

ASTORICA28

Revista de estudios, documentación y divulgación de temas astorganos

El retablo mayor de la parroquia de Santa Marta (Astorga).
Nuevas aportaciones para su interpretación estética.

Emilio Morais Vallejo

Año XXVI
Astorga 2009



El retablo mayor de la parroquia de Santa Marta (Astorga). Nuevas aportaciones para su interpretación estética

Emilio Morais Vallejo

Universidad de León.

Hasta ahora se creía que el retablo mayor de la iglesia de Santa Marta había sido policromado y dorado por primera vez a finales del siglo XVIII. Un documento inédito indica lo contrario, realmente se terminó en 1751 y fue reformado después. Este hecho es un ejemplo de como en España la estética neoclásica derrotó a la barroca por imposición, siguiendo indicaciones superiores. La Academia de Bellas Artes de San Fernando quería eliminar cuanto antes el gusto popular e imponer las ideas y la mentalidad clasicistas. El resultado es un retablo singular que conjuga elementos contradictorios de ambos estilos.

Palabra clave: retablo, Barroco, Neoclasicismo, estética, siglo XVIII, Astorga.

Until now it was believed that the altarpiece of the church of Santa Marta was painted and gilded for the first time at the end of the 18th century. An unpublished document indicates the opposite, it finished indeed in 1751 and it was reformed later. This is an example of as neoclassical aesthetics in Spain defeated the baroque by order, following superior indications. The Academia de Bellas Artes de San Fernando wanted to eliminate as soon as possible the popular taste and impose the ideas and classical mentality. The result is a singular altarpiece that combines contradictory elements of both styles.

Keywords: Altarpiece, Baroque, Neoclassicism, aesthetic, century XVIII, Astorga.

La iglesia parroquial de Santa Marta, patrona de la ciudad de Astorga¹, se encuentra ubicada al lado de la catedral, de manera que uno de sus laterales es fronterizo con el atrio meridional de aquella. Adosada a su muro sur está la llamada “Celda de las emparedadas” y la que fue capilla de San Esteban.

¹ Santa Marta, nacida en Astorga, según la tradición murió martirizada en la misma ciudad durante las persecuciones llevadas a cabo contra los cristianos en época del emperador Decio (249-251). Tiene el título de patrona de Astorga desde el año 1741. El memorial que se hizo entonces para pedir su patronato, promovido por el rector de la parroquia D. Bartolomé Loredo, se puede consultar en el Archivo Histórico Provincial de León (desde ahora AHPL), *Protocolos de José García Raposo*, caja 10.194, fols. 304-305. Sobre la vida de la asturicense Santa Marta véase: A. QUINTANA PRIETO, *Santoral de la Diócesis de Astorga*, Astorga, 1966, pp. 48-50.

Según dice la tradición, la iglesia actual ocupa el mismo lugar en el que estaba la casa donde nació y vivió la santa, que después de su muerte se convirtió pronto en lugar de culto². En la Edad Media los benedictinos establecieron allí un monasterio, del que se desconoce su configuración, hasta que, tras su abandono por circunstancias desconocidas, la iglesia conventual se convirtió en una más de las parroquias de la ciudad asturicense³.

Al llegar la tercera década del siglo XVIII Santa Marta era un edificio antiguo y probablemente en mal estado de conservación. En esos momentos Bartolomé de Loredó, rector de la parroquial y canónigo de la vecina catedral, que ya estaba pensando en convertir a la santa titular de la parroquia en patrona de Astorga, decidió emprender la erección de una nueva iglesia más grande y monumental que la precedente, acorde con la nueva categoría de la advocación que se esperaba obtener en breve. Las obras de demolición del viejo edificio y la construcción del nuevo comenzaron en torno al año 1739⁴. La inauguración del moderno templo, con la definitiva colocación del Santísimo durante un solemne y concurrido acto, tuvo lugar en septiembre de 1741, por cuyo motivo hubo grandes fiestas en Astorga con el fin de celebrarlo con toda la fastuosidad que se podía permitir la ciudad⁵. El edificio se hizo completamente nuevo desde sus cimientos y sobre el lugar que ocupaba el primitivo, dotándolo de las máximas galas que permitió la financiación conseguida por el emprendedor rector Loredó⁶.

Uno de los elementos primordiales de toda iglesia barroca que se preciase era el retablo destinado a ornar la capilla mayor, lo más monumental

² A. QUINTANA PRIETO, *Astorga. Una larga jornada*, Astorga, 1973, p. 48

³ A. QUINTANA PRIETO, *Astorga. Una larga...*, p. 49; M. RODRÍGUEZ DÍEZ, *Historia de la muy noble, leal y benemérita ciudad de Astorga*, Astorga, 1909, 2ª ed., p. 591.

⁴ En abril de 1739 la reunión parroquial se tuvo que hacer en la ermita de Nuestra Señora del Carmen, debido al comienzo de las obras del nuevo edificio. Archivo Parroquial de Santa Marta, *Libro de Fábrica n.º 2 (1672-1795)*, fol. 94.

⁵ AHPL, *Protocolos de José García Raposo*, caja 10.195, fols. 177 y 201.

⁶ Sobre la historia del edificio y su análisis arquitectónico puede consultarse, E. MORAIS VALLEJO, *Aportación al barroco en la provincia de León. Arquitectura religiosa*, León, 2000, pp. 363-367. También en E. MORAIS VALLEJO, *La arquitectura del barroco en la ciudad de Astorga*, León, 2000, pp. 55-64.

posible y con un programa iconográfico que animase la devoción de los fieles, siguiendo las recomendaciones del Concilio de Trento. Con esta intención Don Bartolomé de Loredó decidió sustituir el que tenía la desaparecida parroquia por otro completamente nuevo en su estructura, aunque conservando ciertas piezas del antiguo. Pensando en conseguir una composición de categoría, encargó el diseño del retablo a Domingo Martínez, quien por aquellas fechas era el maestro mayor de las obras de catedral de Astorga⁷. El prestigioso arquitecto hizo las trazas y redactó las condiciones para la realización de la obra, siendo posteriormente contratado Lorenzo Villagra para la ejecución material⁸. No obstante, la desgracia hizo que no lo pudiera terminar porque falleció antes de concluirlo. Para rematarlo se tuvo que hacer un posterior contrato con el maestro ensamblador Andrés Domínguez en diciembre de 1741⁹. No entramos en el análisis del retablo y su historia porque ya están hechos con notable acierto en el citado artículo firmado por Manuel Arias y Miguel Ángel González, que publicó esta misma revista en 1995, al que remitimos para tener cumplido conocimiento de la singular obra que adorna el presbiterio de la parroquia de Santa Marta.

Los retablos barrocos realizados en madera, material habitual en la época para este tipo de mueble litúrgico, una vez ensamblados en el lugar para el que habían sido diseñados se policromaban y doraban, ya que no estaban pensados en ningún caso para dejar a la vista la madera desnuda, sino todo lo contrario; se consideraba que no estaban terminados hasta que aparecían completamente vestidos con las galas del colorido y el brillo del metal precioso. La estética intrínseca del retablo barroco exige todo el esplendor que proporcionan el color y la profusión de oro, para unirlos a un programa iconográfico adecuado y lograr así más fácilmente la persuasión del fiel situado al pie de un artefacto que resulta fastuoso y deslumbrante. Hay que tener en

⁷ El retablo ha sido estudiado de forma exhaustiva y con éxito por M. ARIAS MARTÍNEZ y M. A. GONZÁLEZ GARCÍA, “Los retablos mayores de la iglesia de Santa Marta de Astorga. (Del manierismo al barroco, de la lección a la exaltación)”, *Astorica*, nº 14, 1995, pp. 45-94.

⁸ AHPL, *Protocolos de Tomás Gómez Ponce de León*, caja 10.174, fols. 253 r. – 257 v. Publicado en el artículo señalado en la nota nº 7.

⁹ AHPL, *Protocolos de Tomás Gómez Ponce de León*, caja 10.151.

cuenta que la presencia del brillo dorado era considerado una parte imprescindible del retablo para la mentalidad del momento, ya que ayudaba a potenciar el impresionante efecto de una radiante aparición del sol celestial¹⁰.

Lo normal era realizar el policromado al poco tiempo de asentar el retablo en su capilla. Este trabajo se consideraba como una faceta particular de la obra, llevada a cabo generalmente por maestros diferentes a los que habían levantado la estructura e incluso de los que habían realizado las tallas; su especialización era distinta. Por ello se firmaba un contrato aparte con las condiciones necesarias para dejar finalizado el retablo según el diseño previo. Estaba dentro de lo habitual que el nuevo documento contractual no se hiciera hasta que no estuviera perfectamente ensamblado el retablo en su lugar, pues el maestro necesitaba comprobar in situ el estado real de la obra para fijar las condiciones de su cometido, y así poder presupuestar ajustadamente el coste de su faena.

Las labores que debían seguir eran arduas, exigiendo varias fases sucesivas de delicado trabajo hasta llegar al estado final. Primero había que repasar toda la madera para eliminar las imperfecciones que pudiera haber dejado la talla. Después se procedía a solucionar los inconvenientes derivados de las características propias de la madera que podrían crear a la larga problemas importantes de conservación, como era por ejemplo la aparición de nudos, grietas o resinas, para lo cual había técnicas específicas para remediar cada caso. A continuación se procedía a dar varias manos de yeso sobre toda la superficie, hasta rematar con una final de material más fino, que posteriormente se acondicionaba para recibir una capa de bol (también conocido como arménico o arcilla de Armenia), sobre la que se disponían por fin las pinturas y el oro. Todas estas labores tenían un plazo de ejecución considerable, durante el cual permanecían puestos los andamios para facilitar las tareas de los operarios, ocultando el monumento y aumentando la curiosidad del pueblo por el resultado final. Había que esperar varios meses, a veces muchos más de los deseados, para ver en todo su esplendor el fastuoso escenario diseñado para ensalzar el altar y el sagrario, acompañado de una lección elocuente sobre el dogma, aquella que proporcionaban las esculturas y cuadros seleccionados con el fin de transmitir un programa iconográfico persuasivo.

¹⁰ J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *El retablo barroco en España*, Madrid, 1993, p. 14.

Tanto el proceso, descrito someramente más arriba, como muchos de los materiales utilizados, eran muy caros, de manera que esta fase podía costar casi tanto dinero como la primera, y a veces incluso más por el abuso del oro, que no en vano estaba considerado como un elemento protagonista de la composición. Por esta razón el retablo se encarecía hasta llegar a cantidades tan excesivas que en ocasiones superaban la capacidad de los promotores. Así que, podía ocurrir que la falta de financiación, además de cualquier otra causa particular, retrasase el remate de la obra más allá de lo esperado, e incluso que no llegara a terminarse nunca, quedando la madera para siempre en su textura y color natural, como ocurrió en más de alguna iglesia española para disgusto de clérigos y feligreses¹¹.

Cuando el retablo mayor de Santa Marta estuvo acoplado en el presbiterio de la iglesia, siguiendo la costumbre más usual, se iniciaron los trámites para su policromía. Para ello se contaba incluso con una importante donación, realizada en octubre de 1749 por el canónigo de la catedral asturicense Matías Quintana, como testamentario de su tío, el también canónigo José Quijano, quien donó mil reales con la expresa intención de aplicarlos al dorado del retablo mayor de la iglesia¹². La cantidad era relevante, pero ni mucho menos suficiente para llevar a cabo la empresa; se necesitaban varios miles de reales más para que el resultado fuera digno.

Hasta ahora se suponía que la labor de policromado y dorado no se había comenzado hasta muchos años después, en el año 1797. En esa fecha el pintor Agustín Rodríguez Cifuentes firmó las condiciones para ejecutarlo por la cantidad de 9.500 reales, obligándose a tener todo concluido antes de mayo de año siguiente¹³. No obstante, la aparición de un documento custodiado en el Archivo Histórico Provincial de León, que hasta ahora permanecía inédito, aporta nuevos testimonios que contradicen la afirmación anterior y contribuyen a entender mejor el significado estético del retablo en su estado actual.

¹¹ Un caso cercano y significativo, que nos puede servir de ejemplo, es el retablo mayor de la antigua iglesia de la Compañía de Jesús en Villafranca del Bierzo.

¹² AHPL, *Protocolos de Pedro Blanco Quantanilla*, caja 10.257. El documento ha sido estudiado y publicado por M. ARIAS MARTÍNEZ y M. A. GONZÁLEZ GARCÍA, "Los retablos mayores de...", pp. 65 y 80-81.

¹³ Así se recoge en el citado artículo de M. ARIAS MARTÍNEZ y M. A. GONZÁLEZ GARCÍA, "Los retablos mayores...", p. 63.

En efecto, el 3 de mayo de 1750 el maestro dorador Luis Lázaro de la Fuente, junto con su fiador Domingo Ramos, rubricó el contrato con el rector de la parroquia de Santa Marta, el citado Bartolomé de Loredó. El maestro se comprometía a dorar y estofar el retablo mayor por la cantidad de 11.000 reales de vellón¹⁴. La escritura especificaba que los trabajos tenían que empezar a primeros del mes de marzo del año siguiente y finalizar antes del 27 de agosto del mismo año. La precisión con la que se fija la fecha de conclusión determinando un día concreto, nos hace pensar en la posibilidad de querer hacer coincidir la inauguración con la celebración de las populares fiestas de finales de agosto.

El convenio suscrito por las partes estipula que la paga de los once mil reales convenidos podía hacerse de dos maneras, o bien dividido en tres partes iguales, a entregar el primer plazo al principio de los trabajos, el segundo cuando estuvieran mediados y el último a la conclusión, o bien ir dando el dinero al maestro según lo fuera necesitando. En cualquiera de los dos casos, siempre se reservarían 2.000 reales que no se pagarían al maestro dorador hasta que su trabajo no fuera aprobado por maestros peritos en la materia, una vez certificado el cumplimiento de todas las condiciones pactadas y la total corrección de la obra; cláusula que, por otra parte y como es sabido, siempre aparecía en todos los contratos semejantes.

En cuanto al oro, queda bien claro que corría por cuenta del Rector, quién lo tendría custodiado bajo su responsabilidad y lo iría entregando al artífice según lo fuera necesitando: *sin que el dicho maestro se embaraze mas que en tomarlo segun lo fuese nezesitando*. La administración del precioso metal no debía obstaculizar el progreso de la obra, ya que, en caso de que esto sucediera, habría que indemnizar al maestro por cada día de retraso atribuible a la falta del material.

La segunda parte del contrato se refiere a las condiciones técnicas, que nos revelan aspectos importantes a tener en cuenta. Además de establecer algunas especificaciones sobre la manera de trabajar las formas de la madera según la había dejado el ensamblador, determina la forma de prepararla antes de la

¹⁴ AHPL, *Protocolos de Tomás Gómez Ponce de León*, caja 10.160, fols. 305-307. El documento se transcribe literalmente en el apéndice documental.

aplicación de la policromía, utilizando cola de ajo, yesos de distinta condición en sucesivas capas y la posterior aplicación de bol. También quedan reflejados diferentes procedimientos que acostumbraba a utilizar la retabística barroca por aquellas fechas, como son el dorado, el plateado, el bronceado, la encarnación y el estofado, aparte, como no, de la consabida pintura.

Queremos hacer hincapié en el interés con el que se alude a todo lo referente al oro, indudable protagonista siempre de cualquier retablo español de la época, entre otras cosas por ser el material más caro y el que podía llevar la obra a la categoría de excelencia. Por todo ello no sólo se especifica que debía ser de buena calidad y perfectamente limpio, sino que además se recomienda que sea *de la fabrica de la biuda de Canesi por ser lo mejor que oy se fabrica en Balladolid*.

Una vez firmado el protocolo de la obra, tenemos pocas dudas de que no se llevara a efecto. Hay varias razones que nos permiten afirmar que el monumento realmente fue policromado en aquel momento. En primer lugar acudimos al propio contrato firmado por el Rector y el artista. Es muy poco frecuente que dos partes se obliguen por un documento contractual en el que se fijan la fecha de finalización de la obra, el coste, la forma de pago, fianzas, penas por incumplimiento y demás asuntos habituales en este tipo de trabajos, y después no cumplir lo pactado ante notario; si esto fuera así es que algo muy grave tendría que haber ocurrido.

En segundo lugar hay que tener en cuenta que el rector parroquial contaba con una donación externa, la otorgada por el canónigo Matías Quintana que vimos más arriba, entregada muy poco antes con una finalidad expresa: *mando que de sus vienes se diesen por via de limosna y por una vez para baiuda de dorar el retablo y colateral mayor*¹⁵, lo cual nos indica la intención firme e inminente que había de completar el retablo cuanto antes, para lo que se contaba incluso con aportaciones extraordinarias. La voluntad del donante era muy clara y en la escritura llega a poner condiciones para que su intención fuera respetada escrupulosamente, pidiendo que se justificase la entrega del dinero documentalmente:

¹⁵ AHPL, *Protocolos de Pedro Blanco Quintanilla*, caja 10.257, fol. 571.

*Bartholome de Loreda, rector de dicha yglesia de Santa Marta y mayordomo de ella, por quien se le ha requerido a calidad y condizion de que este lo tenga de pronto y manifesto para el dicho fin y que se obligue en forma por este instrumento a hazer constar de su distribuzion en la referida obra por recibos o en otra forma que lo acredite*¹⁶.

También hay razones que se desprenden de la letra del segundo contrato, el de 1797. Así, por ejemplo, nos parece poco dinero los 9.500 reales en que fue presupuestada la obra, según se desprende de las condiciones firmadas por Agustín Rodríguez Cifuentes. Además, hemos de tener en cuenta que con ese dinero no sólo había que *dorar y jaspear el retablo mayor*, sino también *el púlpito, el cancel y el baptisterio*, además de realizar *dos cuadros en los que se han de pintar dos doctores, evangelistas u otras figuras que el señor Rector y mayordomo gusten* y otros elementos como *la custodia que se ha de hacer, se ha de dorar toda de oro limpio*; todo esto según se puede leer literalmente en el condicionado de dicho contrato¹⁷. Si tenemos en cuenta que en el primer protocolo, firmado casi cincuenta años antes, el coste se había estimado en 11.000 reales, una cantidad sensiblemente inferior sólo sería posible si estuviéramos hablando de una reforma, una restauración o acaso un complemento de una obra anterior.

Otro dato relevante lo encontramos en la 4ª condición. En ella se dice textualmente: *Que el marco que circula a Nuestra Señora de la Portería si dionase de los demás queda con la obligación de volverlo a dorar*. Es precisamente en las últimas palabras, *volverlo a dorar*, donde nos apoyamos para creer que el retablo ya estaba dorado de antemano y ahora se hacen nuevas labores para mejorar o cambiar su aspecto.

Ahora bien, la pregunta que se plantea es la siguiente: ¿cuáles pueden haber sido las razones por las que se vuelve a policromar un retablo antes de cumplir cincuenta años de su primera conclusión? Como hipótesis, ante la carencia documental sobre los hechos reales, podemos alegar varias causas.

¹⁶ AHPL, *Protocolos de Pedro Blanco Quintanilla*, caja 10.257, fol. 571.

¹⁷ 17 Archivo Diocesano de Astorga, Santa Marta. Papeles. El documento está transcrito en M. ARIAS MARTÍNEZ y M. A. GONZÁLEZ GARCÍA, "Los retablos mayores de...", pp. 81-82.

En primer lugar proponemos la posible falta de calidad técnica del trabajo primitivo, a lo que seguiría el consiguiente deterioro y falta de prestancia del conjunto; ante esta situación es normal que la parroquia de la patrona de Astorga quisiera recuperar el esplendor perdido en el adorno de la iglesia. Quizás el retablo pudo arruinarse con motivo de alguna catástrofe, por ejemplo un incendio, tan común en aquellos años por la peligrosa conjunción de la madera del monumento y las velas que se utilizaban entonces con profusión, hecho que fue denunciado repetidamente en la época. Pero, aunque cualquier hecho extraordinario pudo ser la causa original que desencadenó la renovación total, no dejaría de ser una excusa para transformar sustancialmente la fisonomía del retablo. Creemos que sin duda lo verdaderamente importante fue el profundo cambio del gusto que se produjo en España en los años finales del siglo XVIII. Durante el reinado de Carlos III se produce la decadencia de la estética barroca para dar paso al imperio de los principios neoclásicos, que hay que interpretar también en medio de un cambio de las mentalidades y la paulatina implantación en España del sentimiento ilustrado.

El retablo de Santa Marta, diseñado en 1740 por el arquitecto Domingo Martínez, realizado en primera instancia por el maestro Francisco Villagrà, terminado de ensamblar por Andrés Domínguez y dorado originalmente por Luis Lázaro en 1751, tenía todas las características propias del barroco castizo que hizo furor en la primera mitad del setecientos español a la sombra de autores como Churriguera o Narciso Tomé. Una esplendorosa máquina realizada en madera, con profusión de columnas, entablamentos, hojarasca y todo tipo de abultados ornamentos utilizados con sentido de prodigalidad, en parte policromados y en parte recubiertos de oro. El gusto estético en el que se basaba semejante abundancia de decoración era de índole tradicional y popular, precisamente aquel que quiso desterrar la nueva dinastía reinante, la Borbón, empeñada en introducir a España en las nuevas corrientes artísticas imperantes en la Europa del momento, impregnadas ya de los principios y valores del neoclasicismo. Se inició así una campaña de desprestigio de lo castizo y de exaltación del ideal clásico, a todos los niveles posibles. Aquí encontramos una de las razones por las cuales se fundó y

otorgó poder de resolución a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando¹⁸. También se consiguió crear un estado de opinión, y en este sentido cobran importancia personajes relevantes como Isidoro Bosarte o Antonio Ponz, por citar sólo dos autoridades muy conocidas cuyos criterios crearon escuela, que viajaron por España haciendo una crítica feroz de todo lo que se presumiera barroco¹⁹. Recordemos, a modo de ejemplo, los adjetivos negativos que prodigó este último en su descripción del magnífico retablo mayor que tenía la catedral de León, obra de Narciso Tomé, desmontado poco tiempo después al imponerse las ideas defendidas por los academicistas: *Me desespera ver en las Iglesias de esta clase ornatos tan feos; y lo que mas me confunde es, que bayan de estar manifestando a nuestros venideros lo poco que valió gran parte de nuestro siglo, respecto del tiempo gótico, y el gran desperdicio que se hizo de pinares y dinero para vergüenza de él (...)* Ya en el Transparente de Toledo se había introducido, entre otras, esta gentil mamarrachada, pero en el retablo de aquí subió mucho de punto (..) Espero yo que antes que lleguen se quitará de delante este ridículo espectáculo, y solamente bueno para embrollar la vista y la razón²⁰. No nos extraña que con este tipo de opiniones, avaladas por el supuesto prestigio de su emisor, se fuera generando en España un cambio estético a todos los niveles.

Pero no sólo se prestó interés en propiciar una transformación del gusto popular, ayudado por medio de voces expertas o de normas emanadas de la Academia de Bellas Artes, sino que también se promulgaron leyes que, como tales, eran de obligado cumplimiento. Se trataba de realizar un cambio de mentalidad, que sólo podría tener éxito si se imponía con autoridad. Por eso Carlos III promulgó dos decretos, firmados por el conde de Floridablanca los días 23 y 25 de noviembre de 1777, estableciendo que todos los proyectos artísticos de importancia tenían que ser sometidos al dictamen de la Real Academia de

¹⁸ Sobre esta institución hay abundante bibliografía. La obra de C. BÉDAT, *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*, puede servir para conocer los principios que motivaron su fundación y forma de actuación desde el principio.

¹⁹ A. PONZ, *Viage de España*, Madrid, 1787. I. BOSARTE, *Viage artístico a varios pueblos de España*, Madrid, 1804.

²⁰ A. PONZ, *Viage de España*, Madrid, 1787, t. 11, p. 220-221.

San Fernando, dando reglas sobre su fabricación²¹. En el primero de ellos se dejaba claro la intención primordial con la que se había redactado: evitar que se malgastase el dinero en obras públicas o monumentos religiosos que, *debiendo servir de ornato y modelo, existían sólo como monumentos de deformidad, de ignorancia y de mal gusto*; el segundo iba dirigido personalmente a todos los obispos y demás prelados de toda España, por la evidente relevancia que tenían en cuanto a la promoción artística, los cuales acogieron en general de manera positiva las indicaciones²². Todas estas cuestiones fueron ratificadas en una nueva orden de 1791. Se prohibía la realización de retablos y demás mobiliario litúrgico en madera, alegando el peligro de los incendios, sin duda abundantes en las iglesias de la época por la costumbre religiosa de colocar todo tipo de luminarias en ellos. También se prohibió el uso del oro en la ornamentación, medida comprensible para una época de crisis económica y falta de monetario como las que vivía España desde hacía ya demasiado tiempo. Por el contrario, se recomendaba el empleo de mármoles, jaspes y estucos. Con estas medidas se pretendían diversos objetivos, entre los que destacaban la prevención de los temidos incendios, la reducción del coste de los retablos, pero también asegurar la gravedad y dignidad con que se debía atender al culto, y por último, como no, el acatamiento de las reglas académicas como medio para la renovación del criterio del gusto. A partir de la implantación de las citadas órdenes, la Real Academia de San Fernando se convertía en aval de los principios y la terminología destinada a promover el denominado “buen Gusto”²³.

Antonio Ponz fue un adalid de la lucha contra todo lo barroco y decidido defensor del clasicismo que pretendía imponer; creía que pronto, *con tan ventajosas premisas podemos esperar tales adelantamientos en la arquitectura, que no solamente las que la estudian y tienen algunas luces abominen de las obras que tan injustas alabanzas lograban por lo pasado, sino que, acostumbándose la vista del público*

²¹ J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, “Problemática del retablo bajo Carlos III”, en *Fragments. Revista de Arte*, 1988, nº 12-14, p. 35.

²² C. BÉDAT, *La Real Academia...*, p. 381.

²³ J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, “Comentarios sobre la aplicación de las Reales Órdenes de 1777 en lo referente al mobiliario de los templos”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología, Valladolid*, 1992, p. 491.

a lo bueno, venga a fastidiarse de lo que antes, por una especie de capricho y aturdimiento, le agradaba²⁴. El académico era especialmente beligerante contra los retablos tradicionales, a los que lo mismo calificaba de *monstruosos adornos*, que de *pinars sin número*, sin olvidar que para su adorno se habían utilizado *montes de oro*, según afirmaba sin ningún tipo de comprensión hacia el arte que todavía estaba vigente y era del agrado del pueblo²⁵.

Esta lucha contra los retablos era especialmente importante porque en ellos confluye la arquitectura, la escultura, la pintura y las artes suntuarias; interviniendo sobre esta especialidad artística se estaba contribuyendo a modificar la apreciación del arte en su conjunto. No cabe duda de que estas ideas fueron calando en la sociedad española, pero sobre todo en los promotores, que empezaron a pedir a los artífices otras formas artísticas más acordes con los dictados clasicistas. Poco a poco fue creciendo el deseo de renovación y sustitución de los interiores barrocos. Ponz había advertido contra la proliferación de retablos y abogaba por el cambio: *Empeño ridículo y desgraciada emulación ha sido la de nuestra edad en querer competir las principales iglesias, las de las parroquias, comunidades, cofradías etc. En pueblos grandes, en pequeños y aun en aldeas, a qual podría tener dentro de su recinto objetos más abultados y más llenos de delirios artísticos en esta línea, en lugar de una noble simplicidad, que piden los altares y todos los ornatos de las iglesias*²⁶.

Lo que pretendían las autoridades no sólo era proteger todo aquello que estuviera realizado conforme a los principios del ideal clásico, sino, y sobre todo, prescindir de cualquier referencia al carácter barroco e impulsar la unidad del arte dentro de los cánones neoclásicos²⁷. La actuación tenía que ser contundente ya que el gusto general del pueblo, la propia inercia de los artistas y la identificación de la estética barroca con los espacios religiosos populares, no estaban con las nuevas directrices emanadas desde el poder político. En esta dirección era imprescindible actuar de manera inmediata en las zonas periféricas, alejadas de los centros artísticos y políticos, aquellas que tradicional-

²⁴ A. PONZ, *Viaje de España...*, t. 7, p. 587.

²⁵ C. BÉDAT, *La Real Academia...*, p. 379.

²⁶ A. PONZ, *Viaje de España*, Madrid, 1787, t. 11, p. 221-222.

²⁷ J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, "Problemática del retablo...", p. 33.

mente siempre reciben más tarde toda clase de innovaciones, para que los nuevos presupuestos estéticos se fueran difundiendo lo más rápidamente posible y extendiéndose como una mancha de aceite por toda la geografía española.

En medio de semejante ambiente, no es raro pensar que la iglesia de la patrona de Astorga quisiera reformar su retablo mayor para adecuarlo a las nuevas corrientes estéticas. Por esta razón es especialmente relevante el hecho de que el retablo ya estuviera policromado y dorado anteriormente, siguiendo los cánones propios del barroco castizo. Así podemos comprender hasta que punto una parte de la Iglesia estaba decididamente a favor del cambio y era capaz de tomar medidas drásticas para hacer olvidar lo barroco.

Como no había dinero suficiente para sustituir el retablo por otro de nuevo diseño, y como tampoco era viable la idea de reemplazar la madera por mármoles de colores, según propugnaban las recientes directrices, la opción escogida fue simplificar las formas y fingir nuevos materiales. De esta manera se alteraba la obra barroca para adaptarla a los nuevos gustos impuestos desde arriba, sin que el costo fuera tan elevado como para impedir que la parroquia tuviera una nueva presencia. En el año 1797 Agustín Rodríguez Cifuentes suprimió todos los adornos que pudo sin quebrar el conjunto, pero lo más relevante que hizo fue recubrir con una capa de policromía la mayor parte del escenario arquitectónico, con el fin de que, gracias a la impresión óptica lograda, simulara estar realizado con lujosos mármoles de distintos colores. Para conseguirlo llegó incluso a alisar los fustes estriados de columnas y pilastras, en aras de dar mayor efectismo; ya que no se podía disponer de materiales pétreos, por lo menos que lo pareciera²⁸.

El resultado final es una obra singular donde se conjugan aspectos aparentemente contradictorios. Por un lado el retablo de Santa Marta tiene una composición plenamente barroca que se mantuvo intacta a pesar de la intervención neoclásica, ya que la actuación sólo afectó a la superficie. Podemos comprobar que se mantuvo el movimiento en planta, la profusión de columnas y pilastras colocadas en diversos ángulos, los interesantes juegos de perspectivas y los pronunciados entablamentos de diseño quebrado, así como los ornamen-

²⁸ El trabajo de la nueva policromía se estudia en M. ARIAS MARTÍNEZ y M. A. GONZÁLEZ GARCÍA, "Los retablos mayores de...", pp. 63-64.

tos de diseño voluminoso, angelotes dispersos en diversas actitudes, marcos de rocallas, e incluso todavía bastante cantidad de oro aprovechado de la obra original. Frente a esto, la pretendida limpieza y severidad neoclásica, la simulación de materiales nobles para que la madera pareciera mármol, la desaparición de aditamentos extraños a la arquitectura, o la lisura de los fustes de las columnas, todo ello persiguiendo una mayor austeridad y buscando el pretendido decoro que se seguiría en las celebraciones litúrgicas que iban a tener efecto en la iglesia. Era el triunfo de lo académico y normativo sobre lo popular y sensitivo.

Apéndice documental

1750, mayo, 3. Astorga

Condiciones y contrato firmados por Luis Lázaro de la Fuente para dorar y estofar el retablo mayor de la parroquia de Santa Marta en Astorga.

Archivo Histórico Provincial de León, *Protocolos de Tomás Gómez Ponce de León*, caja 10.160, fols. 305-307.

En la ciudad de Astorga a tres días de el mes de maio de mil setezientos y zinquenta, ante mi escribano y testigos, parezieron presentes Luis Lazaro de la Fuente, vezino de la ciudad de Leon, como principal, y Domingo Ramos, que lo es de esta dicha de Astorga como su fiador, y ambos juntos de mancomun, a voz de uno y cada uno de nos por si y por el todo ynsolidum, renunziando como renunziaron las leies de la mancomunidad, division escursion de vienes y mas de esto caso, y digeron aver tratado con el doctor Dn. Bartolome de Loreda, Rector de la parroquial de Santa Marta, canonigo dignidad en la Santa Yglesia Cathedral de esta dicha ciudad, en dorar y estofar el retablo maior de dicha parroquia vaxo de las condiziones que se me entregaron firmadas de dicho Luis como maestro dorador y son las siguientes.

Aqui las condiziones.

Y mediante las dichas condiziones se obligan dicho maestro y fiador a dorar dicho retablo por cantidad de onze mil reales vellon, y dar prinzipio en primero de marzo de cinquenta y uno y darle fenezido para el día veinte y siete de agosto

de el mismo año. Y el oro a de venir por la mano de dicho Sr. Rector y pasara a la de dicho maestro con cuenta y razon, y dicha obra a de ser a vista de maestros, de la satisfacion de dicho Sr. Rector, y a de reservar en su poder para la conclusion y asta darse por buena, dos mil reales, y no pedira mexoras dicho maestro aunque las aia, porque aunque alguna aga, no siendo de horden de dicho señor Rector de que a de hazer constar al fin de la cuenta por papel separado, es visto cõdonar qualquiera mexora que sin esta circunstanzia hiziese, y con estas y las que van yn-sertas se obligan devaxo de dicha mancomunidad a dorar y estofar dicho retablo y darle fenezido para el dia prescripto de veinte y siete de agosto de cinquenta y uno, y los onze mil reales, a exepcion de los dos mil, se le han de ir dando al maestro segun lo fuese nezesitando o en tres terzios, al prinzipio medio y fin, higualmente, y al cumplimiento de todo lo dicho quieren y consienten se les compela y apremie por todo rigor de derecho y via egecutiva. Y dicho señor Rector, por lo que a su parte toca en nombre de su yglesia se obliga en forma a la paga de los onze mil reales en que ajusto el dorar y estofar dicho retablo, y entregara por terzios higuales, o conforme lo nezesitase el dicho maestro, con la reserva de dos mil reales que estos despues de fenezida y acavada y dada por buena la obra entregara sin desquento; y el oro a de venir de cuenta de dicho señor Rector sin que el dicho maestro se embaraze mas que en tomarlo segun lo fuese nezesitando; sin le hazer falta, ni pueda perder de travajar porque si por este defecto dejase algunos dias se le aran buenos, y a todo ello se obliga como dicho es con cargo de exepcion y costas en caso de omision, y el dicho maestro y fiador del mismo modo y con los salarios de quatrocientos maravedies en caso de ser forzoso practicarse algunas dilixencias fuera de esta xurisdizion, y todos los otorgantes con poderio de xustizias y redenzion de leies en forma, ante mi dicho escrivano, siendo testigos Pablo de la Lastra Alvear, Juan Thomas de Leon y Eugenio Prieto, vezinos y naturales de ella, los otorgantes, a quien doi fee conozco, firmaron y firme.

(Firmas y rùbricas de Bartolomé Loredó, Luis Lázaro de la Fuente, Domingo Ramos y el escrivano Tomás Gómez Ponce de León).

Condiziones para dorar y estofar el retablo Mayor de Santa Marta desta ciudad de Astorga son las siguientes:

Primera condizion, que se a de dar una mano de cola de ajo y se a de aparejar de yeso grueso y yeso mate y de bol, con las manos correspondientes sin tapar sentido

alguno de la talla, con la condizion de repasar con los punta corrientes para descubrir la todos sus miembros y ermosura de la talla, y que todos los lisos se an de platerizar y de pasar con yerros de garlopas y lijas de modo que queden como cristales.

Es condizion que se a de dorar todo ella de oro linpio de cuerpo y color, de la fabrica de la biuda de Canesi por ser lo mejor que oy se fabrica en Valladolid y de toda satisfazion y que se a de resanar de modo que no quede piquete alguno de la talla y bien bruñida sin que quede fuegos ni rozones.

Es condizion que la ystoria del cuerpo de arriba del Padre Eterno se a de estofar segun arte y las nubes que estan en el zirculo de la tarjeta se an de platerar y barnizar para que no se vuelba la plata apretando los fondos con sonbra oscuras moradas, y asimismo se a de estofar la istoria de Nuestra Santa que esta en el cuerpo de arriba.

Es condizion que los lisos de las cajas de las bidrieras que estan en el medio punto de ellas y asimismo los de las cornisas que estan enzima de las cajas de los santos y los respaldos de las cajas y los que estan debajo de las cajas de las peanas de los santos, se an de zarpear segun arte y bronzando los fondos de ellos y abiertos con ganzuas y los que estan de fachada en la cornisa de arriba y pedrestal de abajo se an de zarpear de diferentes labores de medio relieve para mas ermosura de la obra.

Es condizion que todas las cabezas de los serafines y demas anjeles se an de encarnar de encarnazion fina y a polumento de modo que quede bien tersa y lustrosa y las cabezas digo los pelos an de ser al natural y el pabellon de la Santa Marta se a de estofar segun arte.

Es condizion que todas las pellejas de las columnas y astreado de ellas y los astreados de los yntercolumnios se an de bronzear segun arte y a lamas como se usa en diferentes partes, y las quatro anjeles que estan sobre la cornisa de arriba se an de pintar y dorar todos sus extremos y tarjetas y los lisos de los festones del cascaron de arriba se an de zarpear a correspondencia de lo demas.

Es condizion que de quenta del Sr. se an de azer andamios, y con estas condiciones me obligo yo Luis Lazaro de la Fuente, bezino de la ciudad de Leon y maestro perito en dicho arte, azerlo en lo que justo fuere y me conbiere con dicho Sr. Rector y por berdad lo firmo, Astorga y mayo a 3 de 1750.

(Firma y rúbrica de Luis Lázaro de la Fuente).



Vista general de la cabecera de la iglesia de Santa Marta. En el centro destaca el retablo mayor.



Detalle del retablo mayor.



Detalle del retablo mayor.



Detalle del retablo mayor.