
Localización de una tabla desaparecida del retablo de Castrogonzalo

RAFAEL GONZÁLEZ RODRÍGUEZ*

En el número de la revista *Brigecio* correspondiente a los años 1994-1995 tuvimos la oportunidad de dedicar un estudio bastante detallado al retablo de Castrogonzalo¹. En aquella ocasión, dábamos cuenta de la ausencia de una de las tablas que formaban parte de la obra, acontecimiento que vino a coincidir con su traslado en el año 1985 desde su ubicación originaria, la desaparecida iglesia de Santo Tomás, hasta su actual emplazamiento, el muro occidental de la iglesia de San Miguel. El objeto de esta breve reseña es dar a conocer la feliz recuperación de esta pintura y, de alguna forma, completar el trabajo al que nos hemos referido anteriormente.

Antes de entrar de lleno en el análisis de esta tabla, parece oportuno hacer una breve referencia a las circunstancias en las que se produjo su desaparición y su posterior hallazgo. Cuando en 1985, bajo el patrocinio de la Junta de Castilla y León y la entonces Caja de Ahorros Provincial de Zamora –hoy Caja España–, se acometió la restauración del retablo, éste fue desmontado pieza por pieza y trasladado a la iglesia de San Miguel. Paralelamente al desarrollo de estas operaciones, ante el deterioro evidente que presentaba Santo Tomás, buena parte de las obras de arte y objetos litúrgicos del templo fueron depositadas temporalmente en varias casas de la localidad. De esta forma, la tabla que nos ocupa fue a parar al desván de una vivienda del *Barrio de Arriba*, donde permaneció durante años aparentemente *olvidada* hasta que hace algunos meses, tras fallecer la propietaria, fue descubierta por los nuevos dueños mientras realizaban labores de limpieza en el inmueble.

El retablo de Castrogonzalo se inscribe dentro de un auténtico *renacimiento artístico* experimentado en el siglo XVI por un grupo importante de villas de Tierra de Campos. Los trabajos fueron iniciados hacia 1558 por Juan de Montejo, pintor salmantino de intensa actividad en la zona, según el contrato suscrito con el *mayordomo de la iglesia de Castrogonzalo* al que se alude en un protocolo notarial², y continuada, a la muerte de éste, por Francisco de Valdecañas, pintor vecino de Toro³.

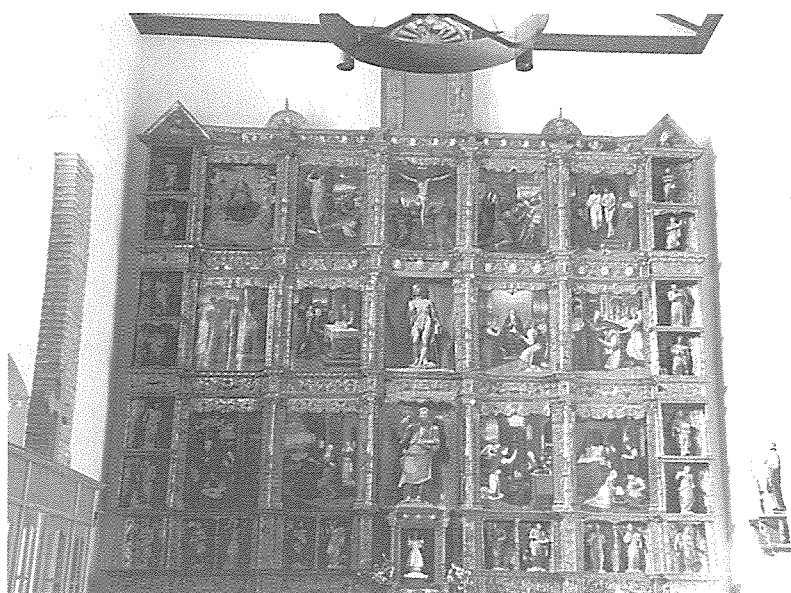
* Profesor de Historia. I.E.S. «Calisto y Melibea» Santa Marta de Tormes (Salamanca)

¹ R. GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, «El retablo de Castrogonzalo», *Brigecio. Revista de Estudios de Benavente y sus Tierras*, 4-5 (1994-1995), pp. 185-207.

² Archivo Histórico Provincial de Salamanca, Prot. 4160, fol. 294r.

³ En 1560 Luisa de Oviedo, viuda de Juan de Montejo, llega a un acuerdo con Francisco de Valdecañas para que se termine el retablo de Castrogonzalo. Archivo Histórico Provincial de Salamanca, Prot. 4160, fol. 852r-853v.

La finalización de la obra se fecha en el año 1562, según reza en una inscripción situada junto al sagrario. Está formado por 14 tablas pintadas al óleo, la mayor parte de ellas dedicadas a narrar episodios de la vida de la Virgen, dispuestas en tres cuerpos y cinco calles (Lám. I). En la predela y en las calles externas se sitúan pequeños encasamientos que acogen un total de 22 esculturas en madera, muy deterioradas, representando a apóstoles, padres de la Iglesia y diversos santos. La pintura recientemente hallada, la número 14 según la clasificación que proponíamos en nuestro estudio, presidía originalmente el retablo, ocupando el ático. Sin embargo, no formaba parte de este encargo inicial sino que corresponde a una reforma posterior de época barroca.



LÁM. I.- Vista general del retablo de Castrogonzalo en su estado actual.

La tabla tiene unas medidas aproximadas de 122 cm. por 693 cm. No podemos hablar de dimensiones exactas puesto que el soporte no es del todo regular. Presenta un lamentable estado de conservación, con abundantes grietas, manchas y pérdidas de pigmentación en amplias zonas su superficie. Este deterioro no parece atribuible a los avatares sufridos en los últimos años. En fotografías del retablo anteriores a su traslado a la iglesia de San Miguel ya se aprecian los signos del paso del tiempo⁴. La impresión que produce actualmente es la de una imagen descolorida en su conjunto, dejando al descubierto los trazos del dibujo previo, como si estuviera solamente esbozada (Lám. II). La tabla no resiste la más mínima comparación con el resto de la obra. Nos encontramos ante una continuación tardía y poco afortunada de las maneras de los *maestros* autores del resto del retablo. Se trata de

⁴ Las fotografías a las que aludimos se encuentran en el Archivo Parroquial.

un encargo muy posterior, labor mediocre de algún artista local o comarcal poco avezado. Dadas sus características estilísticas y compositivas hay que situar su ejecución en la segunda mitad del siglo XVII o principios del siglo XVIII. Cuando al empezar el presente siglo Gómez Moreno hizo una breve reseña de este retablo en su *Catálogo Monumental de la Provincia de Zamora*, ya advirtió que la coronación del mismo era obra posterior. De hecho, este autor habla de un retablo de 13 tablas y en ningún momento se refiere a este cuadro⁵.



LÁM. II.- Tabla de la Inmaculada Concepción

Dejando a un lado su escaso valor artístico, la pintura solamente ofrece algún interés por el desarrollo iconográfico de su tema principal: La Inmaculada Concepción asociada a la Coronación. La tradición que atestigua la coronación de María es extrabíblica. Aparece ya recogida en un relato apócrifo atribuido a Melitón de Sardes y popularizado por autores cristianos como Gregorio de Tours en el siglo VI y Jacobo de la Vorágine en el siglo XIII⁶. La costumbre de representar a la Virgen ceñida con corona real data ya de los tiempos del Concilio de Éfeso (431), lo mismo en Oriente que en Occidente. Los artistas cristianos presentaron frecuentemente a María sentada en solio real y rodeada de una corte de ángeles y santos⁷. La imposi-

⁵ M. GÓMEZ MORENO, *Catálogo Monumental de España. Provincia de Zamora*, Madrid, 1927, p. 339.

⁶ J. DE LA VORÁGINE, *La leyenda dorada*, Madrid, 1989, p. 483.

⁷ D. IGUACEN BORAU, *Diccionario del patrimonio cultural de la Iglesia*, Madrid, 1991, p. 291.

ción de la corona es una consecuencia directa de la creencia en su ascensión, haciendo así más patentes a los ojos del pueblo los valores divinos de la madre de Jesús. Tras la ascensión a los cielos en cuerpo y alma la Virgen recibe la corona, símbolo inequívoco de su peculiar unión con Dios⁸.

La plasmación de esta escena en las obras de arte ofrece algunas variantes de interés. Generalmente, María es coronada por manos del propio Cristo, según el modelo que popularizó Fra Angélico en la primera mitad del siglo XV. En el *Retablo de la Coronación* del Louvre la composición es particularmente espectacular con un coro de ángeles y santos que rodean a los dos personajes principales, entronizados en lo alto de un graderío. Sigue este mismo modelo la tabla de Fernando Gallego existente en el Museo Diocesano de Salamanca, obra fechada, según los expertos, en torno a 1489. En este caso la composición es vertical con un Cristo entronizado sobre un sillón goticista, mientras que la Virgen aparece de espaldas y arrodillada⁹. En otros casos, la imposición de la corona es efectuada por uno o varios ángeles, tal y como aparece, por ejemplo, en la *Inmaculada* de Giuseppe de Arpino de la Academia de San Fernando de Madrid.

En el caso concreto de la tabla del retablo de Castrogonzalo la escena sigue un esquema compositivo muy similar al utilizado, entre otros, por Juan de Juanes y Velázquez. En el lienzo de Velázquez, quienes coronan a María son el Padre y el Hijo al mismo tiempo, con la presencia del Espíritu Santo en forma de paloma, aunque en este caso existe un trasfondo simbólico pues las siluetas del Padre, el Hijo y la Virgen dibujan un corazón, que revelan el auténtico sentido de la obra: un homenaje al corazón de María¹⁰. En la pintura de Juan de Juanes, en la iglesia de la Compañía de Valencia, existe una asociación, no solo pictórica sino también conceptual, entre la *Inmaculada Concepción* y la *Coronación*, circunstancia que también es perceptible en la obra que nos ocupa. De hecho, la coronación de María, tanto la efectuada por las dos Personas divinas como la realizada por ángeles, forma parte también de la iconografía de la Inmaculada, hasta el punto de que no siempre existe una clara diferenciación entre ambos temas¹¹.

En la tabla de Castrogonzalo la composición es completamente convencional y simétrica. La virgen muestra una indumentaria severa, carente de ornamento y sin apenas matices. Aparece sin velo, con la cabeza al descubierto y el pelo completamente suelto. Está ataviada con una amplia túnica roja, ceñida en la cintura, que cae sobre los pies en amplios pliegues que tienden más a ocultar que desvelar el cuerpo que lo sustenta (Lám. III). Sobre la túnica una capa azulada sujeta a los hombros mediante un broche dorado. Los brazos abiertos en una actitud de extasiada contemplación mística. En torno suyo una corte de ángeles; unos rodeándola, otros envueltos en nubes tañendo instrumentos musicales. En un nivel superior se nos muestra a la Trinidad imponiendo el emblema de la divinidad: la corona. El Padre sostiene en su mano izquierda la esfera, símbolo de la creación del universo y de su omnipotencia. El Hijo, apenas cubierto por un manto rojo, muestra un tímido

⁸ F. REVILLA, *Diccionario de iconografía y simbología*, Madrid, 1995, p. 113.

⁹ F. MARCOS, «La coronación de la Virgen de Fernando Gallego», en *Historias y leyendas salmantinas*, Salamanca, 1981, pp. 27-31.

¹⁰ J. BROWN, *Velázquez. Pintor y cortesano*, Madrid, 1986, pp. 177-179.

¹¹ M. TRENS, *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*, Madrid, 1947, p. 157.

desnudo. Ambos personajes sostienen la corona mientras que la paloma, envuelta en un halo de luz, insufla el Espíritu Santo (Lám. IV). A ambos lados de la Trinidad, también entre nubes, aparecen unos personajes de difícil identificación por lo deteriorado de la tabla, aunque todo hace pensar que se trata de santos. Estamos por tanto ante una visión de la Gloria.



LÁM. III.- Detalle de la Virgen.



LÁM. IV.- Detalle de la Trinidad.