ORIGEN Y PRESENCIA DE LA COLUMNA SALOMÓNICA EN EL RETABLO BARROCO TOLEDANO.

ANTONIO JOSÉ DÍAZ FERNÁNDEZ
Colaboración

La necesidad de un estudio de la retablística barroca sexcentista en Toledo, desde sus comienzos hasta su culminación y posterior agotamiento ya en el siglo XVIII, determinaría distintos capítulos temáticos a tratar tanto desde el punto de vista formal de las obras como desde el de la actividad y personalidad artística de artífices y talleres hasta ahora desconocidos[1]. Además, dentro de ese estilo barroco que caracteriza una extensa época, la propuesta de una clasificación tipológica de los retablos de madera fabricados en Toledo en el segundo y último tercio del siglo XVII asumiría ineludiblemente la consideración de un agregado estético y funcional, pero que adquiere papel relevante, como es el uso y generalización de la columna salomónica presentada como forma característica que implica un importante cambio en los conceptos decorativos, desde su incorporación en un Barroco de primera tendencia o de construcción «prechurrigueresca» y que se constituye en el elemento por excelencia asociado al retablo de la segunda tendencia, la más evolucionada y denominada genéricamente «churrigueresca» al identificarla con uno de sus más carismáticos practicantes, José Benito de Churriguera (1665-1725). Si bien la columna salomónica es tan sólo una pieza constitutiva de la estructura general del retablo, sin duda, se convierte en la más exclusiva e identificativa del arte mueble en edificios religiosos de esta época y deviene en el objeto lexical que

---

[1] Este es el campo de investigación que actualmente venimos desarrollando en nuestra tesis sobre el retablo barroco toledano del s. XVII.

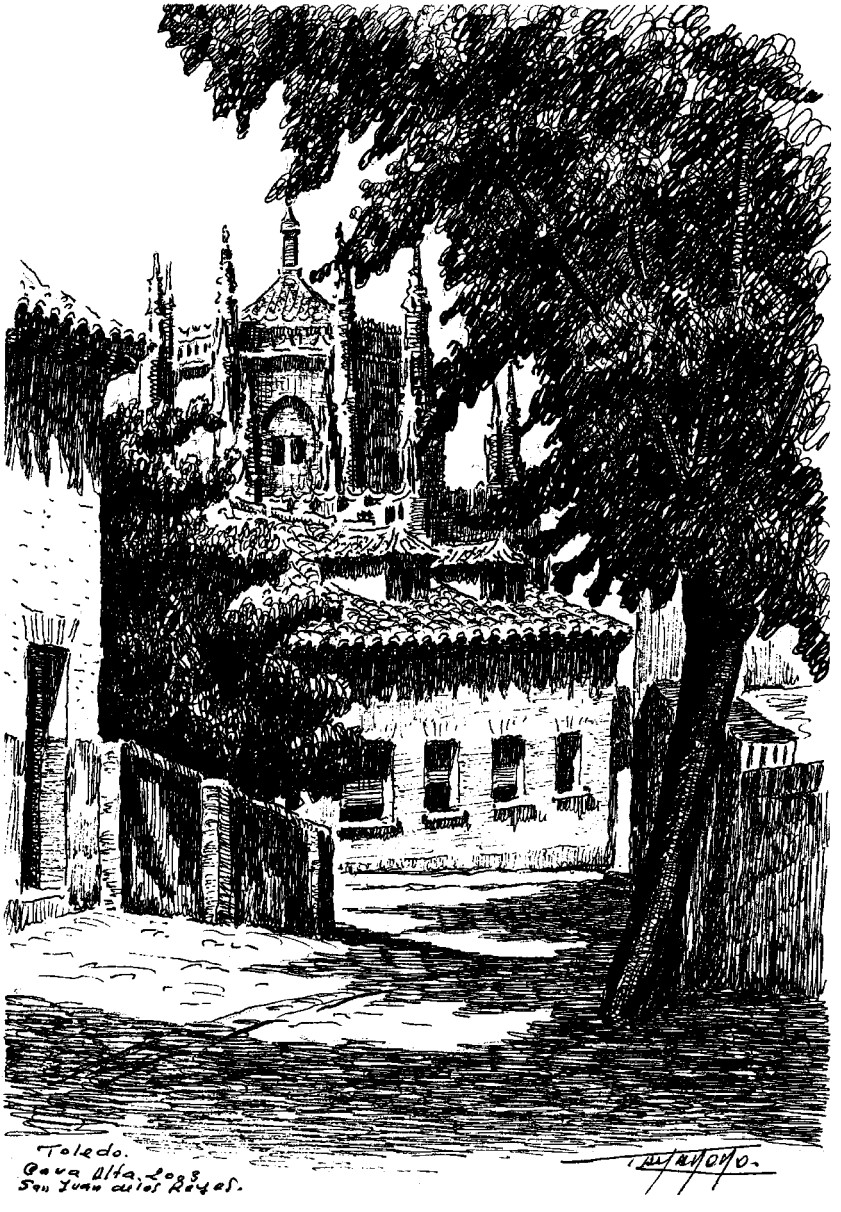
más contribuye a definir visualmente el concepto de origen y a representar la plenitud estilística del retablo, hecho simultáneo a la barroquización de la invención ornamentística en la arquitectura y su más directo derivado, el retablo.

Sabemos de la repercusión que el Baldaquino de San Pedro del Vaticano, terminado de alzar por Juan Lorenzo Bernini en 1633, iba a causar en todo el movimiento estético barroco europeo al emplear cuatro magníficas columnas salomónicas como soportes expresivos de la gigantesca obra que guarda la tumba del Apóstol. Esta aparición de la columna salomónica unida a los principios de la cultura barroca iba a tener pronto su eco y huella en España y, principalmente en Madrid, foco cultural y artístico desde finales del siglo XVI, tan próximo y a veces tan ligado a Toledo, donde la columna salomónica se celebra por vez primera en 1636 en la hoy desaparecida iglesia del Buen Suceso, con un retablo en madera diseñado por el arquitecto y ensamblador Pedro de la Torre (1596-1677), que se tomaría por modelo casi universal para algunas otras obras de ese momento realizadas en otros centros artísticos hispanos, por ejemplo, para proyectar en 1657 el retablo mayor de la iglesia de la Pasión de Valladolid, difundiendo en este ámbito geográfico el tipo de soporte y su decoración[2]; y que se promociona en las décadas siguientes con pujanza en la misma Corte, tal como se pretendía para el baldaquino de la suntuosa capilla de San Isidro Labrador, en la parroquia de San Andrés, a través de la traza realizada por el discípulo de Alonso Cano, Sebastián Herrera Barnuevo en 1659[3]. En adelante, el orden salomónico será explotado ampliamente entre los llamados arquitectos de

---

[2] MARTÍN GONZÁLEZ, J. J.: Escultura barroca en España (1600-1700), Madrid, 1983, p. 28.

[3] MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. : El retablo barroco español, Madrid, 1993, p. 99. BONET CORREA, A.: «El túmulo de Felipe IV, de Herrera Barnuevo y los retablos-baldaquinos del barroco español», A.E.A., 133-136, (1961), pp. 285-296. También se ha datado entre 1645 y 1655.



Toledo. Cava Alta. San Juan de los Reyes

retablos, culminando con la figura de José B. Churriguera en sus obras ya finiseculares, siendo paradigma de ellas el colosal retablo mayor de los dominicos de San Esteban en Salamanca, de 1693, aunque teniendo su precedente en los retablos mayor y colaterales de la iglesia de la Clerecía salmantina, obras del vallisoletano Juan Fernández (1673), que a su vez tenía como antecesor el retablo mayor de la iglesia conventual de Carmelitas Calzados de esa ciudad, alzado en torno a 1650, imitando, por una vez más, las columnas del retablo del Buen Suceso de Madrid, la obra pionera de Pedro de la Torre[4]. Señeras son muchas de las obras atribuidas a este ensamblador madrileño en quien se vertebra la evolución del retablo barroco de la segunda mitad del siglo XVII en el ámbito castellano y sus amplias zonas de influencia[5], reconocido como autoridad artística en el campo de la arquitectura y la retablística e impulsor de nuevos modos decorativos inspirados en otro gran artista español como es Alonso Cano, y a quienes hay que relacionar indefectiblemente con Toledo.

La discusión sobre la aparición de la columna salomónica en el arte religioso toledano no ha sido cuestionada en razón de la secular oposición crítica que ya manifestaran desde finales del siglo XVIII ilustrados como Antonio Ponz en su Viage de España contra las producciones barrocas, condenando la proliferación en los templos de obras muebles juzgadas degenerativas y perjudiciales para la continuidad del buen arte, teniendo como ejemplo de este rechazo la manifiesta alegría con la que el autor aplaude la erección en 1789 del académico retablo mayor de la iglesia de la Trinidad Calzada de Toledo

---

[4] MARTÍN GONZÁLEZ: El retablo ..., p.103.

[5] TOVAR MARTÍN, V.: «El arquitecto-ensamblador Pedro de la Torre», A.E.A., nº 183, (1973), pp. 261-297. AGULLÓ Y COBO, M.: «Pedro, José, Francisco y Jusepe de la Torre, arquitectos de retablos», A.I.E.M., XXXVII, (1997), pp. 25-70, y «Addenda a Pedro de la Torre», A.I.E.M., XXXVIII, (1998), pp. 177-194.

con la consiguiente retirada del «disparatado retablo mayor [...] ridículo maderaje» de finales del siglo XVII que tanto le escandalizó en la visita a esta ciudad hacia 1769[6]. Reacción de la que participa el cardenal primado Francisco Antonio Lorenzana (1772-1804) y priorizada en sus empresas artísticas tanto catedralicias como diocesanas en pro de la depuración del gusto a través de la uniformidad y sobriedad de la estética neoclásica, que llevó al apeo de algunos de estos retablos salomónicos o a su drástica reforma[7]. En este sentido, intencionada fue la transformación en 1792 del trono barroco de la Virgen del Sagrario con sólo la sustitución de sus columnas helicoidales por otras corintias[8]. Como tampoco, a lo largo de todo el siglo XIX, faltaron eruditos locales que omitieran deliberadamente la presencia de tal o cual retablo barroco en la descripción histórica y artística de las iglesias toledanas o calificaran peyorativamente cualquiera de esas obras, como en el caso del altar mayor de la parroquia de la Magdalena, «un feísimo armatoste del mal gusto churrigueresco, con

---

[6] PONZ, A.: Viage de España, Madrid, 1988 (facsímil ed. 1787), vol. I, Adiciones a la Carta IV, p. 293. El retablo, en madera y marmorizado, era obra colosal del arquitecto Juan Manuel Manzano con gran lienzo de Antonio Esteve; hoy, desmontado y reinstalado parcialmente en la iglesia parroquial de Olías del Rey desde 1986.

[7] De este modo desaparecieron los retablos mayores, probablemente salomónicos, de las parroquias de S. Nicolás (1695) y Stas. Justa y Rufina (1699), y posteriormente el de Sto. Tomé (1702) y el de S. Bartolomé (1702), ya sustituido antes de la supresión de la parroquialidad y desocupación del edificio a mediados del s. XIX, véase RAMÍREZ DE ARELLANO, R.: Las parroquias de Toledo, Toledo, 1921). También hay que pensar en el costoso retablo mayor de la capilla de San Pedro, en la catedral, inaugurado en 1706 y desaparecido con la reforma neoclásica de Eugenio López Durango, véase CAMPOY, J. Mª.: «Capilla parroquial de S. Pedro en la Iglesia Primada», Toletum, nº 26-27, (1926), pp. 107-118; al que también alude Ponz cuando elogia al prelado Lorenzana por «haber dispuesto que se quiten los ridículos retablos de madera que había en varias capillas, sustituyéndolos de mármol y arreglada arquitectura, entre éstos, el monstruoso maderaje de la de San Pedro ...», véase PONZ: Op. cit., t. I, p. 166.

[8] CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN «SANTOS EN TOLEDO», Centro de Arte y Cultura «Posada de la Hermandad» del 7 al 26 de junio de 1993, Toledo, 1993, p. 43.

algunos dorados y muchos racimos, hojarasca y talla disparatada», en palabras de Sixto R. Parro dictadas a mediados del siglo[9]. Actitud de intolerancia respecto al retablo barroco en general, y salomónico en particular, que creó un vacío de conocimiento en la bibliografía toledana que ha persistido prácticamente hasta nuestros días.

Por tanto, tal cuestión, el origen y la presencia de la columna salomónica, se ha de someter a un estudio que no tiene precedentes en el caso de Toledo, advertido el aún hoy limitado campo de la investigación respecto al desarrollo de las artes plásticas en esta ciudad durante la segunda mitad del siglo XVII, no tanto en el panorama pictórico como en el escultórico; por lo que, atendiendo a las realizaciones toledanas de carácter escultórico y mobiliario documentadas en esta centuria, se pueden sentar algunos puntos clarificadores para el caso de los retablos, obras litúrgicas fundamentales dentro de los templos por su explícito valor arquitectónico, plástico y visual además de su intrínseca función catequizadora y devocional, particularmente aquéllos que incorporan el nuevo soporte helicoidal no exento de concretos significados.

En la búsqueda de precedentes, cabría suponer algunas circunstancias que propiciaron la circulación de la nueva tipología columnaria, bien pergeñada en el foco madrileño en la década de los años treinta del siglo XVII, pero que en Toledo pudo haber calado a través del ejercicio de maestros foráneos de procedencia cortesana en obras del ámbito toledano, facilitando así el conocimiento directo de algún retablo novedoso a los artífices locales o a los potenciales clientes,

---

[9] PARRO, S. R.: Toledo en la mano, Madrid, 1978, (facsímil ed. 1857), t. II, p. 210. En estas calificaciones abunda D. Jerónimo López de Ayala-Alvarez de Toledo al describir la iglesia y reparar en que «el enorme y descomunal retablo es, en cambio, una muestra singular del barroquismo más descabellado», véase PALAZUELOS, Vizconde: Toledo. Guía Artístico-Práctica, Toledo, 1984 (facsímil ed. 1890), t. II, p. 1066.

ávidos de innovaciones o propensos a asimilar gustos avanzados; o por el contrario, con ocasión de los contactos o incursión de los propios maestros toledanos en un medio más avanzado como era presumiblemente el cortesano, donde las teorías y su práctica están en auge o en boga. Cualquiera de estos cauces señalados son fácilmente verificables en el caso toledano y más particularmente en relación con el creativo foco madrileño, por cuanto el movimiento de atracción e irradiación sobre el centro artístico local se aviva a través de la primacía inexcusable ejercida por los mejores maestros de la Corte, llamados al servicio de la iglesia catedral y de las consecuentes empresas artísticas de sus prelados, quienes se convierten en los principales mecenas. Las incursiones de artistas toledanos en el espacio geográfico y artístico madrileño son más limitadas pero igualmente fructíferas. En cualquier caso, cuando la corriente presencial no resulta factible el instrumento comunicativo de las ideas es preferentemente el dibujo, vehículo de intercambio de esbozos pictóricos, grabados de la tratadística al uso o prácticos diseños decorativos que los creadores hacen circular allí donde se les requiere y donde cabe la posibilidad de materializar un proyecto.

Dentro de este flujo artístico que marca toda una época de plenitud en el desarrollo de la arquitectura y las artes no resulta equívoco considerar que el Toledo de la segunda mitad del siglo XVII constituye un evidente paralelo del mundo cortesano que envuelve Madrid por cuanto la Ciudad Imperial se presenta entonces como la prestigiosa corte eclesiástica de la monarquía, sede primada de un poderoso arzobispo, residente, eso sí, casi siempre en Madrid y cercano al rey, y centro de un peculiar estado señorial cuya jerarquización e intereses representativos determinan la categoría de las actuaciones artísticas, que en ningún modo se muestran retardatarias o decayentes respecto a otros centros más activos, pues el contacto es constante y se mantiene vivo. Bajo la mitra de los arzobispos Baltasar Moscoso y

Sandoval (1646-1665), Pascual de Aragón (1666-1677) y Luis Manuel Fernández Portocarrero (1678-1709) reconocidos artistas de procedencia madrileña alternan su actividad en Toledo y encauzan las tendencias decorativistas del Barroco, en función de la absoluta competencia que se les concede en materia artística. Será, ante todo, el pintor de Cámara Francisco Rizi Guevara, a la sazón Maestro Mayor de pintura de la iglesia catedral entre 1653 y 1685[10], quien ejerza de director e inspirador de distintos programas pictóricos y artísticos que inevitablemente atraen a los artífices locales, a quienes se transmiten las puntuales novedades, las cuales también impactan y convencen a los futuros comitentes de obras extra catedralicias, expandiéndose las nuevas formulaciones estéticas a otros ámbitos menores y dispersos como iglesias parroquiales, conventuales y capillas.

Dada la complejidad de estas relaciones de implantación y asimilación de nuevos modelos estéticos entre artífices y clientela, sería farragoso trazar las líneas del hecho artístico que planteamos, que sólo puede ser seguido a través de contados ejemplos suficientemente contrastados y situados en su evolución cronológica y estilística, lo que nos permitirá dilucidar aspectos de la aparición y uso de la columna salomónica en el Toledo barroco, acudiendo frecuentemente al testimonio documental, máxime cuando hay tanta obra perdida; y prescindiendo, por ahora, de aquellos ejemplos conservados, pero no documentados hasta el momento, puesto que para el asunto aquí tratado suscitarían lógicas reservas bien por su imprecisa cronología bien por su desconocido taller o escuela.

---

[10] CEAN BERMÚDEZ, J. A.: Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España, Madrid, 1965 (facsímil ed. 1800), t. IV, p. 204. PÉREZ SEDANO, F.: Datos documentales inéditos para la Historia del Arte Español. I Notas del Archivo de la Catedral de Toledo, Madrid, 1914, p. 108. PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: Pintura barroca en España (1600-1750), Madrid, 1992, pp. 282-286.

Se iniciaría esta secuencia de manifestaciones retablísticas, donde el soporte estructural abandona los cinco órdenes clásicos para adoptar formas más flexibles, atendiendo a unas primeras realizaciones post-herrerianas que incorporan la columna denominada «entorchada» dentro del manierismo epilogal toledano de principios del siglo XVII, que aún se prolonga en la década de los años cuarenta de la centuria, y de la que hacen uso, en obras hoy desaparecidas, algunos artistas de inequívoca formación monegrina pero con atisbos ya protobarrocos como el maestro de arquitectura Juan García de San Pedro (1597-1668) en el retablo de Cristo Resucitado para una capilla de la iglesia parroquial de Santiago, de la villa de Cuerva, cuya escritura de obligación firmaba en Toledo en 2 de septiembre de 1635, junto al pintor Gabriel de Ruedas, en favor de Francisco de San Miguel, Jurado y vecino de Toledo, advirtiendo en las condiciones de obra que «las colunnas an de ser entorchadas aunq- la traza no lo muestra»[11], y años después, para la iglesia parroquial de San Antolín y San Marcos de Toledo, en una obra de gran interés como era el tabernáculo del altar mayor, contratado en marzo de 1647, donde introducía unas columnas de ese tipo en el primer cuerpo[12]; como también José de Ortega (c. 1595-1673), que siendo aparejador de las obras de la Santa Iglesia Catedral traza a mediados de ese mismo año la custodia en madera para el altar mayor de la iglesia conventual de franciscanas de San Antonio de Padua de Toledo, ejecutada por sus socios los ensambladores Alonso de Ortega y Pedro Serrano, y cuyas precisas condiciones denotan la importancia de este mueble dotado de columnas "entorchadas"[13], y quien asimismo, como trazador y artífice, contrataba en marzo de 1649 un retablo colateral de Ntra. Sra. del Rosario para la parroquia

---

[11] Archivo Histórico Provincial de Toledo (AHPT), Protocolo (Pr.) 2596, escribano Miguel Díaz de Segovia, fols. 722v-723. Biografía y actividad artística en SUÁREZ QUEVEDO, D.: Arquitectura barroca en Toledo: siglo XVII, Universidad Complutense de Madrid, Colección Tesis Doctorales, Madrid, 1988, t. I, p. 727 y ss.

[12] AHPT, Pr. 140, escribano Eugenio de Valladolid, fol. 392.

[13] AHPT, Ibidem, fol. 970. La obligación se otorga en 20 de junio de 1647. Biografía y actividad artística en SUÁREZ QUEVEDO: Op. cit., p. 736 y ss.

de Huecas (Toledo), de dos cuerpos con pedestal para el sagrario y con «dos colunas corintias entorchadas con sus capiteles de talla con sus ojas arpadas»[14].

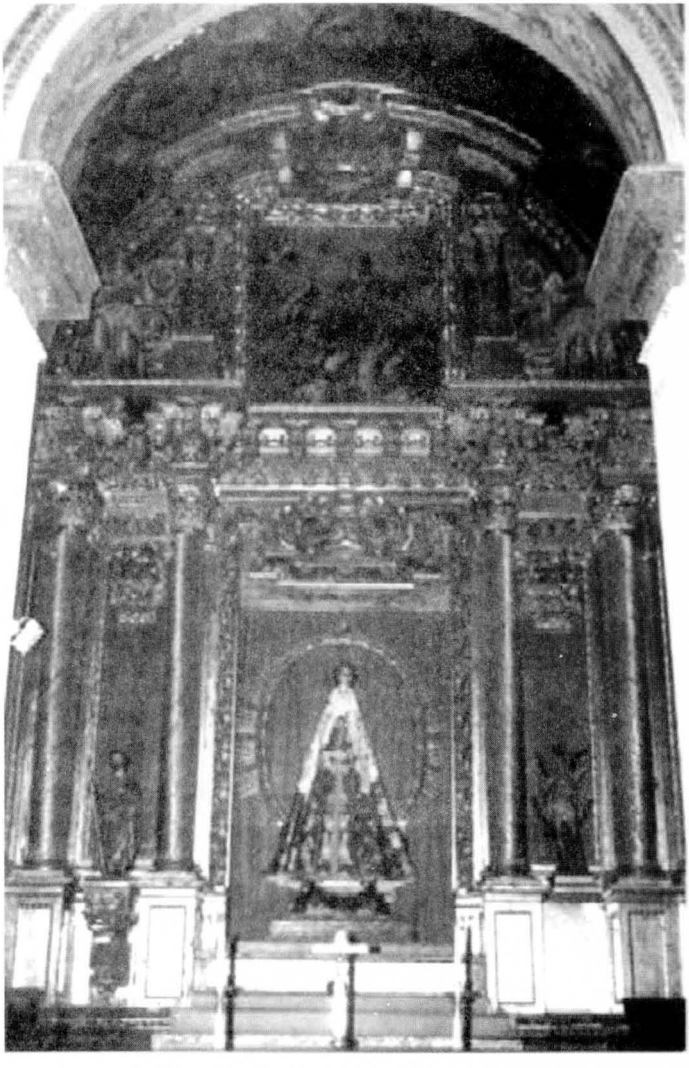
El propósito de estos ejemplos documentados sería el de diferenciar el término artístico «entorchado», cuyo sentido podría inducir a confusión e impedir discernir entre columnas de fuste helicoidal o simplemente columnas rectas de estriado espiraliforme, si bien la terminología gremial expresada en los contratos es bastante explícita cuando emplea adjetivaciones concretas como «estriado», «entorchado» y «salomónico»[15]. Pero hemos de clarificar, para evitar interpretaciones erróneas, que, en la práctica, la columna entorchada se corresponde más bien con la columna hierosilimitana de la tratadística manierista con la que se pretendía interpretar la forma culta de las míticas columnas del templo de Salomón, cuestión muy debatida dentro de la teoría arquitectónica[16]. Luego la columna entorchada no se ha de identificar con la columna salomónica, cuya forma retorcida hace aparición material años más tarde en este medio artístico toledano. No obstante, la tradición del entorchado se hace patente aún en retablos ya barrocos, como en el caso de las cuatro columnas de orden compuesto del retablo de Ntra. Sra. de la Esperanza, en su capilla de la parroquia de San Lucas de Toledo, trazado y obrado desde 1663 por el arquitecto ensamblador Juan Gómez Lobo, obra que manifiesta, por otra parte, la plena asimilación del nuevo lenguaje ornamental

---

[14] AHPT, Pr. 3550, escribano Juan Gutiérrez de Celis, fol. 773.

[15] Aún así el término entorchado significaba torcido o torso y tenía como sinónimo el de salomónico en lo artístico, y según recoge el Diccionario de Autoridades (1732) entorchar es fabricar alguna cosa, torciéndola, como se hace con las que llaman hachas o antorchas, compuestas de tres o cuatro velas grandes torcidas, o como se fabrican las columnas que llaman Salomónicas, que por esto, como dice Carducho, se llaman Entorchadas.

[16] MARÍAS FRANCO, F.: «Alonso Cano y la columna salomónica», pp. 291-321, en Figuras e imágenes del Barroco. Estudios sobre el barroco español y sobre la obra de Alonso Cano. Colección Debates sobre el Arte, vol. IX, Madrid, 1999, p. 312.



1.-Retablo mayor de la capilla de Ntra. Sra. de la Esperanza, iglesia mozárabe de S. Lucas, Toledo, con columnas entorchadas (1666)

formulado por Alonso Cano y transmitido por la escuela madrileña, que no es otra cosa que el sello característico de lo barroco[17] (IL. 1).

Si se hablase de la columna salomónica propiamente dicha en relación con una obra artística en Toledo, y definida básicamente como el soporte de cuerpo redondo y desarrollo helicoidal, independientemente del número de vueltas o senos, con su correspondiente basa y capitel, ya sea de orden corintio o compuesto, concebido no sólo como sustentáculo del entablamento sino como elemento potencialmente decorativo, mencionaríamos su introducción, sin duda, a través del laborioso proyecto de arco y trono para la Virgen del Sagrario cuyo primer diseño presentó a examen al arzobispo y cabildo catedralicio el titulado «maestro de arquitectura» de Madrid Pedro de la Torre en el año 1647[18]. Controvertido hubo de ser el concurso abierto para la aprobación de diseños de este trono baldaquino de la sagrada imagen, siendo Pedro de la Torre quien asume el encargo finalmente, aunque al parecer con una primera elección en favor de la traza o modelo presentado por el también arquitecto madrileño Sebastián de Herrera Barnuevo antes de 1655, y dotándose al arco sólo a partir de ese momento de seis columnas salomónicas por deseo del Cabildo y su cardenal[19]. Pero de lo que no existe duda, y ya

---

[17] RAMÍREZ DE ARELLANO: Op. cit., p 74.

[18] ZARCO DEL VALLE, M. R.: Datos documentales para la Historia del Arte español. II Documentos de la Catedral de Toledo, Madrid, 1916, t. II, p. 333. Así, por «acer la traça y dibuxo del santuario o trono de nuestra señora del sagrario» se le abonaban en 28 de diciembre de ese mismo año 1.650 reales. Notoria fue también su intervención junto al Hermano Bautista en los proyectos arquitectónicos y decorativos de la capilla de las Reliquias u Ochavo desde 1640 y continuados en 1647.

[19] ABEL VILELA, A. de: «Pedro de la Torre y los retablos baldaquino de la Virgen del Sagrario de Toledo y de los Ojos Grandes de Lugo», Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, Hª del Arte, t. 8, (1995), p. 153. Este autor afirma, sin mencionar a Cano, que la traza de Pedro de la Torre, de columnas rectas, rechazada en un principio por el cabildo toledano, sirvió para modelo del trono de la Virgen lucense, que incorporaba, ahora sí, las columnas salomónicas, realizándose en 1655.

ha sido bien clarificado, es de que Pedro de la Torre y el jesuita Francisco Bautista son los autores de este proyecto de trono elegido, que se demuestra en el grabado de Juan de Noor, fechado en 1649 y donde aparecen sus nombres, hallado por el profesor Nicolau en las Capuchinas de Toledo, y coincidente con el propio alzado, y planta, del Archivo de Obra y Fábrica de la catedral, presentado efectivamente por ambos artistas[20]. A este dibujo se suman también en 1649 los dos proyectos restantes, el más dispar de Sebastián Herrera Barnuevo, y, desde luego, mucho más trascendente por su incidencia en el proyecto real, el del escultor granadino Alonso Cano, cuyo alzado revela sobre la imagen mariana un arco de rayos sobre cuartetos de columnas de tipo salomónico y capitel corintio, aisladas sobre pedestales, de cuatro espirales sus fustes[21]. Como la obra no se labraría en madera sino ricamente en plata, en el consiguiente contrato de obra firmado con el platero genovés, estante en Madrid, Virgilio Fanelli, en 8 de enero de 1655, entre las condiciones estipuladas para iniciar su ejecución, se le permitía hacer la obra del trono primeramente «con ynterbencion y compañia de Francisco de Salinas platero de dha sancta yglesia vecino de esta ciud. segun el disinio que esta elexido en un modelo de madera que se les a mostrado y ellos bisto y rreconocido mudando de el o añadiendo aquello que paresçiere ser mas combeniente y mexoren su verdadero tamaño segun se dira en la condicion subsiguiente. 2º- Que el dho artifiçe aya de linear el dho desinio en un tablero, o lienço en el tamano que a de tener en la exsecuçion que se a axustado a las medidas de el sitio en que esta la sancta ymagen dexando los guecos combenientes para mayor desaogo de

---

[20] NICOLAU CASTRO, J.: «La maqueta del trono de la Virgen del Sagrario de la catedral de Toledo», ACADEMIA, nº 83, (1996), pp. 273-285. MARÍAS: Op. cit., pp. 298-300.

[21] MARÍAS: Op. cit., pp. 301-302. Alonso Cano, hallándose en Madrid desde 1638, se presentaba en 1643 como arquitecto, escultor y pintor a la vacante de Maestro Mayor de Obras de la Catedral de Toledo como también a la maestría mayor de obras de los Reales Alcázares de esta ciudad tras la muerte del arquitecto Lorenzo Fernández de Salazar, el último poseedor de ambos títulos, sin obtener cargo alguno (Ibidem, pp. 292-293).

la obra y serbiçio de la sancta ymagen. y en esta traza a de poner todos aquellos adornos en que se ubiere de mexorar el modelo y en particular, a de dibuxar las columnas que sean salomonicas y rrebestidas de oxas ...»; y a ésta sigue, en el mismo día, la escritura de obligación de compañía entre ambos plateros, donde la primera cláusula expresa que «el dho Franc° de Salinas a de labrar y fabricar en el dho trono todo aquello que declarare Pedro de la Torre arquitecto y beçino de la dha Villa de Madrid...», en quien recae toda la dirección[22]. Si se pensaba que únicamente se hicieron dos trazas para el trono, como se colige del documento de pago de 200 reales que se liquidaron en 14 de febrero de 1655 a don Sebastián de Herrera, vecino de Madrid, por «hazer una traza para el trono de nuestra señora en oposicion de la que hiçieron Pedro de la Torre y el padre Baptista»[23], lo cierto es que la tercera propuesta, la firmada por Cano, traería a partir de 1655 consecuencias previsibles en la evolución de lo barroco en el ámbito artístico toledano.

Por tanto, a través de una modalidad o variante retablística, como en este caso el baldaquino o gloria barroca, se habría de establecer el

---

[22] AHPT, Pr. 3156, escribano Rodrigo A. de Hoz, fol. 94. Y como ha demostrado Nicolau, el modelo o maqueta presentado al platero italiano es el conservado en el Museo catedralicio, atribuido erróneamente a Herrera Barnuevo, pero compuesto de clásicas columnas corintias, véase NICOLAU CASTRO: Op. cit., p. 278. Aquel modelo en madera preparado por Pedro de la Torre (entre 1652 y 1654) pasó por el vestuario o sacristía de la capilla del Sagrario sirviendo a su vez de trono a una imagencilla de la Concepción y albergado todo en un retablo barroco realizado ex profeso en 1711 por el ensamblador Andrés de Huerta, no sin que antes aderezara el pequeño trono el escultor Antonio Fernández para su colocación, véase ZARCO DEL VALLE: Op. cit., p. 387.

[23] ZARCO DEL VALLE: Op. cit., p. 338. Del mismo modo, en 15 de julio de 1659 se liquidaba a Pedro de la Torre la cantidad total de 12.966 reales por los modelos y trazas hechas para el Ochavo y «trono de nuestra señora del Sagrario» (Ibídem, p. 339). A propósito de la colaboración entre Pedro de la Torre y Francisco Bautista, se ha de recordar que actuaron en compañía en el encargo del retablo segoviano de Ntra. Sra. de la Fuencisla en 1645, véase MARTÍN GONZÁLEZ: El retablo ...., p. 94.

interés y gusto por la columna salomónica en Toledo, bajo la complicidad, si no voluntad, del cardenal Moscoso y Sandoval, quien habría enviado en 1650 a Roma estampas del trono y «papeles de columnas salomónicas», desconociendo nosotros si con el propósito de recibir una opinión o aprobación superior[24]. Así pues, como ha evidenciado Fernando Marías, la propuesta de columnas salomónicas, no previstas en la traza general elegida, la de Pedro de la Torre y el Padre Bautista, hubo de ser determinación entre 1650 y 1655 del mitrado, decidiendo la oportuna modificación que suponía incluir los soportes dibujados por Alonso Cano, y, con ello, ésta es la primera mención en un contrato artístico toledano a una columna adjetivada como salomónica y estas columnillas del trono, las primeras que habrían de referenciarse en Toledo adscritas al novedoso estilo[25]. Si Pedro de la Torre construyó un modelo en madera a escala en 1654 para guía del platero, además, éste se manejó con una pintura que en 1657 hizo el mismo Francisco Rizi sobre la traza que se dice de Pedro de la Torre y el hermano Bautista, de la compañía de Jesús de Toledo[26]. El dilatado periodo de fabricación del trono a lo largo de casi veinte años, acabándose definitivamente en 1674 con la ayuda del platero Juan

---

[24] NICOLAU: «La maqueta ..., p. 281.

[25] MARÍAS, Op. cit., p. 307.

[26] AHPT, Pr. 3162, escribano Rodrigo A. de Hoz, fol. 628. Escritura de «Nombramiento de tasadores», dada en Toledo a 11 de junio de 1657. Las partes comprometidas en la obra del trono nombran por tasador al pintor madrileño Juan de Gandía y al pintor Miguel Vicente, y confirman que Fanelli está obligado a seguir «y a de acavar de ahcer el dho trono de plata según se demuestra por la traça que tienen fecha Pº de la Torre arquitecto y D. Francº Riçi pintor vº- de la villa de Madrid y el padre Bautista relijioso de la conpañia de Jesus Pº de la Torre arquitecto y D. Francº Riçi pintor vº- de la villa de Madrid y el padre Bautista relijioso de la conpañia de Jesus». Luego, en 3 de septiembre de 1661 José de Ortega, Maestro Mayor de Obras de la Santa Iglesia, y el platero de la catedral Francisco Salinas hacían tasación de la peana de plata ya acabada por Fanelli (AHPT, Pr. 3172, escribano Rodrigo A. de Hoz, fol. 288), lo que nos hace pensar que a partir de aquí el italiano se entregaría a obrar la parte del arco incluyendo las famosas columnas.

Ortiz de Revilla[27], no fue óbice para que los dibujos, estudios y trazas sacadas de los dos modelos regidores de la obra, tanto la maqueta como la pintura, y manejados en el taller de los orfebres, no fueran lo suficientemente conocidos y discutidos entre algunos artífices toledanos que pronto se ven abocados a la aceptación y adopción de la columna salomónica en algunas de sus encargos sin esperar a ver concluido el nuevo trono y arco[28]. Como ejemplo de esta contemplación anticipada de lo que habría de ser aquella obra, ya en 1664 el pintor toledano Juan de Contreras se obligaba en favor del Nuncio de la

---

[27] En 27 de julio de 1671 el Sr. D. Pedro López de Inarra Isasi, Canónigo Obrero Mayor de la Obra y Fábrica, y Virgilio Fanelli y Juan Ortiz de Revilla, plateros residentes en Toledo, declaran que Vicente Salinas, platero de Toledo, pesó e hizo entrega de la plata recogida en casa de Virgilio Fanelli destinada a la obra del trono, estando éste preso en la cárcel, tasándola en 14 de mayo de 1670 y haciendo depósito de las piezas y entre ambos plateros se hizo ajuste en 17 de ese mes y año para obligarse a acabar la obra del trono, y solicitando ellos la entrega de todo lo labrado en el taller de la Santa Iglesia en San Justo, haciendo un aposento seguro y cerrado con llaves, poniéndose allí, entre las muchas piezas labradas, «dos colunas con sus basas y capiteles salomonicas ... otras dos colunas salomonicas ... otras dos colunas de la misma manera ... otras dos colunas de la misma forma ...» (AHPT, Pr. 177, escribano Eugenio de Valladolid, fol. 106v).

[28] Algunos de los maestros ensambladores toledanos mantienen relaciones laborales con la catedral, es el caso de Juan García de San Pedro, quien otorga poderes a Juan Muñoz de Villegas «arquitecto y sobre estante de las obras de la santa yglesia» para cobrar de Virgilio Fanelli lo que le debía de los 500 ducados «en que Pedro de Torre maestro en arquitectura veçino de la villa de Madrid tasso la madera y ensamblaje que el otorgante fiço para el trono que se esta haçiendo para Ntra. Srª del Sagrario» (AHPT, Pr. 320, escribano Francisco Segovia Zárate, fol. 126. Dada en 20 de junio de 1668); o es Juan Gómez Lobo, a quien se le encargaba «el çocalo de Alamo blanco o peynaço para el trono de nuestra señora del sagrario el qual hizo por quenta de virgilio faneli platero...» y por el que cobra en 9 de agosto de 1675 la cantidad de 430 rls., véase ZARCO DEL VALLE: Op. cit., t. II, p. 348; y antes, en 3 de agosto de1668 se le pagaron 680 rls. por unas andas de madera y 4 tornillos de hierro para cuando salga Ntra. Sra. del Sagrario por las calles y 225 rls. de una Cruz de nogal fijada y con tres calaveras (Ibidem, p. 344). Respecto a Juan Gómez Lobo constan, entre 1662 y 1663, sus trabajos como maestro arquitecto para la decoración del retablo principal del Ochavo catedralicio al facilitar piezas talladas en madera para su posterior vaciado en bronce, bajo la supervisión de José de Ortega, a la sazón maestro mayor, pero con ineludibles diseños de Pedro de la Torre (Ib., pp. 339-340).

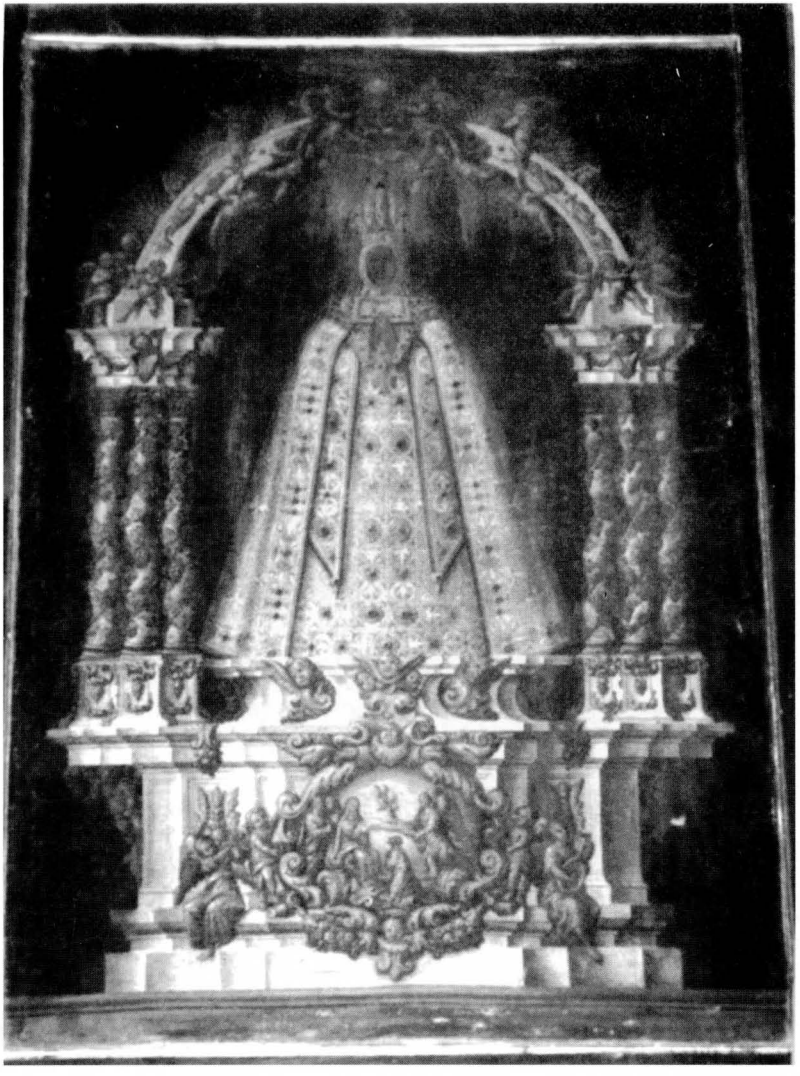
Inquisición de Valladolid don Tomás Nevado Jamón «de haçer y que ara y dara hecha y acavada en toda perfeçion una hechura de la Sagratissmª birxen de nuestra señora del Sagrario pintada en lienço con su bastidor que a de tener tres baras menos quarta de alto y dos baras de ancho con su trono y peana en la forma que de presente se esta haçiendo para su divina Magestad otro trono y peana por orden de la Santa yglesia desta çiudad»[29]. En relación con esta idealización pictórica del nuevo trono barroco, además de las estampas realizadas desde el primer momento sobre las trazas de Pedro de la Torre y el Hermano Bautista, citadas por Nicolau, o las ya posteriores, con el trono hecho, como la conservada de fecha de 1688[30], la composición frontal que difunde ampliamente la imagen de Ntra. Sra. del Sagrario entronizada entre columnas salomónicas tendría plasmación en numerosas reproducciones al óleo, ya realizadas por comisión oficial a Francisco Rizi en 1671 para su conocido envío a Puebla de los Angeles (México) o por Simón Vicente, que pintó en 1685 la hoy existente en la ermita soriana de Ntra. Sra. de Mirón[31], pero la mayor parte réplicas anónimas como las de la iglesia de San Miguel el Alto y la de los Santos Justo y Pastor, o la de la ermita de la Virgen del Valle, todas en Toledo. Pero también en la provincia, como en la iglesia parroquial de Mocejón, en la capilla aneja de la iglesia parroquial de Cuerva y en la ermita del Cristo del Prado, de Madridejos. Incluso en la sacristía de la iglesia parroquial de Arganda (Madrid) donde se localiza uno más de estos cuadros de indudable finalidad devota, todos ellos datables en la década de los setenta y ochenta, momento de máxima difusión del tema mariano, que indirectamente trasmitía la novedad del orden salomónico (IL. 2).

---

[29] AHPT, Pr. 3703, escribano Gabriel de Morales, (2º cuaderno) fol. 16.

[30] CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN «SANTOS DE TOLEDO», p. 43. ABEL VILELA: Op. cit., p. 161.

[31] PÉREZ SEDANO: Op. cit., p. 107. TOVAR: Op. cit., p. 290. MARÍAS: Op. cit., p. 305.



Óleo de Ntra. Sra. del Sagrario en su trono salomónico, iglesia parroquial de S. Juan Bautista de Arganda, Madrid (ca. 1680).

No resulta fácil detectar una secuencia temprana de imitaciones de este novedoso trono a partir de su estreno oficial en 1674, algo factible en encargos de cofradías o devociones parroquiales, y que sin duda las hubo en Toledo y su provincia a raíz de la contemplación pública de la obra en la capilla del Sagrario de la catedral y su inmediata divulgación gráfica y devocional ya constatada. En este sentido, y por cuanto a lo retablístico respecta, cabría señalar la obra de un retablo costeado por el Conde de Orgaz para la imagen de Ntra. Sra. de las Angustias o de la Piedad venerada en la parroquia de San Pedro de su villa toledana de Santa Olalla, que ejecutó el ensamblador toledano Lupercio de Falces precisamente en 1674 y al que dotó, efectivamente, de un arco de gloria sobre columnas salomónicas de capitel corintio[32], incontestable inspiración del trono y arco de la Virgen del Sagrario, convertido de este modo de baldaquino ahuecado en retablo camarín de una capilla (IL. 3). No muy posterior en fecha sería el trono barroco de la Virgen de la Natividad de Méntrida, hoy sólo conocido por una pintura custodiada en su ermita[33] (IL. 4) y el excelente de la Virgen de la Caridad, patrona de Camarena, que aún se conserva, con los consabidos haces de columnas salomónicas sosteniendo el arquillo de gloria rayonado, resultando la imitación más fiel del trono del sagrario catedralicio (IL. 5).

Del mismo modo, una imagen de talla de la Concepción encargada para el coro de la iglesia de San Juan de los Reyes se acompañaría «con su arco y colunas salomonicas segun y en la forma que esta trazado y dibuxado en un papel de marquilla», firmado por el

---

[32] AHPT, Pr. 330, escribano Diego Fernández Ramila, fol. 670. El mismo que habría de realizar en 1679 un arco y trono de talla para la imagen de Ntra. Sra. de la Soledad, venerada en la parroquia de S. Justo y Pastor de Toledo, según expediente del Archivo Diocesano de Toledo (ADT) Reparaciones templos. Toledo, Leg. 8, Expte. 74.

[33] El lienzo no desvela si se trataba de obra en madera o en plata. La ermita se construyó por esos mismos años y su retablo corintio lleva inscripción dedicatoria con fecha de 1674. Posteriormente, el trono de plata clasicista se hizo en 1777, véase CEDILLO, Conde de: Catálogo Monumental de la Provincia de Toledo, Toledo, 1959, p 180.

3.- Retablo de Ntra. Sra. de la Piedad, iglesia parroquial de S. Pedro, de Santa Olalla, Toledo. (*Sala de Grabados*, Biblioteca Nacional).

4.- Óleo de Ntra. Sra. de la Natividad en trono salomónico, en su ermita de Méntrida, Toledo (ca. 1674)

5.- Arco de gloria y trono de Ntra. Sra. de la Caridad de Camarena, Toledo. (*Sala de Grabados*, Biblioteca Nacional)

maestro escultor vecino de Toledo Bartolomé Sánchez del Río en 1683, expresándose en el concierto que «las ojas de las colunas an de ser de oxadelata y toda la arquitetura y adorno a de azer a quatro azes como esta en la traza»[34]. Por otra parte, sólo alcanzamos a documentar una obra de talla en 1670 dentro de la variante del baldaquino, como es una peana «de quatro dedos de alto la qual aiga de tener y tenga quatro colunas salomonicas de las quales salgan quatro arcos con su cruçero encima de la colunas de esquina a esquina de una bara y dos dedos de alto y media bara y dos dedos de quadrado con sus remates», que contrataba el «maestro de escultura y arquitatura [sic]» de Toledo Juan Pablo de Estrada para Los Navalucillos de Toledo, hoy perdida, y, como se intuye, un directo reflejo a pequeña escala del baldaquino de San Pedro de Roma[35].

Ciertamente, los artífices toledanos del tercer cuarto del siglo XVII introducen en su vocabulario artístico la palabra «salomónica» para referirse a una modalidad concreta de columna, de precisa forma redonda y retorneada formando senos y cubierta de talla vegetal prominente, que añaden a su repertorio de formas y a su muestrario de trazas, como queda reflejado a veces en las especificaciones que precisan los contratos. Esta variante columnaria proviene del modelo formal proporcionado en 1562 por el italiano Vignola, caracterizado

---

[34] AHPT, Pr. 3721, escribano Diego Fernández Ramila, fol. 5. Sobre este escultor no hay más noticia que ésta y posibles vínculos madrileños. El papel de «marquilla» se refiere al tamaño medio entre el papel algo mayor que es el llamado «papel de marca», o papel sellado como hoja de uso oficial en los despachos, y el común.

[35] AHPT, Pr. 3719, escribano Diego Fernández Ramila, fol. 494. La escritura no señala el uso destinado a esta obra, tal vez procesional. Breve apunte sobre este escultor en RAMÍREZ DE ARELLANO, R.: Catálogo de artífices que trabajaron en Toledo, y cuyos nombres aparecen en los archivos de sus parroquias, Toledo, 1920, p. 83. También otros trabajos le vinculan a la catedral como el trono de madera en blanco para la estatua del rey Don Fernando (1671), un modelo en cera del rostro de Ntra. Sra. del Sagrario, que iba a colocarse en una capilla de Nambroca, pero lo prohibió el arzobispo (1677) y cierta obra en el Monte Tabor «a espaldas del coro y la cayda de la silla de su eminencia» (1679), véase ZARCO DEL VALLE: Op. cit., pp. 350, 384 y 385.

por tener seis vueltas, pero conocido en España en 1593 con la traducción al castellano de su tratado de arquitectura, pero sobre todo surge de la reinterpretación nacional del llamado «orden salomónico entero» que propone el Tratado de la Pintura Sabia (1646-1656) de Fray Juan Rizi de Guevara, aportando como novedad al modelo romano el fuste de cinco espiras y los símbolos eucarísticos de vides y pámpanos[36].

Así pues, la primera obra de construcción propiamente retablística levantada en Toledo capital y en donde se hizo uso de las columnas salomónicas de gran porte fue, sin duda, el retablo mayor que preside la iglesia conventual de la Concepción de Benitas Recoletas, si atendemos a su datación en diciembre de 1663, cuando es concertada por el artífice madrileño Alonso García, quien la traza y ejecuta, y en donde el movimiento helicoidal en cinco vueltas de las dos únicas columnas de capitel compuesto es apreciablemente suave como menudo e insinuante es el ornato de talla de sus fustes, ciñéndose los tallos a la garganta de las espiras y los racimos y pámpanos en el lomo, bien que la colocación transversal de sus apoyos y retropilastras advierte de un concepto distinto a su uso convencional mostrándose más como arco de triunfo que enmarca la propia fachada plana del retablo donde se disponen las imágenes[37]. A este momento inicial se puede asignar como uno de los primeros ejemplos introducidos a su vez en la provincia de Toledo el actual retablo mayor de la iglesia parroquial de Dos Barrios, antigua villa de la Orden de Santiago,

---

[36] MARÍAS, Op. cit., pp. 308-310.

[37] AGULLÓ Y COBO: «Tres arquitectos de retablos ... p. 398. AGULLÓ Y COBO, M.: Documentos sobre escultores, entalladores y ensambladores de los siglos XVI al XVIII, Valladolid, 1978, p. 25. El uso de las columnas salomónicas no está explícito en el contrato, firmado en Toledo en 30 de diciembre de 1663 (AHPT, Pr. 3531, escribano Nicolás López de la Cruz, fol. 1011). Tal vez haya que admitir la posible influencia canesca de este retablo tan madrileño en todo, incluso la escultura, que es atribuida a Manuel Pereira, véase NICOLAU CASTRO, J.: «Nuevas obras de Manuel Pereira localizadas en Toledo (?)», A.E.A., nº 280, (1997), pp 443-449.

levantado en 1664, tetrástilo compuesto en estilo salomónico, con cinco espiras cada columna y talla de poco bulto, si bien es obra anónima y apenas lo suficientemente documentada[38].

Sin embargo, coetáneo de los mejores representantes madrileños del arte del retablo, algunos de cuyos nombres ya se han mencionado, el primer artista toledano que incorporó en sus arquitecturas de madera el orden salomónico fue, sin duda, el maestro ensamblador Juan Gómez Lobo (+1679), activo desde 1645 y autor del desaparecido retablo de la capilla de Ntra. Sra. del Buen Suceso en la parroquia de la Magdalena de Toledo y cuyas trazas se aprobaron por la cofradía en agosto de 1656, pero recurriendo al orden clásico preceptivo[39]; pero quien, una vez concluida esta en su momento importante obra, y en enero de 1666, se obligaba a labrar, ensamblar, dorar y estofar un retablo para la capilla de Santa Lucía de la parroquia de San Antonio Abad de Almonacid de Toledo, en cuyo contrato una de las condiciones dadas indicaba se hiciese «conforme à la traza que firmada del pres[en]te sc[riba]nº queda en poder del dho Joan Gomez y demas de lo que ella demuestra a de tener en lugar de las dos piramides que estan junto a las bentanas dos jarras con flores y frutos de talla y las colunas an de ser solomonicas [sic] vestidas de ojas de parra y uba y el claro del rretablo a de ser como el rretablo de Nrª Sª del Buen Suzeso de la parroquial de la Mag[dale]nª, y lo mismo que

---

[38] TOVAR MARTÍN, V.: «Un dibujo de J. Benito Churriguera para la iglesia de Dos Barrios», A.E.A., nº 176, (1971), p. 409. Los datos artísticos examinados por la autora no revelan al autor de las trazas o al ensamblador, aunque sí aporta la noticia sobre la custodia de este altar mayor, cuyo proyecto diseñó J. B. Churriguera, en fecha imprecisa, con columnas salomónicas a juego con el retablo, que era anterior.

[39] Datos para la obra de este maestro esbozados apenas en RAMÍREZ DE ARELLANO: Catálogo de artífices ..., p. 118. Al parecer, en los pagos al artífice se consignan unas demasías por aumentar los «colgantes de las columnas», lo que induciría a pensar que los soportes de este retablo eran helicoidales pues sólo estas columnas admitirían la talla de bulto, lo que sin embargo se desmiente con la descripción de finales del siglo XIX que lo define como «gran retablo corintio de dos cuerpos», véase PALAZUELOS, Vizconde de: Op. cit., t. II, p. 1069.

tiene el claro alto del altar de Nrª Sª del Buen Suçeso a de tener el claro alto deste rretablo y ansimismo un sagrario del alto que tubiere el pedestal adornado de talla y en lo demas se a de guardar la dha traza»[40]. Desde luego, Gómez Lobo había perfilado un retablo prototípico formado por dos cuerpos sobre alto banco, donde el principal pasaba a estar flanqueado por columnas cuyo tipo sería según conveniencia; y aquí en Almonacid de Toledo y en 1666 concebía y alzaba el primero de su catálogo que incorpora el orden salomónico, seguido éste de la traza presentada en noviembre de 1667 a los mayordomos de la Esclavitud de Ntra. Sra. de la Soledad, radicada en la parroquia mozárabe de las Santas Justa y Rufina de la Ciudad Imperial, quienes eligen, entre otras de su mano, la de un retablo de «columnas revestidas», expresión elocuente admitida en el contrato de dorado para señalar labores de talla de índole vegetal y no las simples canaladuras[41].

En la práctica, el orden salomónico llegaba a imponerse a veces a través del concurso de ideas y alternancia de propuestas para conseguir el remate de adjudicación de una obra o con el trabajo asociado de dos artistas, abriéndose un debate interno entre los propios arquitectos de retablos y sus constructores, que afrontan, según las circunstancias, las nuevas propuestas, pero donde la labor del tracista confiere el rigor arquitectónico que habría de exhibirse en el dibujo presentado, por encima incluso de las condiciones técnicas que instruyen el proyecto. Así pues, si Gómez Lobo trazó el retablo mayor de la parroquia de San Juan Bautista de Los Yébenes, de magistral

---

[40] AHPT, Pr. 166, escribano Eugenio de Valladolid, fol. 633. Se hacía con el compromiso de tenerlo terminado para diciembre de ese mismo año por un precio total de 9.500 reales. Tampoco esta obra como la anterior se ha conservado.

[41] AHPT, Pr. 3665, escribano Dionisio Ruano, fol. 530. El protocolo de encargo del dorado en AHPT, Pr. 134, escribano Diego Volante, fol. 207. Aún así, es aventurado identificar este retablo con el hoy dedicado a Ntra. Sra. de las Angustias de la citada iglesia, que perteneció a la Soledad, dotado de dos columnas, efectivamente, salomónicas, pero cuyos rasgos estilísticos lo declaran más avanzado.

fachada sobre planta cóncava y cerrando en cascarón, no se debe a él esta vez sino a las trazas presentadas por otros artífices, entre 1673 y 1675, el alzado sobre seis columnas salomónicas corintias cuyo adorno tallado reviste limpiamente el perfil de sus cinco espiras[42]. Así mismo, en 1676 el mismo Gómez Lobo rediseñaría, con el también ensamblador José de Huerta, el retablo mayor de la parroquia de San Julián, en Santa Olalla (Toledo), modificando traza ajena al añadir «las dos colunnas salomonicas demas de las dos que reça la escritura y traça y ynobar del remate q- tiene en dha traça de Vicente del Valle», optando por un cerramiento en cascarón[43]; y conjuntamente con Andrés Collado, maestro de Madrid, en 1679 dibujó «de columnas salomónicas» el de la iglesia de Mazarambroz (Toledo), que sin embargo fue adjudicado en 1680 a Lupercio de Falces para su fabricación[44].

Es ineludible seguir nombrando al artista toledano Juan Gómez Lobo, cuando en sus últimas obras acrecienta su inclinación por la composición salomónica de sus retablos, tal es el caso del desaparecido retablo mayor de Nambroca (Toledo), para el que en 1677 forma-

---

[42] REVENGA DOMÍNGUEZ, P.: «El arquitecto y ensamblador Juan Gómez Lobo: sus obras en Los Yébenes», Anales Toledanos, XXXV, (1998), pp. 179-198. Con el examen de los autos judiciales para la adjudicación de la obra de este retablo se advierte que Juan Gómez Lobo no lo diseñó primeramente salomónico pues las columnas serían «estriadas, derechas, con toda buena perfección»; pero en la oferta del maestro de arquitectura Francisco Hidalgo, vecino de Malagón, éste proponía hacerlo de columnas salomónicas junto con la custodia, innovación que asumió Gómez Lobo en una segunda oferta mejorada con la que se disponía a trabajar, pero el remate en él se anuló; luego el ensamblador toledano Lupercio Falces comprometió la obra con nuevas condiciones y el hacer las columnas salomónicas según un dibujo, esta vez del maestro toledano Manuel Lobera, aunque desistió obrarlo en favor de Juan Gómez Lobo, quien definitivamente se encargó de labrarlo en Toledo.

[43] ADT, Reparaciones de templos. Toledo, Leg. 19, Expte. 38. La traza primigenia era del que había sido su colaborador y discípulo Vicente del Valle.

[44] ADT, Reparaciones de templos. Toledo, Leg. 11, Expte. 22.

ría unas primeras trazas corregidas finalmente en 1679, compuesto de cuatro columnas salomónicas[45], como las cuatro del retablo mayor de Santo Tomás Cantuariense de la villa toledana de Alcabón, que planteó en 1678, desarrolladas en seis espiras cubiertas de pámpanos y racimos envolventes[46]. Del mismo modo, este ensamblador estaba encargado en 1676 de los dos sencillos retablos colaterales de la ermita de Ntra. Sra. de la Estrella en Toledo (dedicados en origen a S. Vicente y a S. Sebastián), con lo que debería proponerse como autor del excelente retablo mayor de la misma ermita, obrado quizás en 1679, usando en ellos el referido tipo de soporte, y los tres afortunadamente en pie[47]. En este retablo mayor el primer plano hace embocadura del arco toral de la capilla mayor y remite a la forma de arco de gloria, como en el citado trono del Sagrario, y el resto se convierte en un retablo hornacina realizado en planos escalonados de profundidad hasta alcanzar el camarín de la Virgen[48]. Y de menor envergadura, en 1678 Gómez Lobo contrataba un retablo para un Santo Cristo de la parroquia de Villaluenga de la Sagra (Toledo) con columnas «salomonicas rrebestidas de ojas de parra y rrazimos»[49] y un retablo principal

---

[44] ADT, Reparaciones de templos. Toledo, Leg. 11, Expte. 22.

[45] AHPT, Pr. 3699, escribano Manuel Bravo, fol. 442.

[46] AHPT, Pr. 288, escribano Martín de Villaseñor, fol. 347. El retablo fue restaurado en 1998-1999.

[47] ADT, Reparaciones de templos. Toledo, Leg. 1, Expte. 49.

[48] Tal vez su influencia más directa como conjunto parece ser el retablo camarín de la Virgen de la Concepción, trazado por el madrileño José de la Torre, de 1660-63, en su capilla de la parroquia de la Asunción de la villa de Navalcarnero (Madrid), parroquia para la cual Gómez Lobo trabajaba en 1666 en el ensamblaje y talla del retablo mayor, sobre trazas de otro maestro madrileño, Juan de Lobera, y a partir de 1667 ampliadas por él mismo, y donde pudo recoger ideas compositivas para sus trazas personales, retablo en cualquier caso también derivado de la idea del trono toledano, véase CORELLA SUÁREZ, M.ª P.: «El Hermano Bautista y otros maestros en las obras de la iglesia parroquial de Navalcarnero durante los siglos XVII y XVIII», A.I.E.M., XXII, (1985), pp. 81-96.

[49] AHPT, Pr. 7679, escribano Diego Díaz del Aguila, fol. 227. Ya dábamos este dato en DÍAZ FERNÁNDEZ, A. J.: «Documentos para una historia del retablo churrigueresco en Toledo», Anales Toledanos. XXXIII, (1996), p. 84.

para la capilla de la Concepción en Villasequilla de Yepes (Toledo), costeado por el señor D. Francisco Berrio Mansilla, para cuyo policromado se prevenía que «las quatro colunas salomonicas se an de dorar las cañas, y los bastagos y raçimos se an de pintar ymitando al natural»[50], y ninguno de los dos conservado. La trayectoria artística de este arquitecto de retablos nos puede dar idea segura de las preferencias estéticas asentadas en los encargos y producciones de esta década de implantación del retablo de orden salomónico en Toledo, sin que se produjera un predominio absoluto del soporte, sino más bien un juego de alternancias, puesto que sólo significaba una variante morfológica más dentro del repertorio manejado por los artífices y una modalidad novedosa cuya elección dependía muchas veces del criterio de los comitentes. No existe, por tanto, una exclusividad compositiva del orden salomónico en detrimento de las opciones clasicistas, defendidas a ultranza por algún que otro maestro de arquitectura, particularmente Juan Muñoz de Villegas, y su taller, quien siempre fue reticente a trazar una columna salomónica[51].

Del mismo modo, un género retablístico como es el tabernáculo, o custodia de talla y ensamblaje, colocado delante de los retablos y muchas veces realizado independientemente de éstos, se concibe como el mejor exponente de la indiscutible simbología eucarística que las columnas salomónicas aportan con su peculiar adorno naturalista a esta tipología de muebles litúrgicos que remedan una maqueta edilicia o turriforme en madera. En este caso, ejemplos tempranos no se han documentado, por lo que no sabemos del tipo columnario hasta la fecha de 18 de mayo de 1674 en que Juan Gómez Lobo se encar-

---

[50] AHPT. Pr. 3698, escribano Manuel Bravo, fol. 513.

[51] Este maestro de arquitectura contrataba en enero de 1664 el retablo de la capilla de Sto. Tomás de Villanueva de los Agustinos Recoletos, siguiendo traza propia y condiciones «ezepto que las colunas an de ser estriadas derechas de arriva abaxo» (AHPT, Pr. 3532, escribano Nicolás López de la Cruz, fol. 25).

ga de hacer para la parroquia de Almonacid de Toledo un retablo mayor cuya custodia habría de tener «seis colunas salomonicas y dos cuerpos y media naranja con una Fee de escoltura por remate»[52]. Más tarde, en 1679, se concertaba la custodia para el altar mayor de la parroquia de los Santos Justo y Pastor de Toledo, con seis columnillas salomónicas «rebesttidas de oxas de parra con sus Razimos de ubas» y cerrada con media naranja rematada también por una estatuilla de la Fe, a cargo del maestro de arquitectura toledano José Machín, y no conservada[53], autor a su vez de una custodia aún más grandiosa compuesta de doce columnas salomónicas para la parroquia de Ajofrín (Toledo) en 1689, apenas visible en la fotografía del perdido retablo mayor de idéntico estilo y de su misma autoría[54]. De igual modo, específica era, sobre la carencia de la traza original, la mejora que considera el ensamblador Lupercio de Falces en la obra del sagrario del retablo mayor de Mazarambroz en 1680 «haziendo en el quatro colunas salomonicas con sus quatro repisas y fachada en la parte de adelante como el sagrario del Retablo del altar mayor del conbento de la Merced de Toledo...», su modelo de referencia[55]. O el ejemplo de la parroquia de San Bartolomé y San Zoilo de Toledo, para cuyo altar mayor hizo en 1702 el maestro Miguel García la custodia «de madera tallada con ocho columnas salomónicas», así como en

---

[52] AHPT. Pr. 181, escribano Eugenio de Valladolid, fol. 668.

[53] AHPT, Pr. 329, escribano Diego Fernández Ramila, fol. 668. Escritura de obligación de «Obra de custodia», en Toledo a 24 de noviembre de 1679, a favor del doctor D. Diego de Susunaga, cura propio de la parroquial, en un alto precio de 5.700 reales. RAMÍREZ DE ARELLANO: Las parroquias... , p. 150.

[54] DÍAZ FERNÁNDEZ: «Documentos ..., p. 90. El Conde de Cedillo D. Jerónimo Ayala, si bien en su Catálogo Monumental no habla del retablo, al menos nos ofrece la fotografía (Lám. II).

[55] AHPT, Pr. 11494, escribano Eusebio García Navidad, (1680) fol. 34. Escritura de obligación otorgada en Mazarambroz a 4 de agosto de 1680. El modelo referenciado era una obra de 1664 de Juan García San Pedro en arquitectura clasicista, con «doze colunas con sus capiteles corintios redondas» (AHPT, Pr. 3429, escribano Eugenio de Valladolid, fol. 43).

1706 el diseño del retablo mayor de Santo Tomé preveía una custodia cuyas «colunas an de ser salomonicas bien bestidas de oxas pampanos razimos y bastagos»[56].

A su vez, la pintura como vehículo visual e iconográfico más frecuente y extendido pudo impulsar el nuevo gusto incorporando decididamente los elementos innovadores. Sin salir de la misma catedral de Toledo, los pintores madrileños Francisco Rizi y Juan Carreño de Miranda se obligaron en enero de 1669 a dar trazas y pintar los lienzos, en cuanto a «la Pintura, Arquitectura y Prespectiva», para conformar el famoso monumento nuevo para Semana Santa que les encargaba el Cabildo[57]. El monumento en cuestión se alzaría en el tramo anterior de la puerta del Perdón, ocupando todo el espacio entre los cuatro pilares, con unas dimensiones grandiosas y Rizi actuaría, además de inventor, como director y pintor de las decoraciones, reser-

---

[56] RAMÍREZ DE ARELLANO: Las parroquias ..., p. 53. AHPT. Pr. 546, escribano José Bustamante, fol. 31. Ya referenciados en DÍAZ FERNÁNDEZ: «Documentos ... p. 87.

[57] PARRO: Op cit., t. I, p. 705. Aquí se refiere que fue obra alabada en 1796 por Antonio Palomino, pero que en 1807 se hizo un nuevo monumento a fin de sustituirlo a causa de su deterioro o por simple afán de la moda neoclásica «pues dicen algunos ancianos que conocieron aquella máquina antigua que tenía algo de churrigueresca» (subrayado nuestro a tenor del cual pensamos en su sentido barroco e incluso con figuraciones salomónicas). PÉREZ SEDANO: Op.cit., p. 106, donde dice que la escritura se hizo en 9 de enero de 1669 ante el escribano Eugenio de Valladolid, y se terminó de pagar en 1670-71. CEAN BERMÚDEZ: Op. cit.., t. IV, p. 205, menciona a Mantuano y Escalante como pintores ayudantes que trabajan en este monumento de ensamblaje y pintura. Conocemos la intervención del ensamblador toledano Francisco de Ampuero asociado al carpintero y escultor Juan de Vela, que lo armó, firmando contrato de obligación en 2 de marzo de 1669, dos días antes que los doradores y estofadores, véase NICOLAU CASTRO, J.: «Precisiones documentales sobre el Monumento de Semana Santa de la catedral de Toledo y un dibujo madrileño del último tercio del siglo XVII», A.E.A., nº 246, (1989), pp. 216-220. Mientras José Vela realizaría la armadura «de madera recia», Francisco de Ampuero se reservaba «los bastidores que a de llebar dho molumento [sic]», SUÁREZ QUEVEDO, D.: Arquitectura barroca en Toledo. Siglo XVII, Toledo, Caja de Toledo, 1990, p. 54 (donde se remite a su vez a MORENO CUADRO, F: Artistas y mentores del barroco efímero, Córdoba, 1985, pp. 32 y 49).

vándose a Carreño las figuras vivas o de color[58], y que Nicolau supone que se compondría de columnas salomónicas al identificar el diseño del museo florentino de los Uffizi titulado Altar para un Cristo muerto como el más próximo a lo que fuera el Monumento barroco de la catedral toledana[59]. En todo caso, estamos ante una manifestación típica de la arquitectura efímera de la época en su funcionalidad religiosa, origen de los llamados «monumentos de perspectiva» que se prodigan en muchas iglesias toledanas. Pero fuera del ámbito eclesiástico, estas escenografías combinan la técnica constructiva sobre materiales frágiles y el artificio decorativo para representar ficticiamente lo real a través de los aparatos festivos, que adquieren un gran significado con ocasión en 1677 del recibimiento público en Toledo a la reina madre doña Mariana de Austria, entre cuyo despliegue ornamentístico de arquitecturas fingidas y decorados fastuosos el rico gremio de Mercaderes alzó en Zocodover un arco compuesto de columnas salomónicas con las estatuas de las cuatro estaciones, las de Felipe IV y de Leopoldo, rematando con las de la Paz, Justicia, Castilla y León y la estatua de la Fama en su cúspide[60]. En otro punto del mismo itinerario, la Reina había franqueado otro arco de arquitectura levantado en el pasadizo del artificio de Juanelo, en el tramo anterior a la puerta de Doce Cantos y pasada ya la puerta de Alcántara, que presentaba cuatro columnas salomónicas, estaba cubierto de hierba, y encima de su cornisamiento lo adornaban varios lienzos de pintura y por remate un águila sobre los dos retratos de Sus

---

[58] AHPT, Pr. 173, escribano Eugenio de Valladolid, fol. 98.

[59] NICOLAU CASTRO: «Precisiones documentales ..., p. 219.

[60] RAMÍREZ DE ARELLANO, R.: Estudio sobre la historia de la orfebrería toledana, Toledo, 1915, p. 100. Desconocemos el nombre o la ocupación gremial del tracista de este arco ciertamente innovador, que tal vez halla que atribuir a algún pintor renombrado estante en Toledo. Interesante puede ser la lectura del librito Relación del recibimiento que la imperial ciudad de Toledo hizo a ... la Reyna Nª. Sª. doña Mariana de Austria, y de las fiestas con que celebro su venida. Escrivela un Forastero por naturaleza, y por inclinación Toledano, impreso en Toledo en 1677.

Majestades y algunos motes en verso de tono encomiástico[61], demostrando así que el orden salomónico era propiciado en los medios intelectuales y artísticos toledanos como elemento estético e iconográfico relevante con el que configurar y presentar programas decorativos de enjundia en un contexto público y festivo desvinculado de la función o significado que mantiene dentro de la composición arquitectónica del retablo de iglesia y adquiriendo de por sí un valor emblemático bajo la expresión barroca del baldaquino de cuatro frentes.

Realmente, los pintores locales más cualificados parecen encontrar mayor libertad en las composiciones murales, a imitación de los programas oficiales como la tan relevante decoración al fresco de la cúpula del Ochavo, llevada a cabo entre 1665 y 1670 por los madrileños Rizi y Carreño, y aplican motivos y composiciones nuevas en pequeños espacios como la cúpula de la capilla de Ntra. Sra. de la Esperanza de San Lucas, que en 1666 había pintado el toledano Simón Vicente[62], en cuyo cascarón se simula un templete abierto sostenido por ocho columnas salomónicas (de seis espiras o vueltas) trabadas por balaustrada y elevando una cupulilla. También en 1668 el citado pintor y su socio Nicolás de Latras se hacen eco de las nuevas formas y se obligaban a pintar la capilla ochavada del Santo Cristo del Pradillo, sita en el cementerio junto al convento del Carmen Calzado de Antigua Observancia de Toledo, tanto en la bóveda, representando una gloria, como principalmente en el muro, donde se habría de fingir «un retablo de Pintura con colunas salomonicas tocado de oro» para colocar al Cristo titular y enfrente otro retablo similar figurado para colgar un lienzo al óleo de la Oración en el huerto;

---

[61] SÁNCHEZ-COMENDADOR, B.: «Recibimiento en Toledo de la Reina Doña Mariana de Austria, el 31 de marzo de 1677», BRABACHT, nº 42-43, (1930), p. 76.

[62] REVENGA DOMÍNGUEZ, P.: Pintura y sociedad en el Toledo barroco, Toledo, Servicio de Publicaciones de la JCCM, 2000, p. 302.

por tanto, la obra simularía en los paramentos una estructura retablística inexistente por medio de la pintura perspectiva y técnica del trampantojo[63]. Este acercamiento concreto a recursos nuevos nos indicaría que la difusión iconográfica del motivo salomónico en Toledo se cultiva independientemente del rango director de los pintores madrileños ocupados en la catedral, aunque su talante de grandes compositores de escenas pictóricas de tipo decorativo y sentido escenográfico repercutieran a la postre, por simple contacto, en el desarrollo artístico del gusto barroco, a la vez que por distintas vías de penetración de la moda la columna salomónica entraba a formar parte de la tipología de los retablos, y, en todo caso, se hacía patente que en el ambiente artístico toledano de los primeros años del último tercio del siglo XVII estaba presente el nuevo repertorio formal que se iba aplicando ocasionalmente por iniciativa de los artífices o a instancias de la clientela vinculada principalmente a la Iglesia.

Y en este sentido, la nueva forma introducida por el soporte helicoidal no tarda en propagarse también en el campo de las artes decorativas, en concreto, la platería, no tanto en los tronos de cofradías marianas, que imitan en puridad el de Nuestra Señora del Sagrario, con dos haces de cuádruples columnas rectas elevando el arco sobre sendos trozos de entablamento, es decir, son réplica de la conocida maqueta de Pedro de la Torre y el Hermano Bautista, también difun-

---

[63] AHPT, Pr. 3718, escribano Diego Fernández Ramila, fol. 762. Contratado en 13 de septiembre de 1668 este conjunto barroco de decoración al fresco no conservado. Pero dentro del mismo género pictórico y decorativo subsisten dos retablos fingidos en el muro guardando sendas hornacinas por encima de la sillería en el coro de monjas franciscas de San Antonio de Padua de Toledo. Ambos similares, constan de un cuerpo, la hornacina propiamente, flanqueada por dos columnas torsas lisas con tercio de talla que apoyan un cornisamiento apenas rematado en acroteras y tarjeta central con los respectivos anagramas (M y JHS), y datables en el segundo tercio s. XVII, véase REVUELTA TUBINO, M.: Inventario artístico de Toledo Capital, Madrid, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1983, pp. 15-16.

dida por algunos grabados[64], como sí en otro tipo de objetos litúrgicos donde los mismos orfebres optaron por la diferencia. Así, la custodia que en 1680 contrataba Antonio Pérez Montalto para el Santísimo Sacramento de la parroquia de Santa María de los Yébenes se habría de hacer expresamente con sus columnas salomónicas[65] ya en una fecha en la que el elemento decorativo estaba más que asimilado y difundido en el medio toledano, y puesto que el mismo platero había realizado en 1677 la soberbia custodia procesional que hoy exhibe la catedral de Murcia, marcada y fechada, enorme obra de tres cuerpos superpuestos o templetes sobre pares de columnas salomónicas y una decoración profusa[66].

Podemos concluir diciendo que, para el caso del retablo y similares, el empleo de la columna salomónica en Toledo tiene efecto desde

---

[64] Si bien, sabemos de alguna otra realización en plata como el trono y arco para Ntra. Sra. del Rosario de los dominicos de S. Pedro Mártir se debía al colaborador de Fanelli el toledano Francisco Salinas aunque sus columnas eran rectas y estriadas, siguiendo el arquetipo del de Ntra. Sra. de la Paz de la parroquia de S. Andrés y del de Ntra. Sra. de la Concepción, venerada en S. Juan de los Reyes, que se citan como modelos a seguir en el contrato de 1664 (NICOLAU CASTRO, J.: «La capilla de la Virgen del Rosario y otras obras del s. XVIII en el monasterio de San Pedro Mártir», Anales Toledanos, XXVI, (1989), p. 307), al que se sujeta en forma y traza –así se especifica en la escritura– el platero toledano Antonio Pérez Montalto al hacer el trono y arco de la Virgen del Rosario de la parroquia de San Juan Evangelista de Sonseca, pero en cuanto a piezas tendría como el trono de Ntra. Sra. de la Esperanza de San Lucas (AHPT, Pr. 3718, escribano Diego Fernández Ramila, fol. 23. Escritura de «Obligaz° de trono y arco», otorgada en 10 de febrero de 1667). También el trono de Ntra. Sra. de la Esperanza de S. Cipriano, que labró el propio Virgilio Fanelli desde 1668, seguía el diseño de Pedro de la Torre y el Hermano Bautista, véase NICOLAU CASTRO, J.: «Esculturas de oro, bronce y plata italianas y españolas de los siglos XVII y XVIII existentes en Toledo», A.E.A., 257, (1992), pp. 61-63.

[65] AHPT, Pr. 330, escribano Diego Fernández Ramila, fol. 661. Se especifica que sea una custodia de dos cuerpos «con las colunas salomonicas y sobre puesttas de oxas y Razimos».

[66] RAMÍREZ DE ARELLANO: Estudio sobre la historia ..., p. 128. El autor la describe, y califica, «cuajada de estatuitas de apóstoles, evangelistas, ángeles y figuras alegóricas, así como de adornos de hojarasca de mal gusto, como todo lo de ese tiempo, pero hechos con mucho arte y primor de cincelado».

propuestas foráneas a través del prototipo que constituye el suntuoso trono de la Virgen del Sagrario (1655-1674) pero con las modificaciones impuestas en el encargo, es decir, la colocación de columnas salomónicas, cuya formulación concreta aportó Alonso Cano en su particular proyecto. De esa misma condición foránea participa el que se puede calificar de primer retablo salomónico en Toledo, el retablo mayor de la iglesia conventual de las Benitas Recoletas de la Concepción de Toledo, debido al ensamblador madrileño Alonso García, tracista y arquitecto, que lo obró en 1664 concluyéndolo en 1665, y en el que incorpora dos columnas salomónicas, las primeras de orden gigante expuestas en Toledo (IL. 6). A éste se suma el retablo anónimo de la parroquia de Santo Tomás Cantuariense de Dos Barrios (Toledo), que por su cronología segura (1664) hay que considerar también pionero en la implantación de lo salomónico. Dado a conocer el elemento entre los artífices toledanos, se normaliza su uso en la década de los años sesenta y setenta en retablos de tipología prechurrigueresca y también derivados de la misma pauta formal madrileña, como los trazados y ejecutados por el destacado maestro ensamblador toledano Juan Gómez Lobo, precursor en su sistematización, a partir del retablo de la capilla de Santa Lucía de la parroquia de Almonacid de Toledo (1666) y el de Ntra. Sra. de la Soledad de la parroquia de Santas Justa y Rufina de Toledo (1667), dos testimonios de esos primeros pasos formales de la escuela toledana que no han subsistido, pero que evidencian la aplicación de técnicas resueltas con pericia ante la dificultad que suponía tallar sus fustes o cañas curvilíneos[67].

[67] Estas fechas toledanas coinciden, por ejemplo, con las primeras columnas salomónicas conocidas en la Baja Extremadura, importadas por el maestro sevillano Blas de Escobar en la Excolegiata de Zafra, véase ROMÁN HERNÁNDEZ, N.: Retablística de la Baja Extremadura (siglos XVI-XVIII), Mérida, 1991, p. 345. Realmente curioso es el contrato de abril de 1680 entre Luis de Rivas, vecino de la villa de Agudo, y José Machín, vecino de Toledo, «ambos maestros de ensanblador» en el ajuste de un retablo para el altar mayor de la parroquia de Almadén, puesto que Machín habría de acudir a esa villa a realizar el trabajo explícito de desbastado de ocho columnas salomónicas con sus respectivos capiteles (AHPT, Pr. 3741, escribano Diego Sánchez Tamayo, fol. 422).

6.-Retablo mayor de la iglesia del convento de Benitas Recoletas de la Concepción de Toledo, primeras columnas salomónicas (*Fondo Rodríguez*, Archivo Histórico Provincial de Toledo).

Pero, en su evolución, la retablística toledana descubre en la columna salomónica su prestancia como elemento articulador de la estructura, en el que reconoce el efectismo vertical de su desarrollo sinuoso y su alta capacidad decorativa, materializando su uso en los grandes retablos y teniendo como ejemplos conservados los mencionados retablos mayores de San Juan Bautista, de la parroquia de Los Yébenes (1673), con seis columnas, y los tetrástilos de la parroquia de San Julián de la villa de Santa Olalla (1676) y de la parroquial de Alcabón (1677) (IL. 7), junto a los tres de cabecera de la ermita toledana de Ntra. Sra. de la Estrella, tan interesante el principal por constituir un retablo de tipo hornacina-camarín (1678) único en Toledo (IL. 8).

Si Gómez Lobo tuvo la oportunidad de trabajar y retrazar el retablo mayor de Navalcarnero en 1664 y conocer ejemplos tempranos de lo barroco y salomónico en los retablos secundarios de esta iglesia, a su vez, otros ensambladores madrileños actúan en tierras de Toledo divulgando el orden salomónico, como es el caso del maestro de arquitectura José de Acedo en el retablo mayor de la parroquia de Calzada de Oropesa, obra de 1676, cuyas seis columnas tienen fustes de cinco espiras[68].

Pero la continuidad dentro de la escuela toledana la representa el ensamblador José de Huerta (+1690), quien ajusta el desaparecido retablo mayor de la iglesia parroquial de Pelahustán (Toledo) en 1675, al parecer salomónico[69], y en julio de 1678 concierta para la archicofradía de San Francisco, sita en San Juan de los Reyes de Toledo, en su capilla del Obispo, un retablo para el santo de Asís «con

---

[68] NICOLAU CASTRO, J.: «El retablo mayor de la parroquial de Calzada de Oropesa (Toledo) y sus lienzos de Claudio Coello», B.S.A.A., LIV, (1988), pp. 442-451.

[69] AHPT, Pr. 3846, escribano Manuel Ruiz Machuca, fol. 147. El retablo actual, de estípites, sustituyó ya en en el s. XIX al barroco de José de Huerta, destruido en un hundimiento de la bóveda.

7.- Retablo mayor salomónico de la iglesia parroquial de Alcabón, Toledo (1678)

8.- Columnas salomónicas del retablo mayor de la ermita de Ntra. Sra. de la Estrella, Toledo (1679).

dos columnas salomonicas vestidas de parras con sus capiteles»[70], al igual que concibe salomónico el retablo mayor de la parroquia toledana de San Juan Bautista, documentado su contrato en 7 de octubre de 1684, ejemplar espléndido de cuatro columnas pareadas, de capitel corintio y fuste de cinco espiras (colocado en el crucero del templo de los Jesuitas de Toledo desde 1777 y recientemente restaurado), que alberga un lienzo del Bautismo de Cristo de Alonso del Arco[71]. Esta fidelidad se mantuvo en su última obra, que dejó inacabada a su muerte, el desaparecido retablo mayor de la ermita de Ntra. Sra. del Prado de Talavera de la Reina (Toledo) en 1690, en orden salomónico pero bajo trazas del maestro madrileño Mateo Vallaroz[72], como suyo era el mayor de la iglesia de Parrillas (Toledo), concluidos ambos por su compañero Lupercio de Falces[73].

A la vez que el retablo progresa funcionalmente hacia una exaltación de la Eucaristía y con ello modifica tipologías, en el salto de siglo se hace notoria la generalización de la columna salomónica en manos de los retablistas toledanos de cuño churrigueresco como José Machín, Miguel García, Pedro García Comendador y Andrés de Huerta que la prodigan en la década de los noventa y primer decenio del siglo XVIII, se puede decir que la última generación de practicantes[74], teniendo en Toledo como dignos exponentes de este momento cumbre, aún anónimos y conventuales, el retablo mayor que las Comendadoras de la Orden de Santiago encargan en 1711

---

[70] AHPT, Pr. 3741, escribano Diego Sánchez Tamayo, fol. 92.

[71] RAMÍREZ DE ARELLANO: Catálogo de artífices..., p. 100. El precio del ajuste fue 8.500 reales.

[72] DÍAZ FERNÁNDEZ, A. J.: «Un retablo barroco para la ermita de Ntra. Sra. del Prado de Talavera de la Reina», CUADERNA, 5, (1997), pp. 61-69.

[73] GÓMEZ JARA, J., GÓMEZ GÓMEZ, J. Mª.: La exención de Parrillas y otros datos históricos hasta el s. XVIII, Toledo, 1992, p. 120.

[74] DÍAZ FERNÁNDEZ: «Documentos ..., pp. 83-94.

para su iglesia de Santa Fe (conservado hoy, después de su enajenación en 1940, en la iglesia de Ntra. Sra. de la Antigua de la localidad toledana de Los Navalmorales)[75] y el mayor in situ de la iglesia de Santo Domingo el Real (que en opinión del profesor Nicolau es atribuible al ensamblador José Machín), más otros menores en parroquias y conventos, tal que el de Ntra. Sra. de la Esperanza de la iglesia de Santos Justo y Pastor, obra de 1699, probablemente de Machín[76]; y en el ámbito provincial, principalmente el estimable conjunto de retablos de la parroquia de San Andrés de Yunclillos (1699), trazados por José B. Churriguera y labrados por Miguel García[77]. Desafortunadamente, importantes pérdidas produjo nuestra guerra civil y en la capital perecieron los últimos vestigios parroquiales de aquella eclosión barroca, el retablo mayor de la Magdalena (1705) y el de San Lorenzo (1714); y entre los provinciales, el retablo mayor de Ajofrín (1695), obra documentada de José Machín[78], el de la parroquial de Lillo, el de Villacañas y, mención aparte por lo excepcional de la obra, el hermoso retablo baldaquino de Jesús Nazareno de su capilla en la parroquia de Santa María de Ocaña, obra de 1699 quizás[79] (IL. 9). Aún así, y pese a los avatares históricos, otros retablos mayores salomónicos conservados permanecen en el anonimato y a falta de su estudio y datación, entre los que se encuentran el de la

---

[75] MARTÍNEZ CAVIRÓ, B.: Conventos de Toledo, Madrid, 1990, p. 172.

[76] RAMÍREZ DE ARELLANO: Las parroquias ..., p. 144.

[77] DÍAZ FERNÁNDEZ, A. J.: «Los retablos de Yunclillos (Toledo) según trazas de José B. Churriguera», A.E.A., nº 283, (1998), pp. 302-308. Datados entre 1701 y 1707 son los retablos de la parroquia del Salvador de Leganés (Madrid), igualmente salomónicos.

[78] Sobre otros retablos salomónicos o «churriguerescos», menciones en NICOLAU CASTRO, J.: Escultura toledana del siglo XVIII, Toledo, 1991; y del mismo autor «Un conjunto de arte toledano en la localidad madrileña de Villa del Prado», B.S.A.A., LX, (1994), pp. 489-498. Algunos retablos inéditos citados en DÍAZ FERNÁNDEZ, A. J.: «Documentos para una historia del retablo churrigueresco en Toledo», Anales Toledanos, XXXIII, (1996), pp. 83-94.

[79] DÍAZ BALLESTEROS, M.: Historia de la villa de Ocaña, Ocaña, 1968, p. 138. La capilla se construía desde 1684 y en 1699 se procedía a la traslación de la imagen.

9.- Baldaquino del Santo Cristo Nazareno (desaparecido), en su capilla de la parroquia de Santa María, Ocaña. (*Fondo Rodríguez*, Archivo Histórico Provincial de Toledo).

parroquia de Santiago de Cuerva, el de San Miguel de Escalona, el de Menasalbas (procedente de la iglesia de Sta. María de los Reyes del despoblado de Caudilla y documentado en 1694), el hexástilo de Los Navalucillos (de 1703), el de Noez, y algunos más en capillas y ermitas dispersas por la provincia y antiguo arzobispado, como el de S. Francisco Javier (dedicado en 1702) de la parroquia de Val de Santo Domingo, el mayor de la ermita de San Illán en Cebolla, o el mayor del Hospital de la Santísima Trinidad o Cristo de la Sangre de Torrijos, por citar algunos.

En la primera década del siglo XVIII, ante el progresivo empleo del estípite en los retablos (el mayor muestrario, en la antigua iglesia de la Compañía de Jesús de Toledo), la columna salomónica se resiste a ver desplazado su protagonismo en obras retardatarias del arquitecto retablista Alfonso Fernández Cañaveral, como los tres retablos de la cabecera de la parroquia toledana de San Juan Bautista de Yuncos (1727), y el mayor, de la iglesia conventual de San Antonio de Padua de Toledo, datado en 1732 y sin dorar, coincidente en fecha con la inauguración del Transparente de la catedral[80]; a la vez que coexiste en otras obras, cediendo lugar en los extremos, caso del retablo mayor de Escalonilla (1711), ejecutado por Andrés de Huerta bajo trazas de José Machín[81], del retablo mayor de la Purísima de Domingo Pérez, o de los colaterales de la Colegiata de Torrijos, etc. Son los retablos que cierran en el ámbito toledano el sexenio de vida

---

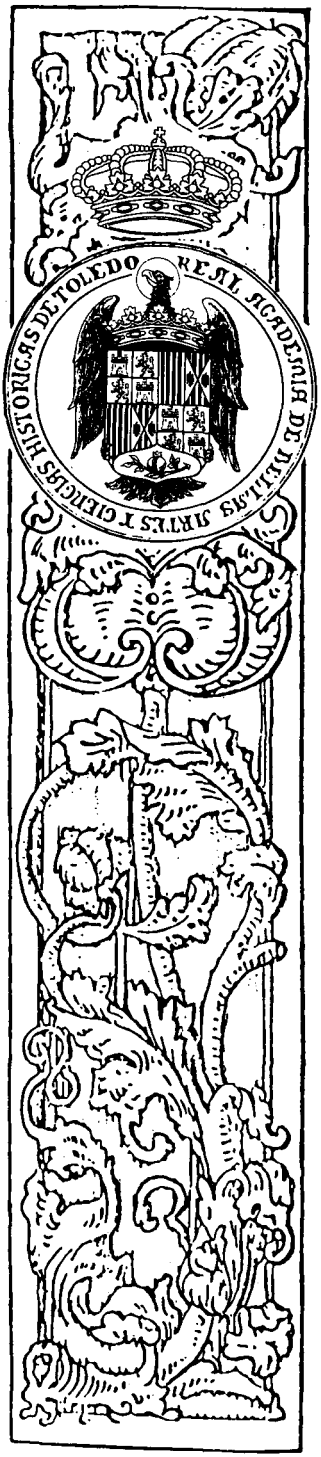
[80] NICOLAU CASTRO: Escultura ..., p. 23. Otro encargo debido a este ensamblador es el retablo de la iglesia parroquial de Huecas, de 1722, cuyo alzado terminó por prescindir de la columna salomónica y por articularse, como se hace patente, con cuatro estípites pese a que en la escritura de contrato se advierte «que las cuatro columnas salomonicas que el dho modelo representa grandes, las dos de la parte de adentro an de ser stipites como tambien las quatro que tiene la custodia» (ADT. Reparaciones de templos, Toledo, Leg.10, Expte. 3), prueba del paulatino desbanque de la columna helicoidal por el estípite de perfil recto pero soporte de jugosa talla.

[81] ADT, Reparaciones de Templos. Toledo, Leg. 11, Expte. 23.

de la columna salomónica en el campo de las manifestaciones artísticas, cuya recargada figura termina por ser desplazada, a raíz de las nuevas corrientes estéticas y repertorios decorativos proclives a una mayor estilización y elegancia formal de los soportes, por una recuperada columna acanalada con aplicaciones de talla de diseño menos generoso y más refinado, revelando con ello el acomodo paulatino a la moda rococó procedente de talleres cortesanos. Transición estilística en la que hubo de influir el arquitecto madrileño Teodoro Ardemans (1691-1726), durante su maestría mayor ejercida en la catedral, pero que tendrá su más célebre mentor en Narciso Tomé (1695-1742), conformando la nueva orientación del fenómeno barroco en el Toledo del siglo XVIII[82].

---

[82] En labores decorativas Ardemans trazó en 1696 las fachadas del órgano de Echevarría de la catedral, cuya ejecución fue concertada con el ensamblador José Machín, véase NICOLAU CASTRO, J.: «Obras del s. XVIII en la catedral de Toledo», Anales Toledanos, XIX, (1984), pp.205-206, que publica el dibujo de alzado que conserva el archivo catedralicio.



VIDA ACADÉMICA