

EL ENSAMBLADOR ANTONIO GONZÁLEZ RAMIRO Y EL RETABLO MAYOR DE SAN MIGUEL EN PEÑARANDA DE BRACAMONTE

Ramón Pérez de Castro

“Y en el fondo del templo un colosal retablo, algo contagiado ya de barroquismo, presenta alternadas las figuras de los apóstoles con grandes relieves o pasajes de la infancia del redentor”.

Así de lacónico describe José María Quadrado el desaparecido retablo de San Miguel de Peñaranda de Bracamonte en 1884, tras dedicar alguna línea más a la grandeza del templo en el que se albergaba.

Hoy, sólo restan de él algunos restos documentales, un puñado de descripciones y, afortunadamente, algunas fotografías, de lo que con razón fue, y seguirá siendo, un hito destacado en la retablística española del siglo XVII, como ya señaló Martín González.

En este capítulo nos ocuparemos de la parte arquitectónica o estructural a través de la obra de Antonio González Ramiro, maestro ensamblador.

1. El proceso de contratación y realización del retablo mayor de San Miguel

Afortunadamente conservamos una serie de noticias que arrojan luz sobre el proceso de construcción del retablo de San Miguel. Sin embargo, hay que lamentar la desaparición de los libros de cuentas y otra documentación parroquial, que a buen seguro hubieran aportado numerosos matices a esta historia. Hemos de conformarnos con las frías escrituras notariales.

Como veremos, la parte escultórica es la protagonista del conjunto, y la estructura arquitectónica parece situarse en un segundo plano. Algo semejante se refleja en la documentación: el 17 de mayo de 1617 Sebastián Ducete y Esteban de Rueda se comprometían con los representantes municipales “*en nombre de los demás vecinos de esta villa*” para realizar el nuevo retablo. Estos escultores toresanos facilitaban una “*traça y modelo*” que ya habían presentado al Conde de Peñaranda, Don Alonso de Bracamonte y Guzmán, y que quedaba, tras la firma, en manos de un beneficiado de la parroquia. Quedaba claro, desde el principio, el papel fundamental del poder municipal en la ejecución del retablo y comenzaba el proceso para conseguir las licencias episcopales y ajustar un plan de financiación y que terminó con la firma de las escrituras de obligación en junio de 1618.

Primeramente, y para poder iniciar la obra, era indispensable obtener **la licencia**, como quedaba reflejado en las Constituciones Sinodales de cada obispado y se recordaba en las Visitas Pastorales que los Provisores o Visitadores realizaban periódicamente. Iniciar una obra sin la supervisión de la sede episcopal, además de la excomunión, podía suponer la paralización de la obra o diversas sanciones económicas. Además, el obispado analizaba las cuentas de la parroquia, para asegurarse que el proyecto podía llevarse a cabo sin que se cayera en bancarota. En definitiva, el obispado tenía un cierto control sobre la obra a realizar.

La definitiva licencia se expidió por el Provisor del obispado salmantino, entonces don Lope de Cubas y Zúñiga, el 14 de marzo de 1618.

Desconocemos, a raíz de los datos publicados, cómo fue **el proceso de adjudicación** del retablo, pero el hecho es que en la licencia aparece ya el nombre del ensamblador Antonio González Ramiro, vecino de Salamanca, “*persona en quien está rematada la dicha obra*”, por 20.000 reales, por lo que la licencia viene a ser un *nihil obstat* ante un encargo ya convenido y apalabrado que sólo faltaba escriturar públicamente ante notario.

El encargo de este tipo de obras se realizaba básicamente de dos formas. En unos casos se escogía directamente a un maestro en quien se tenía especial confianza o que gozaba de un gran prestigio, especialmente cuando la situación económica era holgada. En otros, los más frecuentes, se sacaba a subasta pública, partiendo de un diseño y un pliego de condiciones previas que aclaraban las obligaciones del maestro y el contratante, algunos aspectos meramente técnicos y el coste total de la obra. Las subastas a la baja se pregonaban por voceros en los lugares acostumbrados de la propia villa y en aquellas otras que contaban con talleres importantes. Quedaba abierto así un plazo para la presentación de pujas hasta el remate final. El día señalado acudían al lugar los maestros o sus apoderados, tanto los que habían realizado bajas como aquellos interesados en la obra del retablo. El remate definitivo debía hacerse en el mejor postor al llegar una hora concreta, anunciada por el toque de las campanas o, muy usual, al consumirse una vela encendida al efecto.

Este tipo de procesos tenía sus aspectos positivos y negativos, pues, si bien se reducía el coste del retablo, también se dejaba sentir en la calidad final de la obra, que venía a ser ejecutada por un maestro que nada tenía que ver con el diseño original. Para hacernos una idea del embrollado proceso de contratación de un retablo como éste, puede servirnos de ejemplo lo ocurrido con la gran máquina levantada en el altar mayor de la catedral de Plasencia, localidad no muy alejada de Peñaranda y en la que intervino nuestro ensamblador, Antonio González Ramiro. Formada una comisión, se eligió como modelo básico en 1623 una traza de las tres presentadas por González Ramiro, desechando otra del mirobrigense Alonso de Balbás y existiendo una anterior del riosecano Andrés Crespo. Tras la selección, y con la existencia de ciertas dudas, se solicitó el parecer de maestros madrileños, cordobeses y finalmente del toledano Toribio González, quien finalmente recupera y escoge una traza de Balbás. Elegido a priori el diseño se remató por subasta en Andrés Crespo y el mismo Alonso de Balbás, quienes dejaron un tercio de la obra a Antonio González Ramiro. A pesar de ello, y de que estos maestros se encontraban ya comprando la madera necesaria, finalmente el cabildo otorgó la obra del retablo a Juan y Cristóbal Velázquez, ensambladores vallisoletanos, que se presentaron haciendo una baja de cantidad considerable. En noviembre de 1624 comenzó definitivamente a ejecutarse.

Este caso no es único: Hubo numerosos remates “definitivos” que dejaron de serlo ante la llegada de una nueva baja irrenunciable; las dudas sobre el modelo elegido fueron habituales, por lo que se multiplicaron los retablos en nada semejantes al diseño original, así como retablos en los que se decidió a modo de *collage* utilizar trazas de varios maestros... todo lo cual nos da idea de lo complejo que resulta su estudio. Por ello, los hallazgos documentales muchas veces son el único instrumento para desentrañar el farragoso mundo de la creación artística de esos momentos, que tanto tiene que ver con usos gremiales, artesanales y mercantilistas.

Aunque no sabemos cómo se adjudicó el retablo de San Miguel, bien asignación directa o bien concurso público a la baja, creemos que tal vez se optó por el encargo

directo, pues ni en la licencia ni en los contratos se mencionan bajas, posturas o pagos de prometidos. De esa manera la parroquia, aunque desembolsaba una cantidad algo superior, se aseguraba el trabajo de artistas de cierta calidad y evitaba a priori problemas en el resultado final, tanto por la impericia del maestro como por un presupuesto excesivamente ajustado. Así, Antonio González Ramiro era entonces la cabeza visible de los talleres de ensamblaje salmantinos y mantenía ciertos lazos con miembros del alto clero diocesano, que ejercían un cierto paternalismo protector hacia algunos maestros de su entorno. No hay que olvidar que González Ramiro se llegó a intitular, poco después, ensamblador oficial de la catedral de Salamanca y mantenía un estrecho contacto con el racionero Antonio Almansa y Vera.

Rematado el retablo, sólo faltaba escriturarle ante escribano público, algo que se realizó en Peñaranda el 11 de junio de 1618, el mismo día que se firmó el contrato con los escultores Sebastián Ducete y Esteban de Rueda

Encabezan la **escritura de concierto** del retablo el ensamblador Antonio González Ramiro, el mayordomo de la iglesia de San Miguel, Francisco de Ribera, y varios miembros del Regimiento, entre ellos el Corregidor Francisco Caro Relinchón, lo que de nuevo prueba la especial actuación del poder municipal en esta obra.

Curiosamente, González Ramiro aparece sin **fiadores** aunque se compromete a dar fianzas en la ciudad de Salamanca por un total de 4.000 ducados, cantidad realmente exagerada que triplicaba el coste de su trabajo en el retablo. Que no se le exijan fiadores a la hora de firmar el contrato puede deberse a que era un maestro suficientemente conocido. Los fiadores eran parte imprescindible del contrato: ellos aportaban el aval necesario sin el cual un contrato podía incluso ser desechado. Es muy frecuente que entre los fiadores aparezcan personajes de la misma categoría profesional, maestros en tal o cual arte, y que en muchos casos participaron activamente en la ejecución de las obras. Además, si el fiador era un maestro, se aseguraba la finalización del retablo en caso de fallecimiento o desaparición del artista principal. No se puede olvidar que salir como fiador implicaba un estrecho conocimiento del artista, una relación familiar o de amistad, por lo que a través de esta documentación podemos reconstruir un primer círculo de relaciones sociales alrededor del artista: en el contrato de la parte escultórica rodean a Ducete y Rueda sus respectivas esposas, un maestro de cantería, un canónigo de la Colegiata de Santa María de Toro...

El contrato suscrito por González Ramiro es parco en noticias artísticas. Lo tocante a su ejecución y morfología se resumía en **la traza** que había realizado González Ramiro y que había sido “compulsada” por el Obispo, el Vicario y las partes implicadas. El diseño quedó en poder del ensamblador para que pudiera consultarlo a medida que avanzaba la obra, pero en otros casos, para mayor seguridad, la traza se partía simétricamente en dos reservándose el comitente una mitad. Menos frecuente fue que se adjuntara al protocolo notarial. Todo aparecía reflejado en el diseño, incluso la escultura, pues los escultores Ducete y Rueda debían seguir lo señalado en “*la traça y modelo que sobre ello y para ello está dibuxada por Antonio González ensamblador vezino de la ciudad de Salamanca que la tiene en su poder*”. La idea del dibujo como madre de todas las artes y resumen de ellas adquiere, especialmente desde el Renacimiento, una gran importancia teórica y práctica. Los ensambladores, pintores y decoradores se ocupaban de hacer obras arquitectónicas, a pesar de las protestas de los propios maestros de obras, aludiendo a su control del dibujo y la geometría, base fundamental por encima de la propia técnica constructiva. Muchas fueron las polémicas que existieron en el Barroco por este hecho.

González Ramiro fue, por tanto, un ensamblador capaz de generar ideas “*en su entendimiento*”, como dice Covarrubias. Pero, como veremos, en muchos casos a lo largo de su trayectoria profesional tuvo que amoldarse a trazas de otros maestros, sin merma de su prestigio, práctica absolutamente normal y tan alejada de nuestra concepción de la creación artística. Sirva como ejemplo el caso citado del retablo de Plasencia.

Para podernos hacer una idea de cómo fue la traza del retablo de Peñaranda debemos remitirnos a otras del mismo ensamblador, como las dibujadas para el retablo mayor del convento dominico de San Esteban en Salamanca.

A la vista de la documentación, especialmente del contrato con los escultores, parece claro que fue el ensamblador salmantino el que creó la traza definitiva. Hacía algo más de un año que Sebastián Ducete y Esteban de Rueda se habían comprometido a ejecutar el retablo peñarandino “*conforme a la traça y modelo que mostraron y manifestaron a Su Señoría*”. Si los maestros toresanos hicieron un bosquejo éste sería meramente orientativo, pues el diseño final correspondió a González Ramiro, algo constatado por la documentación posterior (especialmente en el contrato de la escultura) y por el propio estilo del retablo, que se puede relacionar con otros salidos de su taller.

El ensamblador se obligaba a realizar una gran máquina que alcanzase toda la altura de la capilla mayor, dividida en sus cuerpos y calles y estructurada en función de la parte escultórica, que es realmente la protagonista. Curiosamente, corría por cuenta de éste maestro la hechura de unos relieves y dos esculturas de bulto, ejecutadas igualmente por los maestros toresanos.

Como siempre ocurre en este tipo de contratos, se estipulaba **el material**, que debía ser “*madera de pino limpio, sano y enjuto*”. Generalmente se solían especificar datos más concretos como la procedencia exacta de la madera (Cañicosa, Quintanar de la Sierra, Hontoria,...), o que fuese cortada en buena luna, sin nudos y libre de carcoma. Si, pasado el tiempo, se observaba alguna deficiencia en el retablo achacable a una negligencia de González Ramiro por la compra de material de poca calidad, el ensamblador estaba obligado a rehacer de nuevo esa pieza.

Debía **entregarse** el retablo en dos años y medio a contar desde el día de San Juan de junio, fecha muy usual en todo tipo de transacciones y contratos. Si el maestro se excedía en el plazo sería multado con doce reales diarios hasta su entrega y, si persistía, se pondría el caso en manos de la justicia, algo que no llegó a producirse.

Una vez colocado, los comitentes por un lado y el ensamblador por otro debían designar a sendos **maestros veedores** “*peritos en el arte*”, “*de ciencia y conciencia*”, como se indica en tantas ocasiones, para comprobar que el retablo se ajustaba a lo contratado y a la traza, dando el visto bueno y valorando, si hubiere, alguna mejora. En caso de conflicto entre ambos veedores se podría llamar a un tercero para mediar en la discordia.

Por último, la escritura de contrato refleja el **precio del ensamblaje** del retablo. Hay que lamentar de nuevo la pérdida de las cuentas de fábrica de la parroquia de estos años, que podrían aportar más detalles, ya que era usual, como hoy, que al finalizar la obra el presupuesto se hubiera sobrepasado, tanto por nuevas mejoras como por otros gastos extraordinarios.

La suma total que los peñarandinos debían entregar a Antonio González Ramiro ascendía a 14.500 reales dividida en dos partes: el montante principal corrió a cargo del Regimiento municipal (10.050 reales) mientras que la parroquia aportó en torno al 30.7%, unos 4.450 reales. De nuevo queda constancia del especial interés que tenía el poder municipal en realizar esta gran máquina. Tal es así que al final es casi seguro que cerca de

tres cuartas partes corrieron por su cuenta pues, como se indica en las condiciones, además de la cantidad de los 10.050 reales, el concejo daría todas las grapas de hierro y madera necesarias para colocarlo, pondría a disposición del maestro un carpintero que realizara los andamios para tal fin y *“pagará las mandas que hasta hoy están hechas y por pagar por testamentos que se hayan hecho en esta villa por personas que hayan fallecido que lo mandaron para ayuda a este retablo; y también las mandas particulares que hicieron los vecinos de esta villa ante el presente escribano”*, cuyo montante no conocemos.

No sólo el poder municipal aportó la suma principal, sino que además se comprometió a hacerlo primero. Su situación económica era suficientemente holgada por entonces y permitió ventajosamente que la iglesia comenzara a pagar su parte a partir del año siguiente a la colocación en el altar mayor, con cómodas anualidades de 890 reales. Entre tanto, el poder municipal entregaría a González Ramiro dos pagas al año de 1.900 reales coincidiendo con San Juan en junio y Navidad, reservando una cantidad final para entregar a la conclusión del retablo.

No podemos precisar la aportación económica que los señores de la villa debieron aportar, pero, por los datos conocidos, se tenía muy en cuenta la opinión del Conde en todo momento: en 1617 se le presentó un diseño y en 1628 se le consultó sobre el dorado.

Al finalizar el proceso burocrático comenzaron a trabajar las gubias del ensamblador y los escultores. Las de los segundos se vieron paralizadas temporalmente por la muerte de Sebastián Ducete en abril de 1620, lo que originó un retraso en la obra de unos dos años, hasta que en el segundo semestre de 1622 la obra se armó definitivamente.

El retraso de la parte escultórica parece que no afectó a Antonio González Ramiro. Así, para septiembre de 1619 estaba *“acavando el retablo para la misma iglesia”* y ya había concluido la custodia, que estaba lista para poder dorarse.

2. El ensamblador Antonio González Ramiro y los talleres salmantinos de la primera mitad del XVII

Conocemos la personalidad artística de Antonio González Ramiro fundamentalmente gracias a los estudios de Antonio Casaseca, Alfonso Rodríguez G. de Ceballos y Pilar García Aguado. Gracias a ellos podemos afirmar que fue la figura más representativa de los talleres retablisticos salmantinos en las primeras décadas del siglo XVII. A través de su obra podemos perfilar las peculiaridades estilísticas de un foco artístico de primer orden como Salamanca, entonces a caballo entre un fecundo Renacimiento y un esplendoroso Barroco.

El ensamblaje castellano en torno a 1600 estaba prácticamente incorporado al estilo clasicista de cuño herreriano. La obra paradigmática de este clasicismo fue el espectacular retablo mayor del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, trazado por Juan de Herrera (1579) y realizado en mármoles, jaspes y bronce dorado. Su estructura y sus principios estéticos marcaron la pauta a seguir por buena parte de los retablos al menos en toda la primera mitad del siglo.

Hasta entonces predominaban en Castilla los retablos de tipo romanista, como los ejecutados o diseñados por Gaspar Becerra y sus seguidores. El retablo mayor de la catedral de Astorga, contratado por Becerra en 1558 a su vuelta de Italia es su punto de partida. Estos retablos se caracterizaban por una clara ordenación en cuerpos y calles, insertando los relieves en grandes cajas o tabernáculos rematados alternamente por frontones curvos y rectos. El uso de columnas clásicas con el tercio inferior tallado y todo un despliegue

decorativo vinculado con la estética miguelangelesca (ménsulas vegetales, mascarones, guirnalda, ángeles, figuras recostados sobre frontones, etc) completaban la estructura.

La llegada del clasicismo a la zona castellana fue temprana. El mismo año en el que trazaba el retablo de El Escorial, Juan de Herrera diseñó el retablo de la colegiata de Villagarcía de Campos (Valladolid). Herrera y los maestros que le siguieron, implantaron en la retablística los mismos principios que formulaban en su arquitectura, influenciados por la tratadística italiana. El resultado fue la ejecución de unas máquinas puramente arquitectónicas, estrictamente organizadas a partir de los órdenes clásicos, de plantas estáticas y limpias de toda carga ornamental para facilitar la transmisión del mensaje religioso a los fieles. Para la última década del XVI en el retablo castellano se fue imponiendo el clasicismo, si bien en muchos casos se produce una mezcla, propia de momentos de transición, de elementos clasicistas y romanistas. Poco a poco en los años siguientes el retablo se irá sacudiendo esos restos manieristas.

En la irradiación del clasicismo en la Meseta Norte jugó un papel importante el traslado de la Corte a Valladolid (1601-6) y la llegada de los nuevos arquitectos reales formados en El Escorial, que además eran proyectistas de retablos, como Francisco de Mora y su sobrino Juan Gómez de Mora, que difunden y consolidan definitivamente el gusto clasicista por toda la región.

Valladolid, gran centro escultórico en el XVI, se convirtió entonces en el principal centro irradiador de un clasicismo arquitectónico y retablístico que inunda buena parte de la mitad norte peninsular: los Velázquez, Basoco, Muniátegui y demás ensambladores, acompañados por la genial gubia de Gregorio Fernández. Pero no sólo existió una vía vallisoletana sino que en esa irradiación estilística existieron otros hitos como el retablo mayor del monasterio de Guadalupe, trazado por los Mora, que influyó también en la zona salmantina y, concretamente en el de San Miguel de Peñaranda.

Sin embargo, el retablo del foco salmantino, como han indicado Ceballos y Casaseca, tuvo un desarrollo con ciertas particularidades. El retablo salmantino de la primera mitad del siglo XVII parte de una estructura clasicista pero incorpora una rica ornamentación de tipo manierista que no aparece en las serias máquinas de otras regiones en la misma época. La monumentalidad usual en ese momento, basada en el uso de una arquitectura arcaica, férreamente articulada en función de una disposición rigurosamente vitrubiana de los órdenes clásicos, queda suavizada en los talleres salmantinos por una decoración abundante señalada por la pervivencia de los fustes con el tercio inferior tallado. Este tipo columnario, muy utilizado en el XVI y de especial predicamento en los retablos romanistas, es el que se utiliza en Peñaranda, en unas fechas ya avanzadas. Su uso no debe considerarse como un simple arcaísmo. Si se empleó fue más bien porque era el tipo de columna que mejor se amoldaba a una concepción del retablo que daba preferencia a lo ornamental y lo escultórico. Parece lógico que se hubiera mantenido en Salamanca un interés tradicional por lo decorativo frente a lo estructural: fue la capital del Plateresco y será un terreno abonado donde pronto echará raíces el barroco triunfante, eminentemente ornamental, de un Juan Fernández o los Churriguera, a fines del XVII.

El más evidente punto de contacto del ensamblador González Ramiro con el clasicismo viene señalado por su encuentro con el arquitecto real Juan Gómez de Mora, personalidad fecunda, que en 1617 traza el colegio jesuítico del Espíritu Santo (La Clerecía) y que en 1621, cuando ya se había terminado el retablo de Peñaranda, dio la traza para el retablo mayor de la parroquia salmantina de San Martín, que talló nuestro maestro con algunas variaciones.

Antonio González Ramiro es un maestro en cuya trayectoria no existieron grandes cambios estilísticos. A medio camino entre lo estructural y lo ornamental, inclina la balanza ligeramente hacia uno u otro lado según las exigencias de los comitentes: si en los retablos para San Esteban, San Martín o los cenotafios de los Duque de Alba y de Béjar se muestra más clásico, con estructuras algo más depuradas, en otras obras como el retablo del Ángel de Sancti Spíritus o el de Cantalapiedra se muestra más decorativo

Sin ser un maestro innovador, González Ramiro ensaya en algunos encargos elementos que evidencian un interés por las novedades, como indica la utilización de la columna de orden gigante.

Muy pocos son los datos que poseemos de los orígenes y formación de este ensamblador, que debió nacer en torno a 1580 y falleció en 1640. Casado con Catalina Martínez, no tuvo descendencia directa si bien se hizo cargo de una niña que aparece citada en su testamento y que debió consolar sus últimos años de existencia.

González Ramiro aparece ligado a las principales empresas artísticas de la primera mitad del XVII en Salamanca. Entre sus relaciones personales y de amistad destacan las de los principales escultores, arquitectos, ensambladores y policromadores (Juan Moreno, Pedro Hernández, Jerónimo Pérez, Antonio de Paz, Antonio González de Castro...) de una ciudad que vivía una auténtica ebullición constructiva en la que participaban parroquias, órdenes religiosas, la nobleza o el propio monarca.

Debió dirigir un amplio taller compuesto, como es tradicional, por varios aprendices y algún oficial. Cuando el trabajo se acumulaba o llegaban encargos de grandes dimensiones se echaba mano de oficiales itinerantes contratados temporalmente. Conocemos varios nombres de aprendices que se formaron con él: Gaspar Gallego (1624), Blas Delgado (1628, por cinco años), Francisco Gutiérrez (1628), e incluso un “*aprendiz de escultura*” que duró poco tiempo en el taller (1614).

Sigue siendo difícil saber si, como ensamblador, es decir, como persona encargada de realizar la estructura de los retablos (columnas, frisos, capiteles, ménsulas...), se ocupó también aisladamente de otras labores, tales como la de escultor. Casaseca y Ceballos opinan que ejecutó tanto la parte arquitectónica como la escultórica de algunos de sus retablos e incluso contrató la realización de algunas esculturas aisladas que no se han conservado. Era muy frecuente que un ensamblador contratara globalmente una obra y luego traspasara determinadas partes, como la escultura, a maestros especializados, así como que se hiciera cargo de obras de escultura que luego, actuando a modo de intermediario, diera a hacer íntegramente a un maestro escultor de su confianza. Puede ponerse como ejemplo el Nazareno de la localidad vallisoletana de Nava del Rey, encargado al ensamblador Juan de Muniátegui pero que evidencia el estilo de un escultor vinculado con él, Francisco de Rincón. Sin ir tan lejos, en el retablo de Peñaranda el propio González Ramiro obtuvo licencia para dorar la custodia, lo que no implica que lo hiciera él directamente, sino que actuaba como intermediario entre parroquia y policromadores.

En alguna escritura se denomina “*arquitecto*” a este ensamblador, término que se usaba para designar a los que diseñaban edificios y, en ocasiones también, para los que daban las trazas de esas grandes máquinas arquitectónicas que eran los retablos. Arquitecto era, según Covarrubias, el que “*da las traças en los edificios y haze las plantas, formándolo primero en su entendimiento*”, el que entiende de órdenes, columnas y disposiciones, y González Ramiro lo hace, aunque sea en madera. Además, como ocurre cada vez con más frecuencia, pintores y ensambladores realizan las funciones de arquitectos proyectistas o intervienen en obras puramente arquitectónicas. El propio González Ramiro cita en su

testamento unas obras de macizado y consolidación de la bóveda de la capilla mayor de un convento trinitario.

A pesar de la abundante actividad del artista, son pocas las obras que han llegado hasta nosotros; aún así hay que tenerlas en cuenta para poder trazar su perfil profesional.

El primer encargo que conocemos fue el retablo mayor de la parroquia salmantina de Villaverde (1609) que se sustituyó en el siglo XVIII por el que hoy existe. Sí se conserva el retablo del Ángel de la Guarda que la cofradía de la Audiencia Real de Salamanca tenía en la parroquia de Sancti Spíritus (1611), en cuyo contrato firma el también ensamblador Francisco Sánchez. Se aprecia en esta obra temprana el gusto por lo ornamental que le va a caracterizar a lo largo de toda su carrera. Se mantienen elementos manieristas como los fustes de columnas enteramente tallados a la manera de Becerra en la catedral de Astorga, o con el tercio inferior tallado y estrías dispuestas en espiral para el resto, que será su tipología preferida. En este retablo aparecen igualmente los usuales frisos de roleos contrarreformistas o los aletones mixtilíneos en el ático. Este elemento, que fue muy usado por González Ramiro, tiene un origen flamenco y se difundió en España a través del grabado, teniendo un uso prolongado, hasta mediados del siglo. Las fuentes grabadas y la tratadística han sido utilizadas insistentemente por los artistas para extraer elementos y composiciones. Así, en este retablo el friso debía ser “*imitando a Vignola*”, teórico italiano que, junto a Palladio y Serlio influyeron enormemente en esta actividad artística. Vignola en su *Regola delli cinque ordini d'architettura* (Roma, 1562) da modelos concretos, bellamente grabados sobre cómo ejecutar correctamente las columnas y su entablamento. Tratado muy práctico, fundamentalmente visual, pasó a ser una auténtica cartilla para los maestros españoles.

En 1612 ocupan a González Ramiro tres proyectos importantes: el retablo del colegio de San Elías de Carmelitas Descalzos en Salamanca según trazas de Pedro Salazar (y esbozos anteriores de fray Pedro de los Santos); el retablo mayor de la parroquia de Valverde del Fresno junto al escultor Diego Salcedo, quien se encarga no sólo de realizar los bultos y relieves sino también la talla de cornisas, florones, torneado de las columnas y otros sistemas decorativos (1614); y, por último, el retablo mayor de Santa María en Baños de Montemayor (Cáceres), de nuevo con Diego Salcedo, que había contratado todo el conjunto y le traspasa la parte arquitectónica. Salcedo y González Ramiro actúan entonces como una especie de compañía artística, modalidad que se dio de facto en muchas ocasiones pero de la que han quedado pocos restos documentales. Estos dos últimos retablos cacereños se han conservado, siendo imprescindible su análisis para analizar el estilo de González Ramiro antes del encargo peñarandino. Así, el de Baños de Montemayor consta de dos cuerpos y remate, cuerpos articulados en función de tres calles con hornacinas y dos entrecalles ocupadas por pinturas. De nuevo volvió a utilizar las columnas con el tercio inferior tallado y resto estriado en espiral o columnas con ese tercio inferior estriado verticalmente. Los frisos siguen mostrando la misma mezcla de elementos de diversa procedencia: uno ocupado por roleos vegetales manieristas, otro según una disposición más clásica. El esquema estructural de este retablo se evidencia más que en el de Peñaranda, quizá por la menor presencia de relieves y bultos redondos. Además, en Baños de Montemayor se ensaya un ligero movimiento de la planta al adelantar, con sus quiebros propios, la calle central y las laterales; en una organización que aparece invertida en el retablo de Peñaranda. Si en el retablo del Ángel de la Guarda las columnas del primer cuerpo se apoyan en ménsulas, aquí se adopta la misma solución que el Peñaranda: el neto.

Entre 1612 y 1618 González Ramiro realiza estas obras, además de otras desaparecidas como la sillería del convento de San Jerónimo de Benavente (1614) (parte de la talla ornamental cedida a Bartolomé Pérez), una custodia para Villoria (1614), el retablo de Santiago en la parroquia de los Santos Justo y Pastor de Salamanca (1615), una custodia para el Hospital de la Concepción en Madrigal de las Altas Torres (1617), incluidas las esculturas y relieves que, seguramente traspasaría a otro maestro, o el retablo del Nombre de Jesús en Retortillo.

En 1618, cuando contrata el retablo de Peñaranda, González Ramiro contaba con una producción, fama y madurez suficientemente consolidadas. Su éxito en Peñaranda le encumbró definitivamente en el ambiente artístico salmantino. Desde entonces se cuentan los encargos más relevantes. En 1619, antes de finalizar el retablo peñarandino, el V Duque de Alba le encomendó un enorme túmulo con motivo de la traslación de los restos de sus antepasados a San Esteban en Salamanca. En menos de dos meses "*Antonio González, vasallo del duque, ensamblador, el cual tenía guardado un dibujo, que por costoso y grande nunca se había puesto en ejecución, y aun quieren decir ser invencion del divino ingenio del católico rey nuestro señor don Felipe II*" levantó una enorme estructura que superaba los 25 metros de alto, distribuida en tres cuerpos de plantas cuadrada, hexagonal y ochavada, rematada por una cúpula y la figura de un esqueleto. Su visión debía ser fastuosa y teatral: llena de pinturas y figuras, símbolos de la muerte, escudos, alumbrados por cientos de hachas de cera, de tal forma que "*desde la cumbre al fundamento era una llama encendida*". Para realizarlo debió llamar a un importante número de oficiales y maestros de las diversas artes, que trabajaron incansablemente.

No fue la última vez que el ensamblador realizó un encargo de estas características, pues ya al final de su vida, en abril de 1640, se comprometía a realizar otro gran túmulo para el traslado de los restos de los Duques de Béjar a la iglesia del convento de San Agustín de Salamanca, donde volvió a repetir un esquema semejante.

Llega entonces el encargo de uno de los principales trabajos de este ensamblador: el retablo de la parroquia de San Martín, en el corazón de la capital salmantina, junto a su plaza mayor (1621). Esta obra constituía el proyecto retablístico más destacado y prestigioso de la ciudad, y se colocaron pregones en algunos de los principales centros artísticos de la mitad Norte (Valladolid, Zamora, Toro, Medina del Campo o Madrid). De hecho el arquitecto real Juan Gómez de Mora dio los diseños de un proyecto que, convenientemente modificado, se remató en González Ramiro por la nada desdeñable cifra de 18.000 reales. Ante sí tenía González Ramiro la traza de uno de los artistas principales del clasicismo español.

Al igual que el ensamblaje, la parte escultórica de este retablo salió a concurso. Gregorio Fernández, Antonio de Herrera, Alonso Carbonell, Antonio Riera o Esteban de Rueda son los selectos maestros que se presentaron a él, saliendo elegido este último, seguramente con el apoyo de González Ramiro, con quien acababa de trabajar en Peñaranda de Bracamonte. El retablo, desgraciadamente perdido en un incendio en 1854, constaba de dos cuerpos y un ático, con tres calles y dos entrecalles. Se siguió, en definitiva, el esquema de Peñaranda y el diseño que el propio Gómez de Mora dio para el Monasterio de Guadalupe, convenientemente abreviado debido a la estrechez de una cabecera románica. Semejante a Peñaranda era la alternancia de órdenes en cada cuerpo: dórico, corintio y compuesto, pero, según lo convenido, los fustes de las columnas eran estriados completamente, sin el tercio inferior tallado. No obstante, al igual que en Peñaranda, el retablo de San Martín era fundamentalmente escultórico, en contraposición a

la moda cortesana de intercalar lienzos en las calles y esculturas de bulto en las entrecalles, como se ve en Guadalupe. No deja de sorprender la aparición, entre los tasadores, y muy especialmente entre los nombrados por González Ramiro, del madrileño Pedro de la Torre. Al enlazar con De la Torre entra en contacto con una de las figuras a la vanguardia de la renovación estilística del retablo a mediados del XVII (ruptura del rígido sistema de cuerpos superpuestos y el aumento de la ornamentación). La tasación se efectuó catorce años después de la firma del contrato, cuando Pedro de la Torre ya había ejecutado el retablo de la Nuestra Señora de las Maravillas y poco antes de los retablos de Pinto y el famoso del Buen Suceso, igualmente en Madrid, donde aparece ya la columna salomónica.

Junto al retablo salmantino de San Martín e inmediatamente después, siguen otros como el dedicado a la Virgen en Valdejimena (1621), la custodia del retablo mayor y dos colaterales en la sacristía del convento de San Jerónimo (1621), el de la cofradía de la Virgen del Buen Suceso en San Bartolomé de los Apóstoles (1623), sin olvidar las trazas que dio para la gran obra del retablo catedralicio de Plasencia (1623), una de las más grandes empresas de la primera mitad del XVII que, como sabemos, terminaron ejecutando los talleres vallisoletanos.

Sí se conserva el pequeño retablo dedicado a San Agustín y San Gregorio (1627), en la Catedral Nueva salmantina, pequeña obra en la que muestra un mayor poso clásico, aunque dulcificado por el ornato, como es habitual: festivos aletones de cintas, frontón curvo partido, amplias veneras en las hornacinas, o el uso de peanas para las esculturas, un elemento poco utilizado todavía. Si, como comentan Casaseca y Ceballos, hay elementos que recuerdan a Serlio, las tarjetas vegetales en las enjutas de la caja principal se convierten en un sugerente elemento ahora incorporado, que se irá desarrollando hasta convertirse en grandes tarjetas vegetales, ya a mediados del siglo. No obstante, seguramente por la influencia de Gómez de Mora y de su trabajo en la parroquia de San Martín, González Ramiro termina adoptando a partir de entonces el sistema de columna clásico, con fuste completamente estriado (bien canónicamente o bien entorchado) que adquiere mayor protagonismo. En la misma catedral se le atribuye el retablo de la capilla de San Lorenzo que será coetáneo.

Realiza también el retablo mayor de Cantalapiedra, donde González Ramiro ensaya nuevas vías que, tras él, se desarrollan en el Pleno Barroco. Así, en Cantalapiedra, la estructura ordenada de calles y cuerpos va desapareciendo gracias al uso del orden gigante, que engloba dos alturas de hornacinas y marcos de relieves; la caja para la escena principal, como en las carmelitas de Salamanca, rompe y ocupa ascensionalmente el friso; las columnas se colocan frontalmente sobre una planta cóncava, creando un cierto ritmo inconexo... Hay en este retablo un interés anticlásico, muy alejado del rigor en la forma y disposición de las partes. Y, junto con ideas renovadoras, extrañas al grueso de su producción, parece volver de nuevo a algunas de sus constantes: la preeminencia de lo escultórico, los elementos manieristas (escudos, frisos, virtudes recostadas) o, incluso, las columnas con el tercio inferior tallado y el resto estriado en espiral. Este retablo se contrató en 1627, apareciendo en la escritura los más frecuentes colaboradores de Antonio González Ramiro en esos años: el arquitecto Juan Moreno, los escultores Pedro Hernández y Jerónimo Pérez y el dorador Antonio González de Castro. En esta misma localidad de Cantalapiedra se le atribuye el retablo de la Inmaculada.

En los años siguientes se le encargan varias esculturas para San Martín de la Vega (1627) y Salvatierra de Tormes (1628), sin duda cedidas a un escultor, un pequeño retablo para La Tala (1628, cerca de Salvatierra de Tormes), otro para Piedrahita (1628), el retablo

del monasterio trinitario de Nuestra Señora de las Virtudes (1630-5) y otro para Pedrosillo el Ralo (1634, con escultura de Antonio de Paz), todo desaparecido.

En su retablo para las Carmelitas Descalzas de Salamanca (1631) el protagonismo se concentra en las clásicas columnas, que tienden al orden gigante, pues ocupan la altura de sendas hornacinas laterales de distinto tamaño. Sumamente plano, son las calles laterales las que sobresalen, rompiendo el entablamento y dejando en la central espacio para un lienzo que rompe la línea de entablamento, esquema cada vez más difundido de un barroquismo estructural aún incipiente. Este retablo del convento de las Carmelitas tiene su eco en otra pieza, atribuida por Casaseca y Ceballos a este ensamblador: el retablo de Bóveda del Río Almar, con el que guarda evidentes semejanzas.

Otra máquina, afortunadamente conservada, es el mayor de la parroquial de Colmenar de Montemayor (Salamanca). González Ramiro realizó en 1619 su gran custodia, pieza interesante que copiaba la de Peñaranda. Años después, entre 1631 y 1635, se le encargó el resto del retablo. Con sus dos cuerpos y gran ático, vuelve sobre el esquema de la iglesia de San Miguel pero las diferencias son evidentes: sin entrecalles, las columnas son clásicas y aparecen dobladas, marcando las verticales y alternándose en cada cuerpo el orden toscano, corintio y compuesto (como en Peñaranda y en San Martín de Salamanca), la escultura queda contenida por el esquema arquitectónico más riguroso, etc. Sin embargo detalles manieristas salen a la luz, como los grandes aletones del ático o el complejo remate, con frontón curvo partido, que siguen haciendo presente la particular manera de González Ramiro y el foco salmantino.

El túmulo realizado para el Duque de Alba en San Esteban de Salamanca debió ser determinante, junto a su papel destacado en la Salamanca del momento, para que se encargara a González Ramiro el nuevo retablo mayor del citado monasterio dominico. Era el proyecto más importante al que se había enfrentado, estipulado en unos 12.000 ducados, y que contaba con el generosísimo respaldo económico del Duque de Alba. Conocemos el proyecto gracias a una traza, la única conservada del ensamblador, que, aunque no muestra el proyecto elegido, sirve al menos para hacernos una idea. El retablo debía ocupar todo el frente de la capilla mayor. Para ello la máquina se divide en tres cuerpos, con columnas de tipo clásico a las que se añadieron, en ese afán decorativo, hojas de parra y pámpanos. De nuevo se eligen los órdenes dórico, corintio y compuesto respectivamente en cada cuerpo, y de nuevo, hay que volver al diseño de Gómez de Mora en el monasterio de Guadalupe, pues en ambos las calles se ocupaban con lienzos y las entrecalles con esculturas. El característico remate a modo de serliana conteniendo el Calvario remite de nuevo a Peñaranda, así como la decoración de los frisos, y la disposición de cautivos y banderas en la parte superior recuerda soluciones miguelangelescas y avanza elementos del barroco triunfante. Sabemos que poco fue lo que trabajó en este retablo González Ramiro, pues enfermo hubo de traspasarlo a Antonio Martínez.

Entre sus últimas obras cabe destacar la custodia del altar mayor del colegio jerónimo de Guadalupe (1638), y, citadas en el testamento, distintos retablos para Madrigal, San Jerónimo de Ávila o la traza del de Galinduste. Además, intervino en la ejecución del retablo de Tagarabuena (Zamora), si bien fue el zamorano Antonio López Fernández el que realizó fundamentalmente la obra.

3. Análisis estilístico del retablo de San Miguel en Peñaranda de Bracamonte.

El retablo de San Miguel de Peñaranda se incluye en la que podemos denominar como primera etapa de González Ramiro, cuando la división de cuerpos y calles y el escaso

movimiento de plantas son prácticamente los únicos elementos que permiten definirle como clasicista, entremezclado con un fuerte poso manierista y una concepción eminentemente escultórica. Este panorama cambiará ligeramente a partir del retablo de la parroquia de San Martín en Salamanca, cuando contacta directamente con Gómez de Mora (1621) lo que se traduce en un mayor uso y potencia de la columna con fuste acanalado. Por encima de divisiones en su obra, González Ramiro siguió insistiendo en lo ornamental, sin olvidarse en ocasiones de las columnas de tercio inferior tallado. Incluso llegó a introducir ocasionalmente algunas novedades estructurales que, caso del retablo de Cantalapiedra, anuncian el desarrollo posterior del retablo barroco.

El retablo de San Miguel adoptaba una planta casi plana, sin más movimiento que el producido al adelantar las columnas, algo usual en estos momentos. Adherido al muro recto del testero de la iglesia, la estructura está condicionada por las dos trompas que, a izquierda y derecha, marcan la altura máxima de las calles laterales.

Se dividía en tres cuerpos, el último a modo de remate. Las líneas principales de la composición se evidencian por las columnas y los distintos niveles de entablamentos. La calle principal es algo más ancha y allí se colocaban los elementos simbólicos principales, como son el sagrario (que ocupaba toda la parte central del primer cuerpo), el santo titular y el calvario. A izquierda y derecha se levantaron sendas calles laterales flanqueadas por sus correspondientes entrecalles, formando un ritmo b-c-b-A-b-c-b. Llama poderosamente la atención el especial desarrollo de las entrecalles, que sobresalen hacia afuera y albergan las hornacinas con santos y apóstoles de bulto, mientras que las calles laterales quedan relegadas, encajonadas, en un espacio alargado y sumamente angosto, lo que provocó ciertos desajustes a la hora de realizar los relieves.

El esquema básico del retablo de San Miguel tiene un precedente en la zona de Peñaranda: el retablo mayor de Santiago de la Puebla. De complicada historia, fue al parecer diseñado antes de 1603 por Antonio Falcote interviniendo posteriormente Juan de Huerta y Martín de Espinosa (1602), Martín Rodríguez y, en 1609, Antonio Díez con el escultor Jerónimo Pérez. La disposición de calle central, dos calles laterales y cuatro entrecalles, estas últimas en resalte, tiene precedentes más lejanos, ya en el siglo XVI, (San Jerónimo de Madrid por ejemplo), pero alcanzó un gran desarrollo en el primer tercio del XVII a través de grandes retablos como el diseñado por Gómez de Mora para el Monasterio de Guadalupe (Cáceres), sin olvidar el retablo de la catedral de Plasencia, en el que interviene González Ramiro, o el no excesivamente lejano de Nava del Rey, todos ellos por estos años. Éste era un tipo de diseño especialmente válido para cabeceras ochavadas pues, al fragmentar la superficie, podía amoldarse más fácilmente a los paños oblicuos. González Ramiro volverá sobre esta planta nuevamente en sus proyectos para San Esteban de Salamanca, y tiene soluciones semejantes en Baños de Montemayor o en el retablo salmantino de San Martín

Conocemos cómo debió ser la custodia original de este retablo gracias a la que el mismo ensamblador realizó en 1619 para Colmenar de Montemayor (Salamanca), donde debía copiar la realizada en Peñaranda. La custodia de Colmenar consta de la típica estructura en forma de templo o torre, con una parte inferior para el sagrario y una superior cupulada. Denota esta bella pieza, por su fisonomía, la influencia del tratado de Juan de Arfe y, en su parte superior, puede enlazarse con el famoso tabernáculo de El Escorial, que dio la pauta a tantas obras de este tipo gracias al grabado de Pierre Perret. Es una tipología muy extendida que posteriormente será sustituida por la del pequeño sagrario sobre el que se levanta un gran expositor para las manifestaciones públicas del Santísimo, a modo de

baldaquino. Con el paso del tiempo muchos sagrarios de este tipo han desaparecido, sustituidos por otras más barrocas, más acordes a los nuevos usos. Así ocurrió en San Miguel de Peñaranda, pues en 1768 se paga, junto con otras reformas, la hechura de la nueva, que podemos ver en una de las láminas del *Catálogo Monumental* de Gómez Moreno. El pequeño sagrario que albergaba el retablo hasta 1971 era obra moderna. Al colocarse se incorporó también la pintura de San Francisco para rellenar el hueco dejado.

El retablo de San Miguel es eminentemente escultórico. No podía ser de otra manera pues lo eran la mayoría de los realizados entonces en Salamanca y, por supuesto, el de Santiago de la Puebla, que queremos ver como su más directo antecedente, una especie de referente visual para los comitentes peñarandinos. Además, los maestros toresanos, a buen seguro, influyeron en el modo de disponer las piezas. La escultura naturalista ejecutada por Esteban de Rueda sobresale sin complejo fuera de las hornacinas, aminorando así el peso de la estructura arquitectónica (Santiago o San Felipe). Y, si quedó algún hueco “excesivamente” desornamentado para el gusto de los comitentes, se solucionó poco después, cuando se mandó al mismo escultor toresano que tallara más relieves para la custodia y los dos cuerpos superiores (1623). Este interés hizo que las columnas del primer cuerpo se levantaran no sobre ménsulas, elemento usado por González Ramiro en otras obras, sino sobre netos, dejando más espacio para colocar historias en relieve o los escudos de los señores de la villa.

Igualmente, en la elección de los elementos que componen la estructura arquitectónica prevalecieron los más ornamentados. En un momento en el que triunfa sistemáticamente la columna estrictamente clásica, de fuste acanalado, González Ramiro y buena parte de los talleres salmantinos, mantuvieron el uso de la columna de tercio inferior tallado y el resto acanalado bien en vertical o entorchado. En el retablo de Peñaranda, el ensamblador realizó en esos tercios finos relieves con roleos vegetales que hacen remontarnos al gusto del siglo XVI. Además, entre esa decoración vegetal dispuso figuras antropomorfas o, complicando la iconografía, relieves de santos (por ejemplo, seguramente San Lorenzo, con la parrilla, flanqueando la hornacina de la escultura titular). Algunos elementos de estos elementos recuerdan, por ejemplo, los diseños que Juan de Arfe propone para la columna jónica en el libro IV de *De Varia Commensuracion* (1585), y que habían sido consagrados por el retablo manierista.

Los tres cuerpos mantienen una superposición de órdenes clásicos: toscano, corintio y compuesto, dejando fuera, por ejemplo, el jónico (que, curiosamente se utiliza en el cuerpo bajo de Santiago de la Puebla). Fue sin duda el orden corintio el más utilizado en el retablo de tipo clasicista, generalizado, junto al compuesto, en todos los cuerpos. González Ramiro volvió a usar la superposición dórico-corintio-compuesto en sus grandes retablos de Colmenar de Montemayor y San Martín de Salamanca, así como en sus diseños para el mayor del convento dominico de dicha ciudad. Que sepamos, el ensamblador sólo utilizó los cuatro órdenes en el retablo de Valverde del Fresno (Cáceres) si bien influyó la gran altura del templo y la labor del escultor Diego de Salcedo.

En cuanto a los entablamentos, el ensamblador eligió bien el diseño manierista de roleos en el segundo cuerpo, bien el canónicamente difundido por Vignola para el primero. Como corresponde a un orden más sereno, en el primer cuerpo, las metopas llevan unas rosetas de diversas formas que recuerdan, más que a los sobrios platos concéntricos de Vignola, a la solución que propone Serlio y retoma Juan de Arfe para el dórico (“*a imitacion de platos antiguos o en su lugar unas flores grandes*”). El friso del último cuerpo

aparece recorrido por una serie de elementos prismáticos que recuerdan propuestas igualmente de Serlio y Vignola para el orden compuesto.

La altura y disposición de la cabecera del templo hizo que se levantara un tercer cuerpo muy elevado, hábilmente diseñado a modo de serliana. Fue esta parte una de las más transformadas en las reformas de 1768. Ese año se pagaron 4.400 reales “*que costó la hechura del tabernáculo, remate del retablo, caja nueva, y demás talla que se aumentó*”. En ese momento se colocaron apliques decorativos sobre las acanaladuras de las columnas y se insertó, en la base del calvario, una hornacina que albergaba la talla de la Inmaculada. Ello provocó que se trasladara el relieve de la Trinidad a la zona donde antiguamente estaba el frontón y se acortara el Calvario. Por último, en 1768 se realizó también un gran remate de gusto rococó con los relieves de Dios Padre y la Paloma del Espíritu Santo. El retablo remataría en forma frontón semicircular, el más utilizado por este ensamblador, de manera semejante al de San Esteban de Salamanca. De hecho ambos retablos tienen el mismo esquema de serliana, unas ménsulas rematadas con cabezas de angelillos sosteniendo el frontón y sendas esculturas recostadas a los laterales. Una solución parecida utilizó, por ejemplo, en el retablo de mayor de Valverde del Fresno. González Ramiro al adoptar la serliana vuelve, de nuevo, sobre esquemas frecuentemente usados en la retabística romanista que tendrán una larga pervivencia en el periodo clasicista. Así, el retablo mayor de Nava del Rey (Valladolid), sobre trazas de Francisco de Mora, el de Vitoria, Plasencia, y otros muchos repiten el remate en serliana.

A izquierda y derecha del cuerpo superior, con un sentido eminentemente decorativo, González Ramiro dispuso dos pequeños aletones de perfil mixtilíneo, semejantes a peanas, para dulcificar el tránsito entre el segundo y tercer cuerpo. Son los restos de una ornamentación que este ensamblador utiliza sistemáticamente a modo de telón de fondo. Estas piezas tienen su origen en el mundo nórdico y se extienden por grabados como los de Vredeman de Vries. Aparecen en otras obras suyas como el retablo del Ángel de la Guarda en la iglesia salmantina de Sancti Spiritus, en el retablo de San Agustín y San Gregorio de la Catedral Nueva, en Colmenar de Montemayor, Cantalapiedra, etc. En el retablo más puramente clasicista se suele optar por los más depurados aletones con puntas de diamante.

Este tipo de aletones mixtilíneos y otros elementos utilizados por González Ramiro, como el frontón curvo formado por sendas volutas simétricas que enmarcan un gran escudo, siguen vigentes en el ámbito salmantino hasta fechas avanzadas. Así se puede ver en el magnífico retablo mayor del convento de Sancti Spíritus (1644) realizado por el ensamblador Antonio Martín (¿es el Antonio Martínez al que González Ramiro traspasa la obra del retablo de San Esteban?) y el escultor Antonio de Paz al que en 1658 añaden Andrés Paz y Juan de Rojas, entre otras cosas, los “*dos argotantes*”. Recordemos que en esa misma iglesia existía un retablo anterior de González Ramiro, que tal vez sirvió como pauta. Y es que la estela de este ensamblador perdura en Salamanca hasta bien avanzado el siglo XVII.

4. Dorado y Policromía del retablo

Es necesario, por último, hacer algunas consideraciones sobre el dorado y policromía del retablo. Todo retablo debía ir convenientemente recubierto con panes de oro y ricos estofados, ofreciendo una imagen espectacular y fastuosa a causa de la presencia de la divinidad en el sagrario.

Este proceso originaba un gran desembolso para las arcas de la iglesia, tanto por los materiales como por el trabajo de los maestros, por lo que a veces transcurrían décadas entre la ejecución del retablo y su policromía final. En muchas ocasiones se doraba en primer lugar el sagrario, dejando el resto para más adelante, como en principio se pensó hacer el retablo de Peñaranda.

El interés y apoyo del concejo en la obra del retablo mayor de San Miguel sirvió de nuevo para que, a los cuatro años de entregar Esteban de Rueda los últimos añadidos de talla, se ajuste la obra con los doradores Antonio González de Castro y Cristóbal Ruiz de la Talaya por 36.000 reales.

Ruiz de la Talaya dio poco después un poder para que dos compañeros suyos, los toresanos Jerónimo de Ribas y Juan de Coca, fueran en su nombre al reparto de aquellas zonas que debían dorarse. Estos dos maestros terminarían colaborando con Talaya en el dorado de la mitad que le correspondía.

Antes de comenzar la obra no podían faltar las fianzas y comprobaciones en Salamanca y Zamora, para aclarar que los maestros eran personas abonadas (se les pedía una fianza de 20.000 reales). Entre las personas consultadas destacan personalidades artísticas como el arquitecto salmantino Juan Moreno y el maestro de cantería Francisco de Leiva, por citar los más conocidos.

González de Castro comenzó a dorar la custodia. Enseguida se vio la necesidad de añadir algunos cambios y, tras consultar con el concejo, el propio Conde y la peritación de fray Agustín de la Pasión, se aprueban las reformas, minuciosamente anotadas: roleos más grandes, orillas de túnicas con escenas hagiográficas, grutescos, piedras guarnecidas...

Para diciembre de 1628 la policromía debía estar a punto de concluirse. Al menos la parte de Talaya lo estaba, pues fue tasada por el vallisoletano Tomás de Prado el 20 de febrero de 1629.

Como podemos imaginar, la elección de los policromadores no fue casual. El ensamblador y el escultor del retablo tenían con ellos estrechos lazos de colaboración y, suponemos, de amistad, como deja entrever la documentación. Sin querer agotarla, podemos decir que González Ramiro sale como fiador de Antonio González de Castro en los contratos de la policromía del retablo de la Magdalena (1619) o de San Román (1623), y que policroma retablos del mismo ensamblador, como el del monasterio de N^a. S^a. de las Virtudes o el de los jerónimos de Ávila. En otras ocasiones es el policromador quien fía al ensamblador, como ocurre en el retablo de Piedrahita (1628). Él y otros miembros de su familia (por ejemplo Juan González de Castro), intervienen en retablos como el de Cantalapiedra, Las Virtudes, el mayor de San Martín... Y, además, Antonio González de Castro trabajaba para esta zona, como se comprueba en el traspaso de cierta obra en el retablo mayor de Campo de Peñaranda (1621), y Juan González de Castro, que a buen seguro intervino en el retablo de Peñaranda, realizó la policromía del mayor de la parroquia de Rágama

Por su parte Cristóbal Ruiz de la Talaya, hijo del asimismo pintor-policromador Juan de la Talaya, trabajó ampliamente en la zona zamorana y era perfectamente conocido en el taller de Esteban de Rueda.

Hoy, perdida la obra y con tan sólo unas pocas imágenes en blanco y negro, no podemos hacernos más que una lejana idea de la imagen que ofrecía este retablo, con sus dorados y ricas policromías. Baste únicamente decir que en el retablo de San Miguel más de la mitad del dinero empleado fue a parar a la policromía, una fina pero imprescindible

capa de escasos milímetros de grosor con la que se ponía punto final al proceso de construcción del retablo.