

ANTONIO TOMÉ EN EL RETABLO DE LOS TRINITARIOS DE ZAMORA

LUIS VASALLO TORANZO

M^a DE LAS MERCEDES ALMARAZ VÁZQUEZ

JOSÉ BLANCO SÁNCHEZ

Resumen

La construcción de la iglesia de los Trinitarios calzados en la ciudad de Zamora supuso el adorno de la capilla mayor con un retablo principal y sus colaterales. En el artículo se relacionan estos colaterales con el foco vallisoletano, concretamente con el ensamblador Cristóbal Ruiz de Andino, y se acerca una Inmaculada Concepción al círculo de los Rozas. El retablo mayor, realizado a partir de 1710, se documenta como obra del ensamblador Francisco Pérez, y la mayor parte de las imágenes se atribuyen a Antonio Tomé.

Abstract

The building of the Calced Trinitarians church in the town of Zamora meant the decoration of the major chapel with a main altarpiece and its correspondent collaterals. In the article, these collaterals are linked to the Valladolid background, to be exact, to the assembler Cristóbal Ruiz de Andino, and a Immaculate Conception is attributed to the Rozas. The main altarpiece, which was carried out from 1710, is documented as being a work by assembler Francisco Pérez, and most of the images are attributed to Antonio Tomé.

1. La fundación del cenobio

La llegada de los trinitarios a la ciudad de Zamora, ocurrida a finales del siglo XVI, no contó con el apoyo de un benefactor solvente que corriera con los gastos de la construcción del convento e iglesia. El patronato lo tomó el licenciado Rui Díaz de Villacorta, abad de Pentes (Orense), patrón de la Casa Santa y fundador de la capilla del Calvario, quien en 1592 donó al nuevo convento su casa, huerta, herreñal y palomar colindantes con dicha capilla, que se constituía en iglesia de la fundación. A cambio se reservaba la cabecera del templo como lugar de enterramiento para sí y los futuros poseedores. En ausencia de herederos se comprometió a nombrar patronos en breve plazo. Después de un primer intento en la persona de don Antonio Ordóñez, deán de la Catedral, la elección recayó en doña María de Sámano y su hijo don Diego del Castillo Villasante, titulares del mayorazgo fundado por don Alonso del Castillo Villasante, marido y padre respectivamente de los anteriores. Estos aportaron en un principio 24.000 maravedís y se comprometieron a entregar una menguada renta anual de otros 9.000 en concepto de patronato¹.

Estas cantidades pronto se demostraron insuficientes para las necesidades de la nueva fundación, por lo que los frailes se vieron obligados a actuar con prudencia, alargando sobremanera la construcción de los edificios necesarios para su ministerio y admitiendo pequeñas mandas testamentarias y memorias de misas de dudosa rentabilidad². En la segunda década del siglo XVII comenzaron las obras de la casa conventual que se prolongaron hasta más que mediada la centuria³. Traspasada ésta los frailes decidieron renovar la iglesia. No conocemos las circunstancias que desembocaron en el abandono de la Capilla del Calvario y la renuncia al patronato de los Castillo⁴; lo cierto es que hacia 1670 los religiosos emprendieron los trámites nece-

¹ AHDZa, Mitra, Leg. 986-I.

En 1595 los frailes ya estaban instalados en Zamora y pleiteaban con un mercader por un paño rico destinado al frontal del altar. AHPZa, Prot. 618, ff. 5-6.

² AHDZa, Mitra, Leg. 675-II; AChVa, Pl. Civiles, Zarandona y Walls, (Olv.), C. 3693-6, 1610; Idem, Lapuerta (Olv), C. 2-3, 1615. Es muy significativo que en 1653 admitieran una memoria de misas fundada por doña Catalina Romero de la Peña, viuda de don Diego de Guzmán Enríquez, que había sido desestimada previamente por los franciscanos, que consideraron muy escasos los 50 ducados anuales que ofrecía la devota a cambio de una misa diaria. AChVa. Pl. Civiles, Zarandona y Walls (Olv.), C. 3609-1. El 3 de diciembre de 1677 el arcediano don Lorenzo Manuel de Torres, concedió por manda testamentaria 50 ducados para la obra de la iglesia de la Trinidad. AHPZa, Prot. 1678.

³ RAMOS MONREAL, Amelia y NAVARRO TALEGÓN, José, *La fundación de los Morán Pereira. El hospital de la Encarnación*, Zamora, 1990, pp. 125 y 155.

⁴ En 1647 todavía gozaba de dicho patronato don Alonso del Castillo y Sámano, quien ordenaba renovar el nicho sepulcral de la familia situado en la capilla mayor de la iglesia. NAVARRO

sarios para la construcción de un nuevo templo. En junio de 1671 se pide permiso al consistorio para cerrar el callejón que colindaba con el refectorio⁵ y un año más tarde se solicita licencia para comenzar las obras. Fue entonces cuando se puso la primera piedra⁶.

2. La construcción de la iglesia

Por el diario de Antonio Moreno de la Torre conocemos con detalle los progresos de los trabajos. En el verano de 1673 las obras ya habían comenzado y avanzaban a buen ritmo como indica una inscripción en la fachada principal, que fecha la portada en dicho año⁷. Sin embargo en 1675 comienzan los problemas monetarios y los frailes deciden acudir al consistorio en busca de ayuda. En septiembre los regidores acuerdan conceder 2.000 reales para acabar una obra entorpecida por una acuciante falta de medios⁸. No resultó suficiente, y en fechas posteriores los trinitarios realizaron nuevas demandas de limosnas al consistorio, que se extendieron también al clero⁹. En 1676 recibieron una fuerte inyección de dinero por parte de don José de Lorenzana y Quiñones, que derivó en la finalización casi total de la cantería a manos de Fernando de Setién¹⁰. El avance de las obras fue evidente para los zamoranos, puesto que en diciembre de dicho año Antonio Moreno informa que la iglesia estaba

TALEGÓN, José, “Manifestaciones artísticas de la Edad Moderna”, *Historia de Zamora*, T. II, Zamora, 2001, pp. 535-6.

⁵ AHPZa, Municipal, Actas, 47, f. 17vº.

⁶ AHPZA, Municipal, Actas, 48, 16-4-1672 y 23-7-1672.

⁷ LORENZO PINAR, Francisco Javier, y VASALLO TORANZO, Luis, *Diario de Antonio Moreno de la Torre. Zamora 1673-1679. Vida cotidiana en una ciudad española durante el siglo XVII*, Zamora, 1990, pp. 69 y 85. Al dinero prevenido por los frailes para el inicio de las obras se sumaron 1.000 ducados entregados por el conde de Castronuevo, para entonces Presidente del Consejo de Castilla, en remisión de un censo sobre el que Catalina Romero de la Peña había fundado una memoria de misas veinte años atrás. AChVa. Pl. Civiles, Zarandona y Walls (Olv.), C. 3609-1. Igualmente menudean las donaciones por vía testamentaria. AHPZa, Prot. 1571, f. 498.

⁸ AHPZa, Municipal, Actas, 48, ff. 306-7.

⁹ AHPZa, Municipal, Actas, 48, f. 355. En septiembre de 1679 les entregan otros 1.000 reales. Actas, 52, f. 232. LORENZO PINAR, Francisco Javier y VASALLO TORANZO, Luis, op. cit., p. 199.

¹⁰ AHPZa, Prot. 1574, 11-8-1676, s.f. Se podría pensar que el escribano confundió el nombre del cantero y puso Fernando cuando debería haber puesto Juan, en relación a Juan de Setién Güemes, por entonces en Zamora a cargo de las capillas de Santa Inés en la Catedral y de don Gabriel López de León en San Ildefonso. Sin embargo, en la década de 1680 aparecen documentados en ambas mesetas un Fernando de Setién a secas y un Fernando de Setién Rozas. VV. AA. *Artistas cántabros de la Edad Moderna*, Salamanca, 1991, pp. 622 y 625.

a falta de las bóvedas: *La iglesia del convento de la Trinidad, que es gran edificio, están hechos todos los arcos del crucero y todas las paredes levantadas; algo de cornisas falta*¹¹. No pudo, sin embargo, finalizarse el templo inmediatamente por la aparición de la peste en la ciudad, que impedía la entrada de materiales. En 1676 y 1677 el convento solicitó a los regidores la apertura de la puerta de San Torcuato para meter piedra y terminar el edificio¹². En 1678 volvieron a paralizarse las obras, aunque en diciembre ya se labraban nuevamente las cornisas¹³. El impulso definitivo se producirá en 1679 merced a la decisión de don Cristóbal Ordóñez Portocarrero, testamentario de don Diego Altamirano de las Cabezas, de renunciar al enterramiento que éste había previsto para sí y su mujer junto al altar del Cristo de la Catedral, por otro situado en el hastial del crucero del evangelio de la iglesia de la Trinidad¹⁴. El sepulcro, cuyo adorno de pilastras y escudo aún se conserva, suponía el pago del retablo colateral correspondiente, la entrega de rentas cuantiosas y, sobre todo, la llegada de unos dineros –los que habían producido dichas rentas desde la muerte de Altamirano (23-3-1677) hasta la fecha de la escritura (26-8-1679)- que se dedicaban por expreso deseo del testamentario a *la pefección de la obra de la dicha yglesia y fábrica del dicho nuestro convento y no de otra manera*. Para ello se ordenaba el depósito de dicha cantidad en un arca, una de cuyas llaves quedaba en poder de Ordóñez, y se decidía nombrar un administrador en la persona de don Alonso Romero de Mella. La promesa de dicho dinero llevó a los frailes a encargar en enero de 1679 la madera necesaria para el tejado a cambio de 6.640 reales¹⁵. Con prontitud avanzaba ahora la obra. Cuatro meses más tarde la iglesia estaba ya entablada y las tejas prevenidas¹⁶. Inmediatamente después se harían las bóvedas, quedando la iglesia dispuesta para recibir los adornos muebles. En octubre, la iglesia estaba ya

¹¹ LORENZO PINAR, Francisco Javier, y VASALLO TORANZO, Luis, op. cit., p. 129.

¹² AHPZa, Municipal, Actas, 49, f. 149 y Actas, 50, f 85.

¹³ LORENZO PINAR, Francisco Javier y VASALLO TORANZO, Luis, op. cit., p. 183.

¹⁴ *Primeramente es condición quel dicho combento a de dar para el sepulcro ... todo el sitio que se contiene en el brazo derecho de la yglessia nueva que se está fabricando en este dicho combento, de pilatra a pilastra que le componen, y el arco frontero a de ser el nicho para los güessos de dichos difuntos, cerrándose por la parte exterior; y en lo baxo se a de hazer güeco para dichos güesos, y tapado hasta el estado de un hombre, y de allí arriba se a de poner la forma del sepulcro que estaba en la dicha Santa Yglesia Cathedral otro semejante, y en el arco el lebrero combeniente, y enzima del dicho arco se a de poner el escudo de sus armas, y el adorno de pilastras y remates a de ser de yeso estriado y perfilado de oro como estaba el de la dicha Santa Yglesia Cathedral.* AHPZa, Prot. 1577, ff. 729-752. Las rentas anuales producidas por la fundación de Altamirano se cifraban en 600 ducados anuales. LORENZO PINAR, Francisco Javier y VASALLO TORANZO, Luis, op. cit., p. 221.

¹⁵ AHPZa, Prot. 1577, ff. 63-4.

¹⁶ LORENZO PINAR, Francisco Javier y VASALLO TORANZO, Luis, op. cit., p. 219.

terminada a falta de los últimos retoques. El 2 de dicho mes se trasladaron los restos de Altamirano y su mujer. Para la ocasión se instaló un túmulo grande en la capilla mayor, ante el que predicó el antiguo padre ministro del convento, con gran concurso de la nobleza¹⁷. El día 31 de mayo de 1681, víspera de la fiesta de la Santísima Trinidad, se colocó la Eucaristía¹⁸.

La prolijidad con que se ha relatado el transcurso de la obra de la iglesia, hoy parroquia de San Torcuato, no se corresponde con la información hallada sobre los artífices. Nada se sabe del tracista, autor de un proyecto muy tradicional, que recuerda las actuaciones de Pedro García, principal maestro de obras local, responsable por esos años de las iglesias de los conventos franciscanos de la Concepción y de San Juan Bautista. Sí se pueden anotar, por contra, los nombres del ya citado Fernando de Setién, o los de Francisco de Vega y Antonio del Campo, maestros de cantería que firman como testigos en la escritura de compra de madera para el tejado. Igualmente la documentación deja constancia de Pedro Pérez, carpintero que presentó unas trazas para ejecutar las puertas de la fachada principal. A este concurso acudió también Diego de Carvajal, con un diseño realizado junto a Jerónimo Bernal. Fue Carvajal quien finalmente se adjudicó la obra, avalado como estaba por la autoría de las puertas de la Concepción. Contratadas las de la Trinidad de palabra a mediados de diciembre de 1679, una fuerte subida del precio de la moneda dos meses más tarde y algunos defectos de fabricación motivaron un pleito que llegó hasta la Chancillería vallisoletana. En el proceso se citan una gran cantidad de ensambladores, entre los que destacan Francisco de Parada y Bartolomé González de Espinosa, conocidos maestros locales, al tiempo que aparece un maestro vallisoletano llamado Santiago Gutiérrez que declara a favor de los trinitarios¹⁹.

3. Los retablos colaterales

La presencia de este artista de la ciudad del Pisuerga tiene que estar relacionada con los retablos de la cabecera. En efecto, en el mismo pleito, en agosto de 1682, Diego de Carvajal veta como testigo a *Cristóbal Ruiz, maestro ensamblador del convento de la Santísima Trinidad Calzada de esta ciudad, para excusar recusaciones*. Éste no puede ser otro que Cristóbal Ruiz de Andino, ensamblador vallisoletano ligado frecuentemente al escultor Alonso Fernández de Rozas y al arquitecto Felipe

¹⁷ Idem, p. 221.

¹⁸ AChVa, Pl. Civiles, Taboada (F), C. 3023-1.

¹⁹ El autor de los herrajes de las puertas fue el cerrajero Juan de Molina, quien los forjó ayudado por Valentín Fraile, su yerno, y por Jerónimo Hernández. AChVa, Pl. Civiles, Taboada (F), C. 3023-1.

Berrojo²⁰. La presencia de este grupo de artistas en Zamora tiene su origen en el adorno de la cabecera de la iglesia de la Concepción²¹. Dicho templo, debido a la munificencia de fray Alonso de Salizanes, obispo de Oviedo y más tarde de Córdoba, fue trazado por Pedro García, quien recogió algunas indicaciones de Berrojo, autor de las bóvedas que lo adornaban²². En la cúpula, cubierta con yesos policromos, se usaron las columnas salomónicas, elemento que hubo de introducirse también en los retablos de la iglesia. Con toda seguridad fue aquí, en la capilla mayor de la Concepción, donde se emplearon los fustes helicoidales por primera vez en la ciudad.

Dichas obras tuvieron que causar un fuerte impacto en el ambiente artístico local, hasta el punto que sobre ese modelo se realizaron más tarde los retablos de la capilla de don Gabriel López de León en San Ildefonso, los colaterales de la Trinidad y el mayor de la capilla de las Angustias en la iglesia de San Vicente. En este sentido es muy significativo el cambio de planes impuesto a Pedro García en 1677, un año después de la inauguración de la iglesia de la Concepción, para sustituir las columnas de fuste cilíndrico del nuevo retablo mayor de los franciscanos de Zamora por otras salomónicas²³.

²⁰ La relación entre todos ellos, además de con Lucas González, nos la hizo notar Ramón Pérez de Castro, a quien agradecemos, además, sus interesantes apreciaciones sobre Cristóbal Ruiz de Andino y los retablos colaterales de la Trinidad.

²¹ Sobre esta construcción y la participación de los maestros citados, VASALLO TORANZO, Luis, "Arquitectura y patrimonio del convento de la Concepción francisca de Zamora", *389 años del convento de la Concepción*, Zamora, 2003, pp. 125-143.

²² La intervención de Berrojo en la Concepción, apuntada por *Ibidem*, puede ser ahora confirmada documentalmente. En un testamento de un alojero de 23 de junio de 1675, donde se recuerda una deuda hacia el maestro de Medina de Rioseco de 120 reales, se dice: *Yten me deve Lorenço, cantero que trabaja en la obra de Nuestra Señora de la Concepción con el dicho Felipe Berrojo, treze reales que le presté*. Aparecen otros nombres de canteros que obraban en el convento de franciscanas: José de Salamanca, Francisco de Nates y Agustín de los Cuetos. AHPZa, Prot. 1600, ff. 146-8.

²³ LORENZO PINAR, Francisco Javier, y VASALLO TORANZO, Luis, op. cit., p. 35-6.

Pedro García conocía las formas y los repertorios ornamentales impuestos en el segundo tercio del XVII por Alonso Cano y Pedro de la Torre a partir de su participación en el retablo de las Carmelitas Descalzas de Toro. Dicha obra fue contratada por él mismo y por Bartolomé González de Espinosa en 1670 (AHPZa, Prot. 4050, 4-1-1670, ff. 313-320) sobre proyecto del riosecano Lucas González (NAVARRO TALEGÓN, José, "La ciudad: configuración urbana, arquitectura y arte", en VILA, Javier, *Toro 1505-2005*, Zamora, 2004, pp. 155). Sin embargo, hasta 1677 se mostraba ajeno a la novedad que suponía la columna salomónica. Así se constata en el primer proyecto del retablo de San Francisco de Zamora, pero también en el retablo de la capilla de don Diego Arias de Benavides en la Catedral, igualmente de columnas corintias, donde García demuestra un escaso aprovechamiento de las enseñanzas recibidas del foco riosecano. La excesiva planitud de la máquina, la pacata decoración aplicada en netos, cornisas y pilastras, y la utilización de un elemento en extremo retardatario como es la ornamentación del tercio inferior de las columnas dicen muy poco en favor del zamorano. Sobre esta

Los retablos colaterales de la iglesia de la Trinidad atendían, por lo tanto, a las normas recientemente impuestas en la ciudad por los maestros vallisoletanos. La única noticia que hemos podido hallar sobre dichas obras, la proporciona la escritura de enterramiento de don Diego Altamirano de agosto de 1679. En ella el testamento se obligaba a pagar un retablo colateral para colocar una imagen de San José propiedad del cenobio. El retablo sería igual al del lado de la epístola que se nombra de la Inmaculada Concepción. A pesar de lo expresado en la documentación, el retablo de la epístola no debía estar hecho todavía, aunque sí dispuesta o apalabrada la imagen titular de la Inmaculada. Su cita en la escritura tiene que responder al control que los frailes pretendían sobre los colaterales, que deseaban respondieran a un mismo diseño. Lo que por el momento no podemos concretar es si el colateral del evangelio se ejecutó coetáneamente al depósito de los huesos de Altamirano, o bien, el convento prefirió demorar su fabricación para lograr la unidad requerida respecto al de la epístola²⁴.

El estado actual de los conocimientos sobre Andino impide manifestarse rotundamente sobre la atribución de dichas obras, que presentan un tratamiento de la decoración aplicada más plana y lineal (fig. 1) que la habitualmente utilizada por él en Villagarcía, Cevico de la Torre, San Cebrián de Campos o San Ildefonso de Zamora (esta última atribuida) -circunstancia que puede responder simplemente al retraso de su ejecución, en la penúltima década del XVII-²⁵.

Lo que sí parece segura es la participación de los Rozas. El conocimiento de Alonso Fernández de Rozas en Zamora se produjo en 1671, cuando el ayuntamiento de la ciudad le encargó una imagen de “San Fernando”, que hoy se guarda en la

capilla y su retablo, RAMOS DE CASTRO, Guadalupe, *La Catedral de Zamora*, Zamora, 1982, pp. 310 y ss. y LORENZO PINAR, Francisco Javier y VASALLO TORANZO, Luis, op. cit., p. 38-9. Sobre Lucas González, la última aproximación es la de PÉREZ DE CASTRO, Ramón, “Actividad artística y talleres de ensamblaje en Medina de Rioseco (1650-1675). Lucas González”, *BSAA*, LXVI, 2000, pp. 269-290.

²⁴ De hecho sabemos que el retablo de San José estaba concluido en 1694, cuando se admitían donaciones para policromarlo. AHPZa, Prot. 1771, f. 594.

Los dos colaterales mantuvieron su disposición original durante mucho tiempo, dado que cuando se compra el terreno para fabricar la capilla del beato Simón de Rojas en 1771, todavía alojaba el retablo del evangelio la imagen de San José. (AHPZa, Hacienda. Desamortización, C. 46-31). No sabemos bajo qué circunstancias se procedió a la colocación actual en años posteriores.

²⁵ Para estas obras, respectivamente, GARCÍA CHICO, Esteban, *El arte en Castilla I. La Colegiata de Medina del Campo y otros estudios*, Valladolid, 1957, p. 81. MARTÍN GONZALEZ, Juan José, y otros, *Inventario artístico de Palencia*, T. I, Madrid, 1977, p. 136. GARCÍA CHICO, Esteban, *Documentos para el estudio del arte en Castilla. Escultores*, Valladolid 1941, pp. 339-340. URREA, Jesús, “La capilla de D. Gabriel López de León en la iglesia de San Pedro, de Zamora”, *BSAA*, LI, 1985, pp. 500-507.

capilla de Santa Inés de la Catedral²⁶. Su afirmación definitiva se produjo a raíz de su participación en los retablos de la Concepción, para los que entalló al menos un “San Francisco” y un “San Antonio de Padua”, que todavía hoy veneran las monjas concepcionistas en su modesta capilla actual²⁷. Coetáneamente se le encargaba la “Santa Inés” del retablo de la capilla de don Diego Arias de Benavides en la Catedral²⁸; e inmediatamente después las esculturas de la fundación de don Gabriel López de León, concluidas en 1678²⁹. No podemos precisar si las imágenes que se añaden al retablo de San Francisco después de la reforma de 1677 se debieron también a Rozas, que parece acaparar la escultura de las nuevas fundaciones y retablos zamoranos³⁰. De hecho los frailes trinitarios acudieron a él para ejecutar, al menos, una de las imágenes de los futuros colaterales de la nueva iglesia. En efecto, la “Inmaculada Concepción”, que se exhibe hoy en lado del evangelio parte de los modelos de Rozas y es exponente de la autonomía alcanzada por el escultor respecto de los tipos de Fernández. El “San José” correspondiente al otro colateral es obra de menor calidad y en absoluto se le puede atribuir.

Alonso Fernández de Rozas es todavía una figura escurridiza de la plástica castellana del tercer cuarto del siglo XVII. Englobado dentro de la legión de imitadores de Fernández, nuevas aportaciones documentales permiten valorarlo como una

²⁶ URREA, Jesús, “San Fernando en Castilla y León”, *BSAA*, LII, 1986, pp. 484-7.

²⁷ VASALLO TORANZO, Luis, “Arquitectura y patrimonio del convento de la Concepción...”, p. 136-8.

²⁸ La atribución de la imagen a Rozas la formuló RAMOS DE CASTRO, Guadalupe, op. cit., a partir de su parecido con su homónima del relicario de Villagarcía.

²⁹ Dichas imágenes fueron documentadas por Jesús URREA, “La capilla de D. Gabriel López...”. Se conservan las cuentas de dicha capilla entre 1678 y 1680, pero no aparece reseñado el ensamblador, a quien ya se había terminado de pagar; sí se cita a Rozas en un apunte de 1678, e igualmente a los policromadores, primero al zamorano Toribio González y, tras su muerte, al vallisoletano Manuel Martínez de Estrada, que terminó de dorar los retablos y policromó las figuras de Rozas. LORENZO PINAR, Francisco Javier, y VASALLO TORANZO, Luis, op. cit., p. 39.

³⁰ Las imágenes del retablo mayor de San Francisco fueron contratadas por Juan Castaño Espinosa y Carvajal, vecino de Zamora, y por José Sánchez de la Guerra, vecino de Cañizo, quienes se comprometieron en 1676 a realizar tres figuras de bulto –San Francisco, San Buenaventura y San Luis Obispo, el primero mayor que el natural y los otros dos del natural- y dos relieves –un pasaje de la vida de Santa Clara y otro de Santa Rosa de Viterbo-. Sin embargo, cuando los policromadores se comprometieron al dorado y estofado, se reseñaron dos imágenes de San Francisco, un San Buenaventura, un San Luis, una Anunciación, un Salvador con una gloria de nubes encima y una imagen de Nuestra Señora. LORENZO PINAR, Francisco Javier, y VASALLO TORANZO, Luis, op. cit., p. 36. Aunque, como ya se ha dicho, la inauguración de la iglesia de la Concepción fue definitiva para la sustitución de las columnas corintias por otras salomónicas, desconocemos si el cambio afectó también a los escultores locales desplazados por la calidad de Fernández de Rozas.

de las figuras capitales en la renovación de formas experimentada en la ciudad del Pisuega desde mediados del XVII³¹. Su fama lo proyectó fuera de Valladolid, a la cercana Palencia, pero también a Zamora, León³², Burgos³³ y Oviedo³⁴, donde morirá en 1681. Su arte trascendió su propia existencia en la figura de su hijo José de Rozas, protagonista junto a Juan de Ávila de la escultura vallisoletana del último cuarto de siglo, pero también a través de su discípulo Antonio de Borja en Asturias.

La “Inmaculada Concepción” de la actual parroquia de San Torcuato de Zamora responde a las características más personales e innovadoras de A. de Rozas. La rigidez impuesta por Gregorio Fernández en la representación de las Inmaculadas es superada prudentemente por escultores que, aunque resignados habitualmente a un seguimiento mimético del maestro –caso del propio Rozas en las Purísimas del relicario de Villagarcía y del expositor de Santa María de Tordesillas–, no dudan a veces en apartarse del tipo fernandino para sumarse a la corriente más barroca y vital que imponían desde Madrid el grupo de pintores cortesanos. Sin alcanzar la libertad de formas experimentada en las imágenes de la Asunción desde los años 60 –retablo del convento de Santa Clara en Medina de Rioseco y sobre todo de la parroquial de Santa María en Tordesillas–, algunas Inmaculadas de Rozas prescinden del habitual manto cónico, lo que procura una mayor estilización y ondulación corporal, al tiempo que un tratamiento de las telas más nervioso potencia la gracia y el donaire de las imágenes.

Así es la “Inmaculada” de los Trinitarios de Zamora, remedo de la escultura de la misma iconografía, titular del retablo mayor de la capilla de don Gabriel López

³¹ Básicamente las de PARRADO DEL OLMO, Jesús María, “Nuevos datos sobre el retablo mayor de Santa María de Tordesillas”, *BSAA*, XLVIII, 1982, pp. 435-7 y URREA, Jesús, “La capilla de D. Gabriel...”. La primera aportación es crucial para valorar al maestro y conocer su estilo. La segunda supone la documentación del grupo de imágenes más completo del escultor hallado hasta la fecha y un primer acercamiento a su biografía y recorrido profesional.

³² LLAMAZARES RODRÍGUEZ, Fernando, *El retablo barroco en la provincia de León*, León, 1991, pp. 44-5.

³³ Las esculturas del retablo de la capilla del arzobispo Peralta de la catedral de Burgos son obra de Alonso de Rozas. Así fue entrevistado por MATESANZ, José, *Actividad artística en la Catedral de Burgos de 1600 a 1765*, Burgos, 2001, pp. 225-232, quien, no sin fundamento, proponía también el nombre de Juan Rodríguez, por el parecido de la Inmaculada de dicha capilla burgalesa con las imágenes de este escultor y de la misma iconografía en Salamanca.

La obra de Rozas causó sensación en Burgos, pues en 1676, cinco años después de ejecutados los bultos redondos de la capilla de San Enrique de la Catedral, a la hora de contratar el desaparecido retablo del Hospital del Rey, se decía que las imágenes se dieran a Bernardo de Elcarreta o al “maestro que hizo el retablo del Señor Arzobispo de Burgos”. IGLESIAS ROUCO, Lena Saladina, “Sobre la obra del retablo mayor del Monasterio de las Huelgas de Burgos”, *BSAA*, LI, 1985, pp. 476-482.

³⁴ RAMALLO ASENSIO, Germán, *Escultura barroca en Asturias*, Oviedo, 1985, pp. 290 y ss.

de León en la iglesia de San Pedro y San Ildefonso de Zamora. Esta talla, y el conjunto de imágenes que la acompaña, fue finalizada por Rozas durante el otoño de 1678 en la propia ciudad de Zamora³⁵. Sin duda esta visita, que se prolongó durante al menos un mes, desembocó en nuevos encargos, uno de los cuales bien pudo ser el que nos ocupa. De mayor porte y aún con la policromía original, la imagen de la actual parroquia de San Torcuato repite la disposición corporal y el movimiento de telas de su prototipo; si bien una mayor dureza en el afilado rostro y un menor cuidado en el tratamiento de los ropajes y en las cabezas de ángeles que adornan la peana de nubes, declaran la participación del taller y en particular de su hijo José, seguramente encargado de terminar la imagen tras el traslado de su padre a Asturias o tras su muerte. (fig. 2).

Las escasas rentas del cenobio impidieron la empresa del retablo mayor por entonces. Los frailes se limitaron a encargar las esculturas de los dos fundadores de la orden trinitaria –“San Juan de Mata” y “San Félix de Valois”– que años más tarde se alojaron en el retablo definitivo (fig. 3). Ambas imágenes declaran su ascendencia vallisoletana por el tratamiento de las telas y la rigidez de las posturas, de manera que se acercan al círculo de José de Rozas y Juan de Ávila, maestros de perfiles todavía muy difuminados. De hecho ambas estaban policromadas cuando se encargó el dorado del retablo a mediados del XVIII, por lo que el maestro sólo se comprometió a retocar la pintura, bien para subsanar ciertos desperfectos, bien para acomodarla al estofado de las nuevas imágenes de Antonio Tomé³⁶. El mismo origen parece tener la Virgen con el Niño del expositor, imagen que recuerda enormemente los modos de Alonso de Rozas, pero cuya composición y tratamiento de los paños la acercan a las creaciones del salmantino Juan Rodríguez³⁷. El desconocimiento casi total de la escultura zamorana del último tercio del siglo XVII no permite mayores aproximaciones.

³⁵ URREA, Jesús, art. cit.

Queremos aprovechar esta ocasión para devolver la autoría de esta pieza a Rozas, indebidamente arrebatada recientemente en favor de un anónimo escultor cortesano por NAVARRO TALEGÓN, José, “Autor desconocido”, *Gratia Plena. La Inmaculada Concepción en el Arte de la Iglesia de Zamora*, Zamora, 2005, pp. 26-7.

³⁶ AHPZa, Prot. 2294, 17-9-1750. Conocemos esta escritura gracias a la amabilidad de don José Ángel Rivera de las Heras, quien también nos descubrió los nombres de los santos trinitarios del ático del retablo mayor.

³⁷ La obra de Rozas y Rodríguez, nacida de un tronco común, fue objeto de confusión antes de las últimas aclaraciones documentales. Esta imagen, al igual que la anteriormente citada Inmaculada de la capilla del arzobispo Peralta de Burgos, recuerda a las imágenes de Juan Rodríguez. Ésta, concretamente, a la Inmaculada del mainel de la portada principal de la catedral nueva de Salamanca.

4. El retablo mayor de Francisco Pérez

El 30 de mayo de 1710, por fin, los trinitarios pudieron contratar el retablo mayor. Para ello solicitan los servicios de Francisco Pérez de la Carrera, ensamblador experimentado, vecino de la ciudad, cuyo mayor mérito radicaba en la fabricación del retablo mayor de la parroquial de Villaralbo (Zamora)³⁸ y del de Santiago de Medina de Rioseco (Valladolid).

Poco es lo que se conoce de Francisco Pérez. Casó con Josefa de Armenteros, con la que tuvo al menos un hijo llamado Manuel, que alcanzó el cargo de abogado de los Reales Consejos, y una hija llamada Josefa, que emparentó en 1713 con Francisco Carvajal, cerero³⁹. Además del retablo de Villaralbo, antes citado, la primera noticia de carácter profesional la encontramos en 1698, cuando realiza los dos retablos colaterales de la iglesia de San Miguel de Vezdemarbán⁴⁰, desaparecidos en el incendio de la iglesia. Por esas mismas fechas contrató un pequeño retablo para Casaseca del Campeán, de columnas salomónicas, rehecho más tarde hasta desfigurarlo⁴¹. En 1700, se adjudicó dos pequeños retablos para la iglesia de Jambrina, destinados a acoger una Virgen del Rosario y un Crucificado. En la actualidad sólo se conserva el primero, caracterizado por la extraña disposición del ático semicircular, y por un recargamiento ornamental de talla vegetal muy carnosa que llena todo el espacio disponible⁴².

³⁸ El retablo de Villaralbo se creía hasta ahora de Francisco Cid Pacheco (NIETO GONZÁLEZ, José Ramón, *Catálogo del Partido Judicial de Zamora*, Madrid, 1982, p. 343), sin embargo la documentación no deja lugar a dudas: en 1706 se reseña la entrega de 125 reales a Francisco Pérez *el maestro que hizo el retablo del altar mayor* (A. H. D.Za. Parroquiales 280-9, ff. 5v^a-6). En esa fecha Pérez se encontraba ya en Rioseco por lo que debe tratarse de un pago atrasado. Probablemente el retablo de Villaralbo se hiciera en la última década del siglo XVII, lo que explicaría el carácter retardatario del mismo, previo a la puesta al día que experimenta el ensamblador en Rioseco. En 1711 se contrataba la policromía en los vallisoletanos Claudio Martínez de Estrada y su hermano Agustín Martínez de Estrada. A. H. P. Za. Prot. 2006, 23-8-1711, ff. 161-4.

³⁹ AHPZa, Prot. 2241, 7-7-1734, ff. 336-7. Josefa de Armenteros era hija de Francisco de Armenteros y Manuela Rodríguez de la Guerra. No conocemos el tipo de parentesco, si es que tenía alguno, de la suegra de Pérez con José Sánchez de la Guerra, escultor citado anteriormente. AHPZa, Prot. 2073, 5-1-1713, ff. 3-4.

⁴⁰ NAVARRO TALEGÓN, José, *Catálogo Monumental de Toro y su alfoz*, Valladolid, 1980, p. 395.

⁴¹ NIETO GONZÁLEZ, José Ramón, *Catálogo...*, p. 68.

⁴² Originalmente Pérez había previsto cuatro machones como soportes, pero la voluntad del comitente, don Andrés Galán, comisario del Santo Oficio de Valladolid, le obligó a sustituir los centrales por columnas salomónicas. NAVARRO TALEGÓN, José, "Manifestaciones...", p. 558. Ambos retablos fueron dorados por el vallisoletano Agustín de Estrada en 1711. AHPZa, Prot. 1932, 10-1-1711, s.f. y Prot. 2006, 25-5-1712, ff. 301-7.

En 1703 da el salto a Medina de Rioseco⁴³. En efecto, el 11 de abril de dicho año, junto al burgalés Diego de Suano⁴⁴, se obligaba, a cambio de 19.000 reales cada uno y en un plazo de dos años y medio, a realizar la enorme máquina trazada por Joaquín de Churriguera. En realidad, al igual que ocurrirá años más tarde en el retablo del evangelio de la misma iglesia, se había convocado previamente un concurso al que se presentaron varios maestros y del que resultó ganador Churriguera. Con todo, se introdujeron algunas modificaciones técnicas planteadas por el ensamblador de Villada Santiago Carnicero y un añadido puntual extraído de las trazas del burgalés fray Pedro Martínez para la caja de la imagen principal⁴⁵.

El diseño del retablo está claramente subordinado al elemento iconográfico. La voluntad de los comitentes de relatar con todo detalle la vida del apóstol Santiago, tal y como se concreta en las condiciones de la escultura firmadas por Tomás de Sierra, obligaron a Joaquín de Churriguera a regresar al sistema de damero, en una rígida organización de calles y cuerpos. Las únicas novedades se concretaron en la composición de nicho, con remate de cascarón; en la utilización de los estípites como elemento estructural -que como se señala en las condiciones se consideraban un soporte innovador-; en el abandono de las columnas salomónicas, sustituidas por otras de fuste cilíndrico cubierto de talla, antecedentes de las empleadas en el trascoro de la Catedral Nueva de Salamanca; y en el adorno general de la obra, totalmente alejado del rígido y abultado estilo “auricular” del periodo precedente. En este sentido, en las condiciones se insiste repetidas veces en la calidad de la ornamentación que, lejos del rigor de las tarjas y cartuchos adornados con florones carnosos y festones de frutas de la segunda mitad del XVII, se muestra libre y ligera, basada en el elemento vegetal (tallos, guirnaldas, roleos y hojarasca menuda) combinado con querubines, conchas, espejos y frontones. Estos elementos de relieve poco saliente y apariencia nerviosa se desarrollan por toda la superficie de la obra -pedestales, frisos, marcos, fustes de columnas, estípites...- enriqueciendo de manera significativa la misma, disimulando la compartimentación compositiva y aportando notables efectos pictóricos.

Tras su estancia riosecana, con más experiencia y sus conocimientos puestos al día, regresa a Zamora, desde donde atiende encargos de diferentes lugares del obispado y de la propia ciudad. En 1710, el año del contrato del retablo de la Trinidad, acude

⁴³ GARCÍA CHICO, Esteban, *Documentos...*, pp. 395 y ss.

⁴⁴ Sobre este maestro, PAYO HERNANZ, René Jesús, *El retablo en Burgos y su comarca durante los siglos XVII y XVIII*, T. II, Burgos, 1997, pp. 141 y ss.

⁴⁵ Lo que sabemos de fray Pedro Martínez (PAYO HERNANZ, René-Jesús, op. cit., pp. 181 y ss.), hombre de tradición clasicista y contención en el adorno, no se corresponde con la utilización de unas columnas salomónicas en la caja del santo titular del retablo, extraídas de las trazas presentadas por él.

a Villavendimio para hacerse cargo de los retablos colaterales⁴⁶. Estos son una réplica a menor escala del mayor de los trinitarios, y demostración de los vínculos que le unían a Antonio Tomé, a quien se deben las imágenes de estos colaterales.

El 30 de mayo de 1710 Pérez acude al convento para contratar el retablo mayor de la Trinidad Calzada de Zamora⁴⁷. Se acuerda respetar una traza suya, a excepción de algunos detalles mínimos en el expositor, que se adorna con dos estípites *por diferenciar y ser más agradable*, y otros de mayor calado que afectan a la escultura. Concretamente se decide dividir un enorme relieve que debía contener la representación de la Trinidad sobre el ángel liberando a los cautivos, en dos relieves, uno en el centro del ático con el ángel rompiendo las cadenas, y otro en el cuerpo principal con la Trinidad entre una gloria de nubes y ángeles. El conjunto, incluida la escultura, que queda de su cuenta, se contrata a cambio de 24.000 reales de vellón. Sorprendentemente no se pone un límite temporal a la obra, si bien se le obliga a realizarla en el convento. Únicamente la escultura podría hacerse fuera de sus muros.

El retablo declara en toda su extensión los débitos respecto del arte de los Churriguera (figs. 3 y 4). Se toma como modelo el retablo de San Esteban de Salamanca, trazado por José Benito, con algunas alteraciones significativas. Se prescinde del movimiento en planta, lo que produce una evidente sensación de planitud, y se concede notable importancia a la escultura, que se multiplica por banco, cuerpo y ático. Pero, igualmente, también están presentes elementos propios de Joaquín, tanto de orden estructural como ornamental⁴⁸. Entre los primeros destaca el empleo de los estípites en el ático. Los segundos se concretan en la utilización de una ornamentación más menuda y vibrante, la introducción de telas colgantes en frisos y mensulones y la proliferación de niños.

Pérez se pregona como un correcto artesano, fiel a la hora de aplicar las innovaciones más superficiales propuestas por los Churriguera –las relativas a la talla ornamental-, pero falto de la capacidad o del carácter necesarios para comprender y aplicar sus novedades arquitectónicas. Estas limitaciones no le impidieron ganar un cierto prestigio en el mundo de la retablistica, pues en 1720 fue llamado nuevamente a Medina de Rioseco para participar en el concurso del retablo del evangelio de la

⁴⁶ Aunque el nombre del ensamblador no aparece citado en la documentación publicada por NAVARRO TALEGÓN, José, *Catálogo...*, p. 434, el parecido formal de estas obras con el retablo de los trinitarios no deja lugar a dudas.

⁴⁷ AHPZa, Prot. 1723, ff. 270-2.

⁴⁸ RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso, *Los Churriguera*, Madrid, 1971, pp. 23 y ss.; Idem, “El retablo barroco en Salamanca: materiales, formas y tipologías”, *Imafronte*, 3-4-5, 1987-88-89, pp. 225-258 y RUPÉREZ ALMAJANO, María Nieves “Aportaciones a la obra de Joaquín de Churriguera”, *Boletín del Museo e Instituto “Camón Aznar”*, LXV, 1996, pp. 19-36.

parroquial de Santiago. Aunque sus trazas no resultaron escogidas, hizo postura para quedarse con la obra, sin los resultados favorables de casi dos décadas atrás⁴⁹.

Se desconoce la fecha de terminación del retablo, pero es significativo que en 1713 Pérez case a su hija y se constituya como fiador de un vecino obligado a pagar la alcabala del vino⁵⁰. También en dicha fecha recibe como aprendiz de ensamblaje a José Rodríguez de Prado⁵¹. En todo caso, el retablo, incluida la escultura, estaba terminado en 1716, momento en que se reseña alguna donación para *ayuda de dorar el retablo del altar maior* del convento de la Trinidad⁵².

5. Antonio Tomé

La figura de Antonio Tomé ha sido eclipsada tradicionalmente por la de su hijo Narciso. Nacido en 1664, nada se sabe de sus orígenes profesionales, que todos sitúan en la propia ciudad de Toro, como prueban los débitos con el arte de Sebastián Ducete y Esteban de Rueda⁵³. Según una fuente de escaso crédito, la escultura fue su segunda profesión, lo que explicaría la tardanza en contratar su primera obra⁵⁴.

Su primera obra conocida es el tablero de la “Trinidad” del retablo de la iglesia del mismo nombre de Toro⁵⁵; relieve de escasa entidad, encargado el último año del siglo XVII, adecuado para un escultor primerizo. Sin embargo, nuevas atribucio-

⁴⁹ GARCÍA CHICO, Esteban, *Documentos...*, pp. 426 y ss.

⁵⁰ AHPZa, Prot. 1786, 24-12-1713, f. 635.

⁵¹ AHPZa, Prot. 1934, 12-9-1713, ff. 302-3.

⁵² Realizada por Josefa Álvarez, segunda mujer del ensamblador Alonso de Almaraz, en uno de sus numerosos testamentos. AHPZa, Prot. 1912, 4-7-1716.

Lamentablemente hace pocos años el conjunto de retablo mayor y colaterales ha sufrido una desafortunada reforma. Para abrir una puerta de acceso a la sacristía los colaterales se han elevado dos metros por encima del suelo y se han visto privados de sus mesas de altar. El mayor, por su parte, ha soportado la supresión de su frontal de altar tallado, que se ha dividido en tres partes y adorna ahora los ambores y el altar exento del centro de la capilla mayor. Además, el expositor giratorio ha perdido su función, dado que la escalera de obra que permitía al sacerdote colocar la custodia de mano en su interior ha sido eliminada.

⁵³ PRADOS GARCÍA, José María, *Los Tomé. Una familia de artistas españoles del siglo XVIII*, T. I, Madrid, 1991, pp. 43 y ss.

⁵⁴ CALVO ALAGUERO, Gaspar, *Historia de la muy leal y antigua ciudad de Toro. Noticias biográficas de sus más ilustres hijos*, Valladolid, 1909, citado por NAVARRO TALEGÓN, José “San Antonio de Padua”, *Las Edades del Hombre, Remembranza*, Zamora, 2001, p. 423. Si esto es así, no habría podido formarse en el taller de Juan Flores el Mozo, protagonista de la talla en la ciudad de Toro durante la segunda mitad del siglo XVII.

⁵⁵ NAVARRO TALEGÓN, José, *Catálogo...*, pp. 198-9.

nes obligan a moverse con prudencia. Desde hace unos pocos años se le adjudican acertadamente las esculturas y relieves de los retablos mayor y colaterales del convento de Sancti Spiritus, ejecutadas a principios del XVIII⁵⁶. Algo más tarde hubo de entallar las imágenes que adornaban el retablo mayor de San Francisco de Toro, ensamblado por Miguel Rico en 1700⁵⁷, como delata el “San Antonio de Padua” que hoy veneran las monjas de Santa Clara⁵⁸. La ejecución de estos importantes encargos, extraños en un advenedizo, delatan una sólida formación y una capacitación suficiente para encarar con éxito contratos comprometidos, lo que debería obligar a replantearse su etapa de formación.

Tras estas encomiendas, que supusieron su afirmación en el ambiente artístico local, Tomé se ocupa de varias obras en Toro (Hospital de Convalecientes) y su zona de influencia (Fuentesecas)⁵⁹.

Todas ellas son buenos exponentes del primer estilo de Antonio Tomé, previo a la entrada en escena de su hijo Narciso, el más dotado de la saga. Según Prados, los modos del primer Tomé se caracterizan por un tradicionalismo anclado aún en las formas del XVII -rostros estereotipados, leve balanceo de la figura y multiplicación de los ropajes, a veces revueltos por el viento-, trufado con algún elemento innovador, como una acusada microcefalia que, sin embargo, no evita una apariencia rechoncha de muchas de las imágenes de este momento. Los relieves, de innegable vocación narrativa, achican las figuras, que se convierten en monigotes adornados por ropajes abundantes y ambientados en espacios repletos de elementos secundarios.

Una evolución hacia una mayor estilización de la figura, presente ya en el “San Antonio de Padua” del convento de Santa Clara de Toro, se vislumbra en las imágenes de Fuentesecas, donde, como recuerda Prados, pudieron ayudarle sus hijos. No en vano, en 1708 Andrés contaba 20 años, Narciso 14 y Diego 12⁶⁰.

Las imágenes de Fuentesecas son inmediatamente anteriores al contrato de la Trinidad Calzada de Zamora. Como ya se ha dicho, la arquitectura del retablo del cenobio zamorano se contrató en la primavera de 1710 y sabemos estaba terminado, a falta de la policromía, seis años más tarde. En ese espacio de tiempo se tallaron las

⁵⁶ NAVARRO TALEGÓN, José, “Manifestaciones artísticas de la Edad Moderna”, *Historia de Zamora*, T. II, Zamora, 2001, p. 557.

⁵⁷ AHPZa, Prot. 4161, 27-4-1700, s.f.

⁵⁸ NAVARRO TALEGÓN, José, “San Antonio...”. En realidad esta imagen debería fecharse a partir de 1710 por su semejanza con las imágenes de Villavendimio y San Torcuato de Zamora.

⁵⁹ NAVARRO TALEGÓN, José, *Catálogo...*, pp. 86-7 y 313.

⁶⁰ Op. cit., pp. 213-5.

imágenes, quizás concluidas en 1714, cuando se apunta el primer pago a Tomé en el libro de fábrica de la parroquial de Villavendimio⁶¹.

Francisco Pérez encargó a Tomé la totalidad de la talla figurativa del retablo, a excepción de las imágenes de los fundadores y la Virgen con el Niño del expositor, que eran anteriores. En total le solicitó cuatro esculturas de bulto –“Santa Inés” y “Santa Catalina de Alejandría” en el banco, y “Beato Marcos Criado” y “San Miguel de los Santos” en el ático–, dos grandes relieves –de la “Trinidad” en el cuerpo principal y del “Ángel rompiendo las cadenas de los cautivos” en el ático– y los niños que adornan la arquitectura, amén del “Resucitado” que campa en la puerta del sagrario.

En 1712-3, años en los que se tallaron las imágenes, los hijos de Antonio Tomé tenían edad suficiente como para colaborar en la obra. Sin embargo, al contrario de lo que ocurre en Villavendimio, donde se aprecia claramente la intervención de varios artistas, Tomé parece haber ejercido un control absoluto sobre los modelos, hasta el punto de hacer imposible esa distinción. En Villavendimio, como ya manifestara Prados⁶², se hace evidente la participación de una mano más sensible y delicada, autora de las imágenes de bulto, y otra más inexperta y ruda en los relieves. La primera, claro precedente de un rococó en puertas, adorna las esculturas con pequeñas cabezas de rasgos finos y menudos, moviéndolas con gestos lánguidos y pausados. La segunda, por el contrario, emplea un modelado más seco y unos rostros inexpressivos, exponentes de un escultor más tradicional, preocupado aún por los revoloteos de unos mantos resueltos en finas chapas de madera. En Zamora, por contra, la totalidad de las imágenes responden a un mismo espíritu.

Respecto a su producción anterior, la evolución experimentada por Antonio Tomé es muy profunda. Los santos trinitarios del ático se estilizan y ondulan (Imágen 6), lo que combinado con una actitud lánguida y contenida los convierte en precedentes inmediatos de las imágenes de Villavendimio. Las santas del banco (fig. 7), brillantemente envueltas en ricos ropajes, extremejan el *contrapposto*, como harán las estatuas de la Universidad de Valladolid. Éstas, esculpidas a partir de 1716 por Narciso y Diego Tomé, en palabras de Ventura Pérez, son más movidas y esbeltas que las zamoranas, los ropajes están tallados con más delicadeza para que se peguen al cuerpo y los tipos humanos son distintos a los habitualmente empleados por Antonio Tomé⁶³. En los trinitarios de Zamora los rostros de los bultos redondos son redondeados con mentón prominente adornado con un hoyuelo, boca pequeña, nariz afilada y ojos almendrados; mientras que en los relieves los rasgos se hacen más nítidos y tajantes.

⁶¹ NAVARRO TALEGÓN, José, *Catálogo...*, pp. 434-5.

⁶² Op. cit., pp. 218-9.

⁶³ *Ibidem*, p. 222 y ss.

Los tableros son lo más destacado del conjunto (fig. 8). Después de la modificación introducida por Francisco Pérez en la traza -quizás aconsejada por el propio Tomé- para dividir el proyectado relieve central en dos distintos, colocados en el ático y el cuerpo principal del retablo, el escultor pudo desarrollar con mucha mayor libertad ambas escenas. La principal de ellas -la “Trinidad- está alojada en la calle central del primer cuerpo. Basta una mera comparación con el relieve del mismo tema de la iglesia de la Trinidad de Toro, para comprender el enorme avance experimentado por Tomé en la práctica del oficio. Si en el tablero toresano, realizado en 1700, Tomé se muestra todavía inseguro y apocado, tanto en la composición de las figuras como en el adorno mezquino de las mismas, en el zamorano se manifiesta totalmente seguro de sí mismo, capaz de diseñar unas imágenes monumentales, talladas casi totalmente en bulto redondo, dentro de una fastuosa gloria de nubes y querubes que se descubre tras un pabellón de cortinajes descorrido por niños. Sobre él un enorme escudo de la orden trinitaria conduce sin solución de continuidad hasta el relieve del ático que representa al “Ángel liberador”.

La talla es más dura y seca que la empleada en los bultos redondos. El escultor se detiene en señalar los rasgos anatómicos de los torsos desnudos, pero también en vestir las imágenes con ricos ropajes muy movidos a base de profundos golpes y delicadas láminas de madera.

En ambos tableros se descubre la mano experta de un escultor maduro, cercano a la cincuentena, facultado, sobre todo en el tablero principal, para dar cumplida respuesta a los requerimientos de los comitentes. La representación de uno de los misterios fundamentales del catolicismo precisaba de las dosis justas de monumentalidad, dignidad y boato. El decoro y la apostura de las imágenes talladas por Tomé, unidos a la claridad de una rígida composición impuesta por la iconografía tradicional, se acompañan por la imagen fastuosa de la gloria, con el fin de lograr lo solicitado por los frailes.

Una vez asentado el retablo, los trinitarios encontraron grandes dificultades para emprender la policromía. No sabemos cuando se comenzó, si bien en 1746 se recibían mandas de devotos para tal fin⁶⁴. En 1750 el pintor José de Leiba firmó el contrato para policromar la dos calles laterales, a imagen y semejanza de la central que ya estaba dorada⁶⁵. Finalizaba así el que hoy en día constituye el mayor retablo

⁶⁴ Teresa de Zamora, viuda del regidor Pedro de Alcántara y Cedrón, donó por testamento 400 reales *para ayuda de dorar el retablo de dicho su altar mayor*, además de un Cristo de marfil sobre cruz de madera para el retablo. AHPZa, Prot. 2118, 30-11-1746, ff. 365-6. También Prot. 2015, f. 11.

⁶⁵ RIVERA DE LAS HERAS, José Ángel, *Por la Catedral, iglesias y ermitas de la ciudad de Zamora*, León, 2001, p. 132.

churrigüesco de la ciudad, retablo que pronto sería superado por la máquina proyectada por Joaquín de Churriguera para la catedral, quien desde entonces se convirtió en el autor preferido por los comitentes⁶⁶.

Sin embargo, la escultura, una vez identificado su autor, se nos presenta como el mejor conjunto de la imaginería barroca dieciochesca zamorana. Las figuras constituyen un hito dentro de la producción de Antonio Tomé y fueron, sin duda, un inmejorable trampolín para los nuevos y más relevantes encargos por llegar.

⁶⁶ RIVERA DE LAS HERAS, José Ángel, “El retablo mayor de la iglesia de San Lázaro (Zamora) y Joaquín Benito de Churriguera”, *Anuario del I.E.Z. Florián de Ocampo*, 19, 2002, pp. 239-246.



Fig. 1. Zamora. Parroquia de San Torcuato. Retablo colateral.



Fig. 2. Zamora. Parroquia de San Torcuato. Inmaculada. Los Rozas.



Fig. 3. Zamora. Parroquia de San Torcuato. Retablo Mayor. S. Félix de Valois.



Fig. 4. Zamora. Parroquia de San Torcuato. Retablo Mayor. Francisco Pérez. 1710.



Fig. 5. Zamora. Parroquia de San Torcuato. Retablo Mayor. Expositor. Francisco Pérez. 1710.



Fig. 6. Zamora. Parroquia de San Torcuato. Retablo Mayor. San Miguel de los Santos.
Antonio Tomé.



Fig. 7. Zamora. Parroquia de San Torcuato. Retablo Mayor. Santa Catalina. Antonio Tomé.



Fig. 8. Zamora. Parroquia de San Torcuato. Retablo Mayor. La Trinidad. Antonio Tomé.