrid).

340.- ADSa: 159-17, f. s/f.

341.- ARNAEZ, Esmeralda: *Orfebrería religiosa en la provincia de Segovia en los siglos XVIII-XIX*, Madrid, 1985, p. 257.

342.- GARCÍA MOGOLLÓN, Florencio Javier: «Cruces procesionales...» Op. cit., p. 37.

Un **cáliz** liso responde a modelos salmantinos de la segunda mitad del XVIII: pie circular con molduras concéntricas, astil torneado con nudo piriforme y copa acampanada. En el frente del pie se ha grabado una inscripción que nos revela su fecha de ejecución, 1763, como donativo a Nuestra Señora. Este sencillo cáliz tiene el interés de que probablemente muestra las únicas marcas conocidas de un platero bejarano, Antonio Campo, que entre 1758 y 1769 trabaja en varios aderezos y algunas obras para la parroquia, estampándose C.../PO por dos veces junto a la inscripción. Quizás relacionada con este platero son dos piezas que llevan este punzón y que además se acompañan de un extraño cuño de localidad en forma de árbol³⁴³: una **salvilla** de tipo rococó salmantino y un sencillo **copón** dieciochesco, éste en la iglesia de San Juan.

De hacia 1770 es un **cetrot** rococó de Bernardo Noscriba Espinosa que comentamos al hablar de la platería de Santa María. Se encuentra peor cuidado y la principal diferencia con los de esta iglesia es que exhibe en la cabeza el emblema de la parroquia. Espinosa también ejecutó un exquisito **caldero** de gran tamaño con hisopo semejante a los de la catedral de Salamanca y parroquia de Santa María la Mayor de Ledesma (Salamanca). Se compone de pie circular y cuerpo abombado con estrangulamiento en el tercio superior. En los motivos cincelados todavía predominan los rococó (rocalla, veneras, ces, composiciones asimétricas) sobre los neoclásicos (flores, fondos lisos). De 1793 es otro magnífico **cáliz** de Antonio Román que repite el

modelo ejecutado para Santa María, aunque la copa avanza hacia modelos neoclásicos al ser alta, cilíndrica y eliminar la subcopa bulbosa. Pese a que en la ornamentación se mantienen formas del rococó (ces, veneras, fondos rayados...), la decoración vegetal y floral es más neoclásica. La iconografía es la habitual para los cálices, incluyendo la representación de la cruz y el orbe. En la misma fecha, Román realizó un **incensario** con cazoleta y cúpula semiesféricas, mediando un cuerpo de humo calado con bandas diagonales y elipses. El resto de superficies se adorna con rocalla.

De finales del XVIII es un buen **cáliz** parecido a otro salmantino existente en Santa María, aunque en éste se nota más el peso del neoclasicismo al menos en decoración al datarse en 1801. La iconografía, como es habitual en los cálices salmantinos, se distribuye por la subcopa (Arma Christi), nudo (alegorías de la Pasión) y pie (símbolos eucarísticos). En el pie se representa el símbolo de la parroquia, la cruz sobre el orbe. Su autor es el salmantino José Rodríguez, quien también y en la misma fecha fabricó un precioso **juego de vinajeras con salvilla** que sigue el estilo del juego «rico» que Bernardo Noscriba Espinosa hizo para Santa María hacia 1770.

Contamos en esta parroquia con algunas piezas cordobesas, como **un cáliz y un juego de salvilla y vinajeras**. El primero es neoclásico en su decoración, pero aún rococó en lo estructural, si bien el pie ya es circular y más simple. La iconografía es la típica en este tipo de piezas –instrumentos de la Pasión y simbología eucarística–. Antonio Ruiz Lara hizo el cáliz entre 1800 y 1804. Del juego se salvilla y vinajeras, la salvilla es romboidal en tanto que las vinajeras responden a modelos de la Real Fábrica de Platería (a modo de jarrilla, con

Cáliz de José Rodríguez.
Iglesia de El Salvador



343.- En la catedral de Plasencia se guardan tres piezas, un copón y dos bandejas con idéntico marcate que la bandeja de El Salvador y el copón de San Juan de Béjar. Andrés Ordax y García Mogollón proponen que la procedencia de las piezas pueda ser Almendralejo por el árbol de la marca de localidad. (ANDRÉS ORDAX, Salvador. y GARCÍA MOGOLLÓN, Florencio Javier: *La platería...* Op. cit., pp. 52, 53, 132 y 133). También podemos citar un cáliz en Aldeanueva de la Vera (Cáceres) con las mismas marcas. Viendo que muchas de estas piezas se concentran en el norte de la provincia de Cáceres y sur de la salmantina y que los modelos siguen patrones salmantinos, apostamos por otro centro por identificar más vinculado con la diócesis de Plasencia.

pistero puntiagudo y asa elevada). Se repite la decoración del cáliz (contarios, flores, cadeneras), más unos curiosos mascarones monstruosos repujados en la tapadera de cada salvilla. Son del mismo platero que fabricó el cáliz, aunque ejecutadas en 1806. Las cuatro piezas más la campanilla se adquirirían por la parroquia hacia ese año por 1.418 reales³⁴⁴. Neoclásica también es una **naveta** con pie circular, astil corto y nave con base gallonada y proa sobreelevada. La decoración es netamente neoclásica con guirnaldas vegetales uniendo medallones y flores. Las marcas, muy frustras, solo permiten adivinar que se ejecutó hacia 1813 en talleres cordobeses.

De la segunda mitad del XIX son algunas de las piezas más importantes de la parroquia. La **cruz procesional** es de 1853, según la fecha que lleva grabada en la macolla. Muy sencilla, el árbol remite a modelos dieciochescos, con gran cuadrón circular y brazos rectos con terminaciones trilobuladas y expansiones elípticas. El anverso del cuadrón muestra a un Cristo expirado y en el reverso el relieve de la Asunción. La macolla es periforme y el tubo de enmangar cilíndrico. La decoración, como buen ejemplo ecléctico, mezcla lo neoclásico con lo rococó. Su autor fue el orive salmantino Andrés Téllez de Meneses, del que García Mogollón³⁴⁵ comenta que hasta el presente no se conocía ninguna obra suya, pero lo cierto es que Pérez Hernández³⁴⁶ cita varias, como la cruz de San Martín del Castañar (Salamanca)³⁴⁷, una corona de espinas en Mogarraz (Salamanca) y un copón en San Miguel de Valero.

La gran **custodia del Corpus Christi** bejarano es una obra salmantina de la segunda mitad del siglo XIX. Parte de un pie elíptico del que se eleva una gran moldura abombada para sujetar el astil, el cual entre molduras cilíndricas lleva encajado un nudo en forma de manzana achatada. El expositor es de tipo sol, con un viril rodeado de pedrería y una gloria de nubes circular del que emergen haces de rayos biselados y dorados, todo rematado en una cruz vegetal. La iconografía se concentra en el pie, con seis medallones, uno de ellos perdido, que muestran a los cuatro Evangelistas más un quinto medallón con dos serafines. Un relieve con el racimo de uvas y las espigas se ha colocado en el astil bajo el expositor, y en la gloria de éste, ángeles con símbolos pasionales acompañan a Dios padre por el anverso, mientras seis serafines hacen lo propio con la paloma del Espíritu Santo. Como buena pieza ecléctica, en la decoración combina elementos barrocos (ángeles y festones frutales del nudo), rococó (ces, cruz vegetal) y neoclásicos (friso vegetal del pie, marcos de algunos medallones, filos de algunas molduras con contarios). Estructuralmente también se aprecia esa mezcla de soluciones, de recuerdo neoclásico en el pie y el astil, y rococó en el expositor. La pieza se fabrica en Salamanca y fue marcada hacia 1860 por Antonio Martín Ramos. Su autor sería el orfebre Francisco García Gómez, aunque una tercera marca nominal nos advierte de la intervención de un platero apellidado López, quizás entre 1866 y 1867 cuando se añadió la pedrería del viril³⁴⁸. Según la factura que se conserva, la custodia se compró el 21 de junio de 1860 en la platería de Bernardo García, en la calle de la Rúa, costando solamente 487 reales al entregar la vieja para reutilizar su plata. El recibo redobla su interés histórico al llevar en su reverso un boceto a lápiz

Custodia del
Corpus Christi



344.- AP de El Salvador (Béjar): LCFyV 1798-1869, f. 90 vº.

345.- GARCÍA MOGOLLÓN, Florencio Javier: «Cruces procesionales...» Op. cit., p. 40.

346.- PÉREZ HERNÁNDEZ, Manuel: *La congregación...* Op. cit., p. 84.

347.- Realmente en esta cruz Téllez de Meneses lo que hizo fue una reforma en 1859 sobre una cruz anterior (DÍEZ ELCUAZ, José Ignacio: *La villa de San Martín del Castañar*, Diputación provincial, Salamanca, 2005, 80-82).

348.- AP de El Salvador (Béjar): LCFyV 1798-1869, f. 384 vº.



Ángel de plata
del baldaquino

Cruz parroquial.
Iglesia de San Juan



de cómo era la anterior custodia a la actual. Respondía a un singular modelo barroco difundido por las provincias de Valladolid y Salamanca, del que surgieron la custodia de Calzada de Valdunciel (Salamanca) y la de la parroquia salmantina de San Sebastián³⁴⁹: amplia basa oblonga y plana, expositor de tipo sol y astil arquitectónico, lo más original, configurado con dos columnas sobre podio y bajo entablamento. Son custodias de la segunda mitad del siglo xvii y de ese momento sería la bejarana.

Unos años después, en 1876, se adquiere el **baldaquino** para proteger la custodia en la procesión del Corpus Christi. El elemento más interesante es el ángel con la cruz y el cáliz que corona el templete con su peana de nubes.

5.2.3. Iglesia de San Juan

Su interesantísima **cruz procesional** se ejecutó en Ávila en 1563, como indica la fecha grabada en la macolla. El árbol es una cruz latina de brazos abalaustrados cortados por medallones elípticos. Iconográficamente en el anverso de la pieza destaca un Crucificado sobredorado de gran tamaño. Los medallones de los extremos de los brazos por el anverso llevan de arriba abajo, y de izquierda a derecha las imágenes de San Mateo, María Magdalena, la Virgen María y San Juan; mientras que por el reverso se da cabida a la iconografía de la Transfiguración del Señor. Los brazos del árbol se cubren enteramente con decoración manierista a base de mascarones, frutas, encintados de strapwork, cueros recortados, cintas colgantes, serpientes... todo bruñido en liso sobre un fino punteado. La macolla se configura a modo de templete circular de dos cuerpos, con tubo de enmangar abalaustrado. En el primero de los cuerpos, unas hornacinas muestran a San Juan Bautista, Santiago el Mayor, San Pablo, San Andrés, San Pedro, Santo Tomás y tal vez Santiago Alfeo. El marcaje es completo y algo complejo. Coexisten marcas procedentes de Ávila coetáneas a la pieza y un remarcaje realizado a principios del xix en Salamanca, justificado al añadirse entonces el Crucificado y la cartela con la palabra INRI. La impronta del platero abulense ALVIZ pertenece a Diego de Alviz el viejo³⁵⁰, quien haría la cruz. Las marcas salmantinas nos dicen que la reforma se encargó a Toribio Sanz de Velasco entre 1814 y 1815 por 4.174 reales³⁵¹. Puesto que la iglesia perdió toda su plata durante la Guerra de la Independencia, se adquiriría esta cruz a otra parroquia, por la iconografía seguramente a la de El Salvador, y se mandaría a Salamanca para repararla.

Del siglo xvii es un **cáliz** madrileño liso y sobredorado, que responde al esquema típico: pie circular con molduras concéntricas, astil con gollote y nudo semielíptico bajo grueso toro y copa lisa. Por la heráldica que exhibe en el pie, procedería de la aneja capilla de los Aguilar, y por las marcas, que se hizo en Madrid. Un **cáliz** similar, aunque sin dorar, lleva grabado en el pie el nombre del que fuera su propietario: Francisco Estévez de Riobo. En contraste con las otras dos parroquias bejaranas, poco

349.- PÉREZ HERNÁNDEZ, Manuel: *Orfebrería...* Op. cit., pp. 188-189.

350.- Este platero se instala en Ávila en plena madurez creativa tras formarse por Segovia y Plasencia desde su Guadalajara natal al lado de su maestro, lo que tal vez algún día sirva para explicar las bases sobre las que se ha asentado su estilo (GUTIÉRREZ HERNÁNDEZ, Fernando y MARTÍN SÁNCHEZ, Lorenzo: «Precisiones sobre dos parejas de cetros de la Catedral de Ávila», en RIVAS CARMONA, J. (coord.) *Estudios de platería: San Eloy 2005*, Universidad de Murcia, Murcia, 2005, p. 180).

351.- AP de San Juan (Béjar), LCFyV 1758-1903, f. 348.

hay del XVIII en orfebrería, tan sólo un **incensario** que repite el diseño del existente en la iglesia de El Salvador, si bien en éste el cuerpo de humo tiene la superficie sinuosa. Se haría en 1799, actuando el mencionado Antonio Román como marcador, siendo el autor un platero apellidado García (GAR/...IA), al que todavía no se ha podido identificar³⁵².

El mejor **cáliz** neoclásico bejarano se custodia en esta iglesia. Tiene pie circular de alzado cónico, nudo estilizado con moldura semiesférica y copa acampanada. La decoración es vegetal, de gran relieve en la subcopa y parte superior del pie, a base de una corola de hojas lanceoladas. La pieza es cordobesa y se puede datar en 1824, si bien las marcas frustras no permiten identificar al autor. Un segundo **cáliz** más sencillo y también neoclásico aunque de peor calidad se hizo en Salamanca. Cuenta con dos marcas nominales, la de Andrés Téllez de Meneses y ¿M?/SANCHEZ, tal vez Manuel o Miguel Sánchez³⁵³. Se puede fechar en el segundo cuarto del siglo XIX.

Neoclásica también es su magnífica **custodia** de tipo sol, deudora de modelos salmantinos dieciochescos, como señalara García Mogollón³⁵⁴. El pie es circular y de alzado troncocónico sobre el que se asienta el astil que toma forma de putti de bulto redondo. El expositor es el típico salmantino del siglo XVIII: viril circular rodeado de una gloria de nubes y rayos, relieves de serafines, de Dios padre (por el anverso) y de la paloma del Espíritu Santo (por el reverso). Una cruz vegetal remata el conjunto. El tipo de astil antropomorfo tiene su referente en diseños salmantinos de la segunda mitad del siglo XVIII para custodias como las del convento de Madres Carmelitas de Peñaranda de Bracamonte (Salamanca) y parroquia de Salmoral (Salamanca), de gran éxito, pues se hallan igualmente en distintos rincones de España (Orense, Toro, Calahorra, Astorga, La Seca...). La iconografía se completa en el pie con tres relieves enmarcados con guirnaldas que representan al Cordero Místico con el libro de los siete sellos, el Pelicano alimentando a los polluelos y el racimo de uvas con las espigas. La obra se encargó en Salamanca entre 1824 y 1828 al platero Salvador Sanz de Velasco.



Custodia de San Juan

5.2.4. Un ejemplo de platería civil: las mazas del Ayuntamiento de Béjar

Siempre es más difícil encontrar buena platería civil que religiosa por su escasez, al estar más dispuesta a sufrir los cambios en las modas a lo largo del tiempo. La pareja de mazas que portan los maceros en la festividad del Corpus Christi son tardías, del último tercio del siglo XIX-principios del XX, y de la conocida casa Meneses, como dan fe los punzones en la base de cada cañón. Los cañones cilíndricos están segmentados en tres secciones por anillos. Cada cabeza se compone de un elemento esférico, con una corola de hojas en su base y asas vegetalizadas de fundición en su mitad. Remata cada cabeza una moldura elevada sobre una escocia, en la que se concentra la decoración de mayor relieve, como son las cinco abejas de la heráldica bejarana.

Mazas del Ayuntamiento de Béjar



352.- Ver PÉREZ HERNÁNDEZ, Manuel: *La congregación...* Op. cit., p. 73.

353.- *Ibidem*, p. 63.

354.- GARCÍA MOGOLLÓN, Florencio Javier: «Custodias portátiles...» Op. cit., p. 153-155.