

1. INTRODUCCIÓN

El retablo de la Asunción del santuario de Nuestra Señora de la Asunción de la Catedral de León, obra de Juan de Berruete, Juan de Guzmán, Diego de Siloé y Juan de Juanes, es un ejemplo de la plástica renacentista de la Península Ibérica y constituye un hito en la historia del arte de este país.

## EL RETABLO DE THOME EN LA IGLESIA DE S. FRANCISCO, EN LEÓN

1.1. Antecedentes históricos

El retablo de la Asunción del santuario de Nuestra Señora de la Asunción de la Catedral de León, obra de Juan de Berruete, Juan de Guzmán, Diego de Siloé y Juan de Juanes, es un ejemplo de la plástica renacentista de la Península Ibérica y constituye un hito en la historia del arte de este país.

El retablo de la Asunción del santuario de Nuestra Señora de la Asunción de la Catedral de León, obra de Juan de Berruete, Juan de Guzmán, Diego de Siloé y Juan de Juanes, es un ejemplo de la plástica renacentista de la Península Ibérica y constituye un hito en la historia del arte de este país.

1.2. Nueva obra encargada por Juan de Berruete y Juan de Guzmán

El retablo de la Asunción del santuario de Nuestra Señora de la Asunción de la Catedral de León, obra de Juan de Berruete, Juan de Guzmán, Diego de Siloé y Juan de Juanes, es un ejemplo de la plástica renacentista de la Península Ibérica y constituye un hito en la historia del arte de este país.

El retablo de la Asunción del santuario de Nuestra Señora de la Asunción de la Catedral de León, obra de Juan de Berruete, Juan de Guzmán, Diego de Siloé y Juan de Juanes, es un ejemplo de la plástica renacentista de la Península Ibérica y constituye un hito en la historia del arte de este país.

## I. INTRODUCCION

El retablo de la Asunción fue trazado por Narciso Thomé para la nave mayor de la Catedral leonesa, llevando a cabo la hechura, Simón Gabilán Thomé. A fines del siglo pasado se trasladó, fragmentándose, a la iglesia capuchina de S. Francisco, donde se conserva actualmente, teniéndose que lamentar la pérdida de alguna de sus partes.

La aparición del retablo de Thomé fue temprana en mi vida. Por vecindad y cariño me habitué desde pequeño a visitar la iglesia capuchina de León. Años después, la familiaridad se tornó conocimiento; luego, estudio. A ello me llevó el interés de llegar a saber cómo había sido ideado. Y a la vez, el querer reunir sus partes dispersas, al menos, en un mismo tema de estudio.

### I.1. AMBIENTACIÓN HISTÓRICO ARTÍSTICA

El arte religioso español del S. XVII y la primera mitad del XVIII, está profundamente marcado por el concilio trentino. La iconografía católica centró sus esfuerzos en visualizar aquellos principales misterios de la fe cristiana, buscando que el pueblo sintiese profundamente aquello que veía. Arte visual para educar en la fe, para mover al creyente.

En España el retablo es una manifestación común dentro del arte religioso. Desde las tablas románicas, pasando por los innumerables retablos góticos, hay una tradición cuyos frutos más abundantes y grandiosos van a cuajar en los periodos artísticos renacentista y barroco. La importancia del retablo crece a la vez que sus medidas: y uno se ve obligado a dirigir allí la mirada por su tamaño y riqueza. Al final del templo se nos levanta el retablo del altar mayor, que en el Barroco suele tener proporciones enormes, cerrando todo el fondo de la nave principal. Las grandes composiciones del género se toman como un escenario teatral cuyo fondo (la arquitectura) sirve para encuadrar los motivos (las figuras escultóricas o pictóricas y los adornos).

Es un espectáculo que adoctrina (1).

### I.2. BREVE APUNTE BIOGRÁFICO DE NARCISO THOMÉ Y SIMÓN GABILÁN THOMÉ

Se desconoce (2) el lugar del nacimiento de D. Narciso Thomé y Miró. Algunos autores se

(1) TAPIE, Víctor L. *Barroco y Clasicismo*; Madrid, Cátedra, 1978, p. 337.

(2) CHUECA GOITIA, Fernando. "Narciso Tomé, una incógnita del Barroco Español". Revista "Goya", n.º 49, Madrid, 1962, p. 12.

inclinan por Medina del Campo (3). Su padre, el escultor Antonio Thomé, era de Toro. Junto a él aparece Narciso en las obras de ornamentación de la fachada de la Universidad vallisoletana (4).

En 1720 el arzobispo de Toledo les encarga lo que sería el Transparente, terminado doce años después. A continuación, Narciso realiza el retablo de la capilla mayor del convento de "La Baronesa" en Madrid. Después realiza el diseño del retablo leonés en una época de madurez profesional.

Simón Gabilán Thomé es hijo de Antonio Gabilán y Juana Thomé, vecinos de Toro. Residía en Medina de Rioseco y estaba casado con Agueda, hija de Tomás de Sierra (5). Era pariente (al parecer sobrino) de Narciso Thomé (6). En los documentos de las Actas capitulares del Cabildo Catedralicio de León se le llama "Maestro del Retablo", también "Maestro de esta Iglesia" o "Maestro de nuestra obra y del Retablo". A D. Narciso se le denomina "Maestro de la Iglesia de Toledo".

Al lado de ambos, otros maestros completaron la lista de artífices. Aparecen también nombrados en las actas capitulares el Maestro Compostizo y D. Alonso de la Fuente, ayudantes de D. Simón y el Maestro de Eslonza, cantero. Otro Maestro ayudante fue, en la labor escultórica, D. Juan Bautista Mendizola y el Maestro Pavía (que finalizó las obras del retablo).

## 2. GENESIS Y REALIZACION DEL RETABLO (7)

### 2.1. LOS LARGOS PROLEGÓMENOS

Todo comenzó por la generosidad de un devoto anónimo que ofreció 50.000 reales de vellón al cabildo catedralicio leonés para honrar a la Ascensión de María, que ya presidía el retablo gótico de la Catedral, con un retablo nuevo. Corría el mes de junio de 1733. El cabildo acepta y se decide por Narciso Thomé como arquitecto que proyecta la oferta.

Para la mentalidad grandiosa de la época no era suficiente el retablo para magnificar la catedral leonesa. Se la quería dotar con una cúpula, cuyo peso hizo inviable su colocación y cuyas obras iban a retrasar la terminación del retablo, influyendo constantemente durante la construcción de éste en los gastos catedralicios. Las necesidades presupuestarias generarán la búsqueda, por el cabildo, de nuevos ingresos negociados con la Hacienda real o con el Vaticano.

La realización de ambas obras en la catedral es aceptada por el Maestro Thomé, si bien, se retrasa debido a las dificultades económicas para llevarlas a cabo. Tres años después de la oferta del devoto, la obra es todavía un plan solamente y no se tomará ninguna decisión práctica hasta tener el cabildo resueltos los problemas de financiación. Clarificado el horizonte económico, el cabildo acepta definitivamente la propuesta del devoto y solicita permiso al arzobispo toledano para que el Sr. Thomé se desplace a León.

### 2.2. LOS PROYECTOS, CONTRATOS Y PUESTA EN MARCHA

D. Narciso llega a León en mayo de 1737 e inmediatamente emite en dos cartas su opinión

(3) LLAGUNO y AMIROLA, Eugenio. *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*. Edición facsímil, tomo IV, Madrid, Turner, 1977, p. 104.

(4) GARCIA CHICO, Esteban. *Documentos para el estudio del arte en Castilla*. Tomo II: Escultores. Valladolid, Universidad de Valladolid, 1941, p. 376.

(5) MARTIN GONZALEZ, Juan José. *Escultura Barroca Castellana*. Madrid, P. Lázaro Galdiano, 1959, p. 423.

(6) *Ibidem*, p. 423.

(7) Los datos en que se basa el estudio de este capítulo están extraídos del Fondo Documental del Archivo de la Catedral de León, citándose al final del trabajo los documentos consultados.

sobre lo que se debe hacer y el costo que supondrá (8). Manifiesta en estas cartas la necesidad de trasladar el coro ubicándole en el lugar que hoy ocupa para construir el retablo, así como es partidario de no rematar la media naranja, pues su peso no lo aguantarían los pilares góticos. Estima el valor de la ejecución del retablo. Y pide, asimismo, en las cartas el envío de D. Simón Gabilán como artífice de su agrado.

Accede el cabildo al traslado del coro y propone a Thomé realizar todo el retablo en piedra, prefiriendo éste hacerlo en madera, por ser más barato y vistoso.

En los últimos días de septiembre llega a León D. Simón Gabilán Thomé. Para esos días D. Narciso ya tiene terminadas las plantas para el retablo y cúpula, habiendo decidido el cabildo almacenar madera para la construcción del retablo y sacar piedras para el pedestal. La madera se compra en los pinares de S. Leonardo, Soria, por su calidad afamada. Mientras el mármol se extrae de las canteras leonesas de Llanos de Alba, Lillo, Cofiñal y Redipollos (9).

El día 2 de octubre de 1737 están juntos en León D. Narciso y D. Simón, presentes ante el notario eclesiástico D. Dionisio Ibáñez de la Madrid para firmar la obligación del nuevo retablo. En ella se confirma la permanencia en este retablo de la imagen flamenca de la Asunción, obra de Jusquin (10), que ya presidía el antiguo; se acepta la traza de D. Narciso, y al tener éste que volver a Toledo, seguirá la construcción D. Simón Gabilán con puntualidad sobre la traza hecha por don Narciso (11). Este antes de partir hacia Toledo promete enviar artistas que realicen las estatuas del apostolado y restauren las vidrieras de la catedral en mal estado.

### 2.3. LA REALIZACIÓN DEL TRABAJO

Algunos problemas de financiación y los daños sufridos en el edificio catedralicio por una tormenta de verano marcan compases de espera en el ritmo constante del trabajo. Un año después de la marcha de D. Narciso, los Apóstoles ya están tallados; concluyéndose a finales de 1739 la extracción de piedra para el pedestal, estando en abril de 1740 terminado el retablo por partes y en blanco; faltando armarlo y dorarlo. Aprueba entonces el cabildo que se desmonte el retablo gótico; el cual, despiezado, vendrá a presidir los altares de muchas iglesias de la diócesis, hasta que, a principios del presente siglo, se reponga, lo que se conservó de él, en el presbiterio de la Catedral. Hay memoriales de los curas de Trobajo, La Aldea y Oncina pidiendo "despojos" de dicho retablo antiguo.

La primera piedra del pedestal que servirá de fundamento al nuevo retablo se coloca el 6 de agosto de 1740.

Temporalmente se sucede un periodo muerto en la actividad constructiva del Retablo por la dedicación del Maestro Simón a otras obras en la Catedral. Entre otras repara las bóvedas y traslada el coro a su asiento definitivo. Reparó también la capilla del Carmen. Dada la importancia de los daños que sufría el templo catedralicio el cabildo llamó al Maestro de Eslonza, experto en Cantería, quien dio su opinión sobre un mal que aún hoy día es el principal problema del mantenimiento en pie de las diferentes estructuras de la fábrica gótica, el mal de piedra o de lepra.

(8) Recogidas en el Fondo Documental de la Catedral de León, documento n.º 8.780, con fecha de 25 y 26 de mayo de 1737.

(9) Fondo Documental de la Catedral de León, documento n.º 8.778.

(10) GOMEZ MORENO, M.ª Elena. León, la Catedral. León, Everest, 1979, p. 249.

(11) Obligaz.º del Retablo Mayor desta St.ª Iglesia.—Archivo diocesano de León, n.º 114.—Carpeta C-82. D. Dionisio Ibáñez de la Madrid, Actas notariales del 2-I-1737 al 31-12-1738, p. 256.

## 2.4. FINALIZACIÓN DE LAS OBRAS DEL RETABLO. SU TRASLADO

Tres años después de colocarse la primera piedra calculaba el Maestro Gabilán el plazo de un año para concluir el retablo. No va a ser él quien concluya las obras, se verá desplazado por D. Jacobo de Pavía, tras casi ocho años de estancia en León. El Maestro Pavía terminará el retablo trece años después que el devoto enviase la carta en que se ofrecía para financiarlo.

A fines del S. XIX la catedral leonesa sufrió profundas reformas. De la mano del arquitecto Demetrio de los Ríos el retablo barroco se vio apartado de su emplazamiento y trasladado a la Iglesia de San Francisco, donde hoy continúa (12). En 1883, la comunidad de capuchinos solicitó del cabildo catedralicio la imagen de la Asunción, que preside el retablo.

## 2.5. COSTO DEL RETABLO

No aparecen en los documentos especificaciones claras evaluando el coste del retablo. En la segunda carta al cabildo, D. Narciso calculaba el precio en blanco sobre los 16.000 ducados más 12.000 para dorarlo. Si añadimos los 9.000 reales del necesario traslado del coro y los 6.000 a 7.000 para las rejas vemos que el retablo dorado y colocado supera los 308.000 reales de vellón. Es difícil saber con exactitud el montante final de las obras, pues en la enumeración de gastos se mezclan las necesidades presupuestarias del retablo con las de las obras generales del templo. Lavina aprecia el coste del retablo en blanco sobre los 176.000 reales más otros 132.0000 reales del aparejado y dorado (13), cantidad idéntica a la del cálculo presupuestario marcado por D. Narciso Thomé. Esta cifra no tiene en cuenta los gastos surgidos durante la realización del retablo, tanto por el largo tiempo de ejecución, como por las razones de las obras que en diversas estructuras de la catedral originó la instalación del mismo.

## 3. DESCRIPCIÓN DEL RETABLO

### 3.1. ANÁLISIS DE LA REALIZACIÓN ORIGINAL DEL RETABLO SEGÚN UN CUADRO DE VILLALPANDO

Hay obligación de acudir a un cuadro existente en la Iglesia del convento de las Clarisas de Villalpando si queremos hacernos una idea aproximada del aspecto que presentaba el retablo en su ubicación primitiva. Se nos representa el retablo llenando todo el espacio bajo la bóveda de crucería del ábside de la nave principal catedralicia (lámina 1).

El retablo se encuentra dividido en tres calles; la principal, que es básicamente como se aprecia hoy día en el fragmento del presbiterio de la Iglesia de San Francisco, y dos calles laterales que son las que han experimentado más alteraciones. Las calles laterales, divididas ambas en dos cuerpos, representan momentos marianos culminantes. Los restos de las calles laterales forman los fragmentos situados en los brazos del crucero de la Iglesia de San Francisco, el de la Presentación y el de los Desposorios; habiéndose perdido los cuerpos superiores de ambas calles, en los que se enmarcaban los relieves de la Visita de María a su prima Isabel y el de la Anunciación.

(12) RÍOS Y SERRANO, Demetrio de los. *La Catedral de León*. Tomo II, n.º 33, Madrid, 1892, p. 17.

(13) LAVINA, Matías. *La Catedral de León. Memoria sobre su origen, instalación, nueva edificación y obras de su restauración*. Madrid, 1870, p. 70.

Fuera de ambas calles laterales se situaban las figuras de los Evangelistas, actualmente en las pechinas de la cúpula de la Iglesia franciscana.

Desde luego, la diferencia principal entre los fragmentos que poseemos del retablo y la presentación de Villalpando, es el despiezamiento sufrido, lo que nos impide para siempre contemplar la obra en su unidad original. A esta fragmentación añadiremos la pérdida de los relieves ya citados y la dispersión de elementos menores. Así, la representación de la Trinidad, que remataba el retablo y cuyas tallas se han visto apartadas al coro alto. Comprobamos con tristeza la falta casi total, por destrucción, de la imaginería que representaba la dormición de María (Apóstoles y Sepulcro de la Virgen): así como, en su totalidad del Sotobanco de piedra que servía de base al Retablo, en donde se incluía el Tabernáculo.

### 3.2. DIMENSIONES Y ESTUDIO DE LA OBRA EN SÍ

Dadas las enormes proporciones del retablo se halla disgregado por la Iglesia capuchina. Pese a esta separación el cuerpo central impresiona por su gran tamaño. Sin llegar a las gigantescas medidas del salmantino de S. Esteban, éste de Thomé ocupa por completo el cuerpo de la nave principal. La altura máxima del retablo, mutilado su remate y menguado el sotobanco, es de 20,62 metros, por lo que podemos pensar que superaba los 25 metros en su primer emplazamiento.

La planta del retablo es un arco de circunferencia, tanto en el fragmento principal como en los dos colaterales. La longitud del arco del retablo mayor es de 9,15 metros, mientras que la de los laterales es de 5,78 y 5,23 metros. Con lo que la longitud total de los tres es de 20,45 metros, longitud que debió ser mayor, pues han desaparecido las primitivas bandas laterales en que se colocaban los evangelistas. El retablo tuvo, en su ubicación catedralicia, unos 450 metros cuadrados de superficie en madera.

Los demás detalles de cuantificación están expresados en las figuras 1, 2 y 3.

Tal y como se ideó, el retablo no permitía una visión frontal, presentando aspectos y motivos distintos desde el lugar que ocupara el espectador en el templo. La abundancia de planos, conseguida mediante la planta de líneas mixtas y curvas, permite variación en las perspectivas, y unido a ello, la profundidad, conseguida por la anteposición de las columnas, nos da un juego de luces y sombras variadísimo. Imaginemos el misterioso encanto del retablo en el espectáculo visual que es interiormente la catedral leonesa.

Formalmente el retablo muestra elementos arquitectónicos clásicos. El fragmento principal tiene una calle central principal y otras cuatro secundarias, de intercolumnios. La disposición de la calle central es una presentación en el cuerpo bajo de la vida terrena de María (la Dormición, lugar hoy ocupado por la imagen de San Francisco); la coronación de la calle, ocupada por la Trinidad y los ejércitos angélicos, es la Gloria, hacia la que se dirige el cuerpo de María transportado por ángeles y que está situado entre el sepulcro y el cielo, siendo el centro y motivo de toda la composición (lámina 2).

A ambos lados de la calle central los intercolumnios forman un espacio de finalidad meramente efectista. Las columnas, cuatro en cada piso, se encuentran muy adelantadas del fondo del retablo, para lograr mayor profundidad y contraste. Son de sección circular las exteriores y ovaladas las próximas a la calle principal. Su basa está formada por molduras, y arranca directamente del pedestal o del banquillo. El fuste está recorrido verticalmente por canales con mesetas planas. El capitel es cónico, acanalado y separado del fuste y del arquitrabe por molduras circulares. Fuste y capitel se recubren en parte por una estela ascendente en espiral formada por nubes y ángeles.

Las dos hipotéticas calles extremas del fragmento principal se componen de amplias láminas



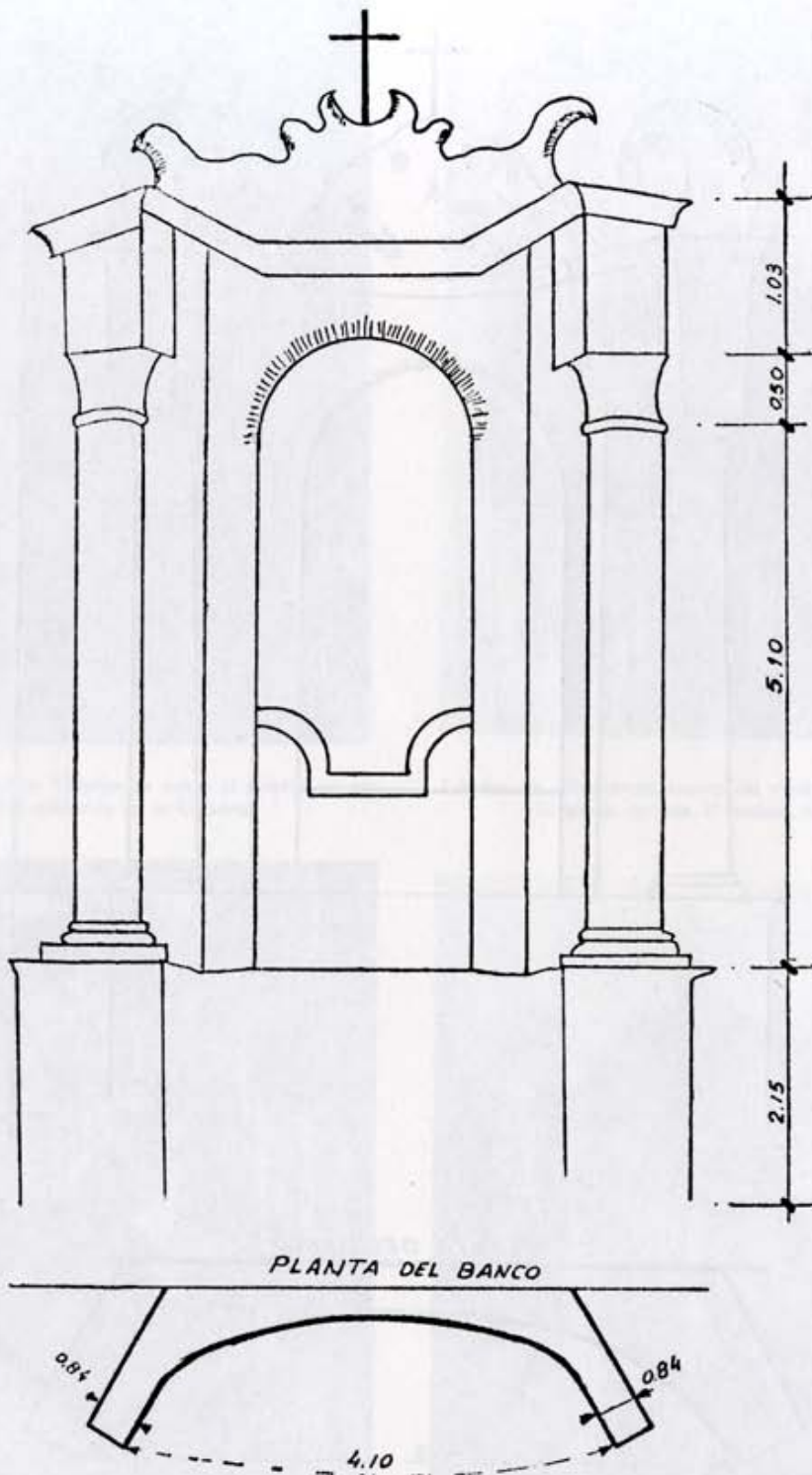


Figura 2  
Planta y alzado del fragmento de la Presentación.

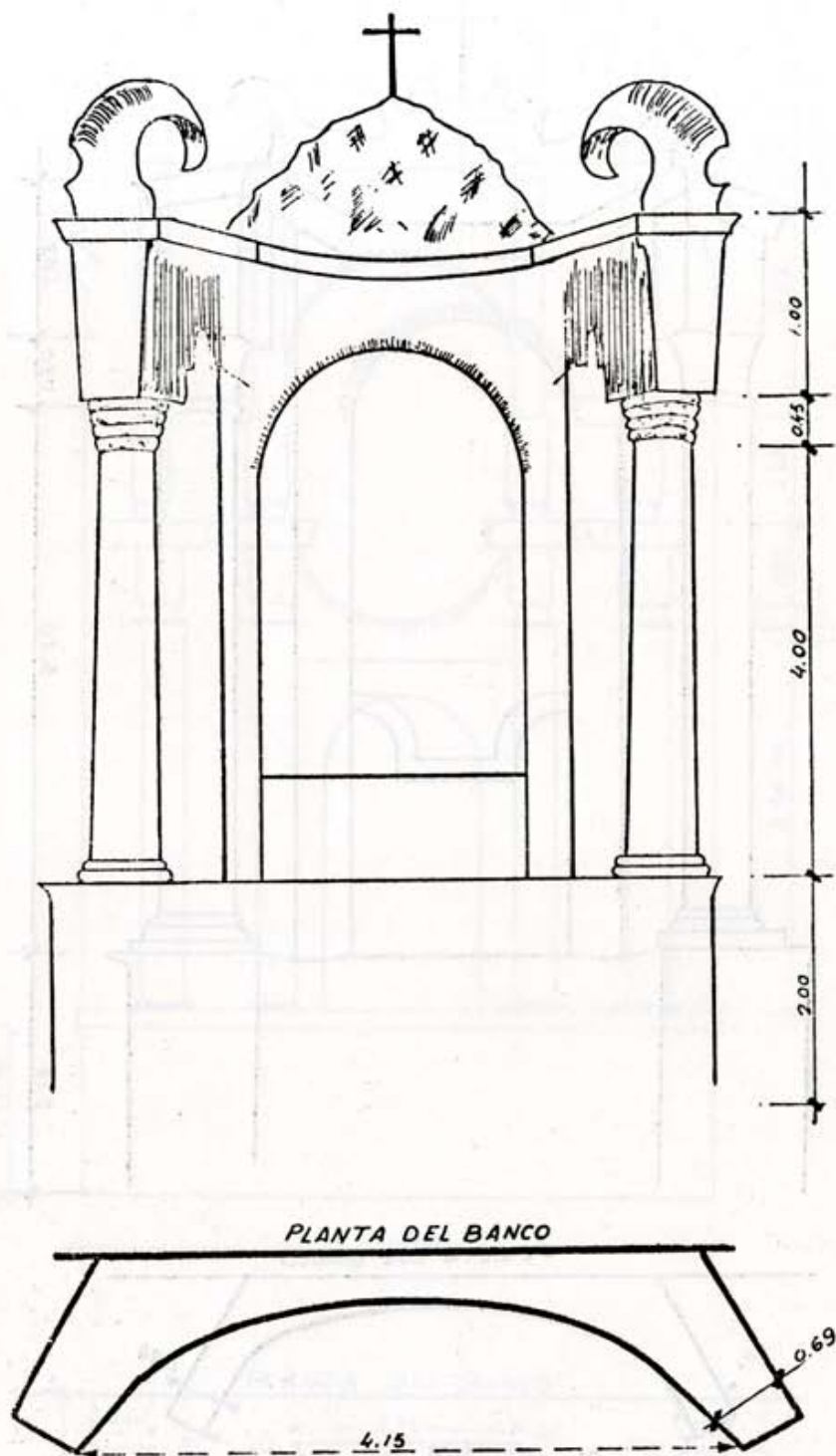


Figura 3  
Planta y alzado del fragmento de los Desposorios.



Lámina 1: Lienzo de Villalpando sobre el retablo en su primitiva ubicación en la Catedral.

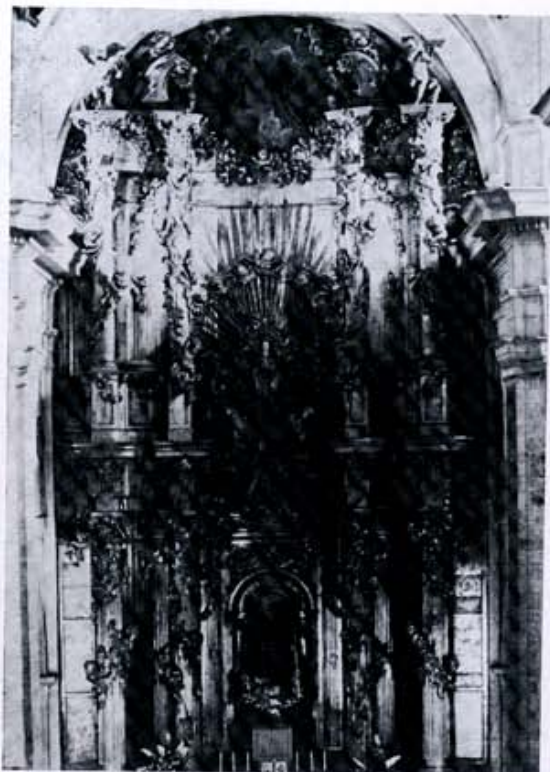


Lámina 2: Fragmento mayor del retablo, en la nave de la iglesia de San Francisco, en León.



Lámina 3: Relieve de la Presentación.



Lámina 4: Fragmento y relieve de los Desposorios.

Lámina 5: Detalle de la cabeza de uno de los tres únicos supervivientes del Apostolado, en el claustro del convento capuchino.

Lámina 6: Grupo de la Trinidad, en el coro alto de la iglesia capuchina leonesa.

Lámina 7: Detalles de la decoración: A) Fuste y estela de una columna del fragmento principal. Al fondo, planchas grabadas con temas vegetales. B) Detalle de la cornisa y medio frontón del fragmento de los Desposorios.



Lámina 5.

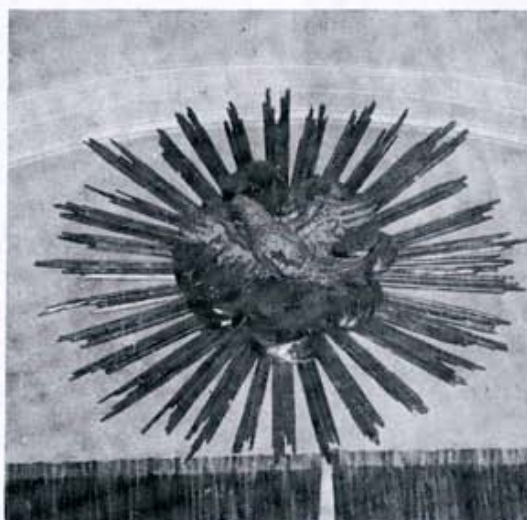


Lámina 6.

Lámina 7 A.



Lámina 7 B.



con grabados vegetales, cuya misión era servir de unión entre el fragmento principal y los otros fragmentos narrativos de la biografía mariana.

Se remata la calle central con dos cuerpos muy originales, que representan un frontón partido y curvilíneo, reducido a su mínima expresión y separadas sus partes por la representación de la Trinidad, lienzo ovalado que ha ocupado el puesto reservado a las tallas que, por sus proporciones, se ha visto retiradas al coro.

Forman los otros restos arquitectónicos del retablo dos fragmentos que enmarcan los relieves escultóricos de los Desposorios de María y José (lámina 4) y la Presentación de Jesús en el Templo (lámina 3). Ambos fragmentos elevados sobre un pedestal de piedra. Los dos tienen planta cóncava; diferenciándose en las escenas que narran, en los encuadres de éstas y también en los remates de las cornisas.

El remate sobre la cornisa del fragmento de los Desposorios, se hace con una increíble masa de cabezas angélicas en forma de frontón. Sobre las columnas aparecen remedos de frontón curvado. El retablo de la Presentación se remata con una cartela rectangular, de cortes ondulados, en cuyo centro dos angelitos de cuerpo entero sostienen una cruz.

### 3.3. ESTUDIO ICONOGRÁFICO DE LOS TEMAS ESCULPIDOS

El retablo es un relato teatral gigantesco, cuya unidad narrativa se centra en la Asunción de María, momento culminante de su vida y hacia el que se ordenan los diferentes pasos de la biografía mariana. Es el momento que da razón a todo lo demás, en la realidad y en el retablo. El arte se vuelve medio en favor de la espiritualidad católica, tratando de motivar a imitación según los principios marcados por el concilio de Trento (14).

El triunfo de María sobre la muerte se nos muestra apoteósicamente, rodeada de nubes y ángeles en medio de una arquitectura grandiosa. La virgen, gótico-flamenca, aparece serena con sus manos juntas sobre un pedestal de nubes que sostienen tres grandes figuras de ángeles. Detrás, un fondo de nubes que despiden rayos de resplandor y cercando a éstos una guirnalda de cabezas de ángeles entrelazadas por sus alas, aureolando la figura central. Los tres ángeles que sostienen el pedestal contrastan con el lirismo sereno de María; forman un grupo de fuerza, escorzo y movimiento. Sus vestiduras son ricas, de abundantes pliegues que se mueven con ritmo fuerte, impelidos por el viento de la elevación.

Sobre la base del primer cuerpo se situaban el sepulcro vacío y los Apóstoles. Las figuras de éstos destacaban al ocupar todo el espacio de los intercolumnios y de la calle central alrededor del lecho de María. Algunos se reclinan y miran hacia arriba con gesto de sorpresa. Entre las columnas, otros ocho, tienen un inverosímil movimiento para lograr desde su posición contemplar la Asunción. Sólo tres miembros del grupo han sobrevivido al precio de verse retirados al claustro interior del convento. De su posición antes de la reforma de la Iglesia capuchina en 1965 da idea una lámina de Gómez Moreno sobre el arte leonés (15). Son tres figuras (lámina 5) con un gran movimiento de brazos y profundos pliegues en su ropa. Su actitud es representativa de un momento de sorpresa. De proporciones atléticas, sus rostros están absortos por lo que ven. Tienen parte de su anatomía desnuda y naturalista. Considero que las tres tallas de los Apóstoles son de lo más perfecto que nos ofrece el retablo, siendo lastimoso el estado en que se encuentran.

(14) OROZCO, Emilio. *Manierismo y Barroco*. Madrid, Catedra, 1975, p. 47.

(15) GÓMEZ MORENO, Manuel. *Catálogo monumental de la provincia de León*. Ed. Facsímil, León, Nebrija, 1980, p. 31.

Por encima del remate, en la creación original del altar, se situaba el grupo de la Trinidad. Por razones de capacidad se le trasladó al coro de la iglesia capuchina. El Espíritu Santo era la cima de toda la representación. Alba paloma que destaca sobre una nube gris brillante, la cabeza con una dorada aureola. La figura es el centro de un haz de rayos dorados que se esparcen en círculo (lámina 6).

Las tallas del Padre y del Hijo son gigantescas; de altura próxima a los dos metros y medio. Destacan los brazos disparados al aire, en actitud de recepción y abrazo a quien se dirige hacia ellos. Su expresión es menos perfecta que la de los Apóstoles, si bien, debemos tener en cuenta la altura desde la que se tenía que contemplar la imagen y el efecto que se buscaba producir.

Los grupos formados por las representaciones de los fragmentos menores del retablo están tallados en relieve, tan alto, que algunas figuras son prácticamente exentas. Forman dos momentos narrativos presentados de forma original. Parece que las dos representaciones son copia de dos pequeños relieves de un retablo de la iglesia de S. Pedro de los Huertos, a escasos metros de la Catedral y que fue ejecutado en 1719 (16).

El relieve de la Presentación (lámina 3) está compuesto por seis figuras. Se centra la escena en el interior del templo de Jerusalén, una escalinata sirve de motivo para diferenciar la función de cada persona. En lo alto el sacerdote judío vestido de ceremonia, abre los brazos para recibir a Jesús que sube por las escaleras y hace ademán de abrazar al sacerdote. Debajo, semitapados por la escalera, José y María, ésta, cubierta, tiene su vista fija en el Niño y se lleva la mano al pecho, mientras con la otra parece indicar a Jesús el camino a seguir. José, casi tapado, eleva la vista al cielo. En el extremo de la escala, cerrando la representación, una mujer sentada en los escalones pide limosna acompañada por su hijo. Los vestidos, de tonos dorados, ocre y grises, participan de la riqueza, calidad de telas y movimiento comunes a las representaciones del retablo.

La parte alta del relieve está ocupado por las columnas, arquerías y muros del templo. El fondo se consigue con la perspectiva de las columnas y el primer plano mediante los ángulos de la escalera.

En el retablo de los Desposorios, las seis figuras, de tamaño natural, forman una composición conjuntada y armónica. Se representa el momento en que el sacerdote une las manos de María y José. Sus figuras son casi exentas, de tal manera que el escultor puso en la base de la representación un saledizo en el que se apoyan las figuras (lámina 4).

El sacerdote, vestido con tres piezas superpuestas, de ritual, mira al cielo. María se inclina levemente; da su mano con timidez. Su vestido "de novia" es de gran riqueza, en color rojo, con profusión de adornos dorados; sobre los hombros, una capa azul con flores. Detrás de María el busto y brazo de su acompañante, que sostiene con su mano el manto de aquélla.

José mira fijamente a María mientras tiende su mano, está vestido con túnica corta y botines de media caña, la capa azul con ribetes dorados le cubre el hombro derecho. Detrás de José, dos acompañantes que, curiosamente se apoyan en varas.

El conjunto se cierra a la izquierda con un fondo arquitectónico compuesto por los muros, ventanas y una columna del templo. El sacerdote es el eje de la composición. A su derecha, al fondo, una puerta; del techo cuelga un dosel. El fondo se gana por la sucesión de ventanales de tamaño progresivamente reducido.

Cierran el ciclo de los temas esculpidos las representaciones de los Evangelistas, situados en las pechinas de la cúpula del crucero. Se advierte, como rasgo común el movimiento y la afirmación de

---

(16) VILLANUEVA LAZARO, José M.<sup>a</sup>. *La Ciudad de León del Gótico mudéjar a nuestros días. (Siglos XIV-XX)*. León, Nebrija, 1980, p. 31.

su presencia como testigos de lo narrado. Cabalgan sobre nubes, junto a sus símbolos propios escribiendo un libro en el que se dibujan las primeras palabras de sus evangelios. Actualmente ocupan las pechinas de la cúpula.

### 3.4. IMPORTANCIA DE LA DECORACIÓN

Se aprecia como la aportación más original del retablo la rica decoración que cubre prácticamente todos los elementos estructurales, así como los que enmarcan las representaciones escultóricas. Con carácter ornamental eminente se nos presentan también tipos de ángeles diversos.

Es esencial el dinamismo introducido en los elementos ornativos, como complemento al movimiento general de las representaciones iconográficas y a la original forma de expresar el mensaje mediante el logro de la unidad en el dinamismo.

La norma seguida en la realización de lo decorativo se basa en la indefinición de los contornos y la asimetría; los perfiles se difuminan y la simetría arquitectónica se torna móvil por el recubrimiento ornamental.

Destacan los adornos sobre las columnas, que transforman los fustes clásicos en remedos de los retorcidos salomónicos (lámina 7). Consiste fundamentalmente en una guirnalda de nubes con aspecto de llama que se funden con cabezas de ángeles. Amorcillos y ángeles estaban de moda, protagonizando muchas de las chinoiserías que triunfaban en la decoración francesa. Lo original es fusionar estas mínimas formas angélicas de fisiología determinada con la indeterminación de la masa cambiante. El ritmo de movimiento de esta cinta ascendente es irrepetible, tomando aspecto de cartela al llegar a la altura de los capiteles, a los que cubre prácticamente.

El mismo tema, sin los ángeles, se repite en las franjas acanaladas que componen el fondo del retablo, en el friso, cornisas y frontones (17). Se significa lo mutable en estas serpentinas que se superponen a los trazos arquitectónicos clásicos. El ornamento movedido los agita y desdibuja sus contornos. Lo pasajero, el cambio, adquiere un ritmo de frenético movimiento; a la vez que el uso de esta masa movediza e irreal reclama nuestra atención, al resaltar, por su dinamismo, las formas arquitectónicas clásicas. Oposición entre la realidad y solidez de éstas y lo mutante e ilusorio de aquélla.

Bajo el relieve de los Desposorios (lámina 4) este ornato indefinible adquiere similitud de vegetal trepador. Mientras que en el de la Presentación es una franja ancha compuesta de capas superpuestas que se deshilachan.

Para enriquecer las superficies planas de los elementos arquitectónicos se emplean los grabados sobre madera. Usándose como motivos generales figuras geométricas o decoración vegetal. En éstos, el mensaje se recoge caprichosamente para volverlo rocalla y voluta (lámina 7).

Finalmente, considerar como temas de adorno la presencia de diversos tipos de ángeles, entre los que se deben destacar los del ático del retablo de la Presentación, típicamente barrocos, remedo de los "putti" italianos. Tras ellos, un gigantesco cuerpo rectangular, representación de los aletones que conforman el ático de muchos retablos barrocos.

### 3.5. ANTECEDENTES E INFLUENCIAS

Lógicamente los principales antecedentes del retablo vienen de la personalidad artística de su creador. Siendo el más directo el Trasparente, alejado arquitectónicamente, pero próximo al retablo

(17) Estos elementos ornamentales son satirizados por D. Antonio PONZ, a los que llama "pellejos" en su obra: *Viaje de España*. Madrid, Ed. Aguilar, 1947, p. 44 y 45.

leonés en lo tocante a esculturas, relieves y adornos. Destacando la similitud de las cartelas sobre los capiteles y friso, así como la presencia de los ángeles unidos por membranas (18) y la agitación general de la escultura. Los tegumentos que cubren las columnas en Toledo, enmarcan las narraciones escultóricas de León. El marco ambiental de éstas y las figuras descritas son casi idénticas.

Estas características que afectan sobremanera al aspecto decorativo de ambos retablos se han relacionado en proximidad al barroco italiano y al rococó europeo, especialmente el del Sur alemán (19).

Merece destacarse el motivo de los "putti", originados en el clásico Cupido, cristianizado y representado frecuentemente en el Renacimiento y Barroco con carácter ornativo (20).

Por lo demás, abundan antecedentes en el barroco italiano para los usos de la estructura arquitectónica de Thomé.

La influencia del rococó estaba latente desde la llegada de Felipe V. Prefería los adornos ondulados, los temas disimétricos. Gustaba difuminar cabezas de ángeles entre nubes u otros elementos decorativos, así como escenificaba los misterios religiosos en un ambiente efectista logrado por la combinación de la luz y lo plástico (21).

Las influencias son también internas; Pedro de Sierra, cuñado de Gabilán realizó el retablo de la parroquia de Rueda y la sillería de S. Francisco de Valladolid en la línea del rococó europeo (22). El mismo Gabilán formó una escuela extendida por la región leonesa (23); el retablo de la colegiata de Toro presenta características similares al retablo leonés (24).

La supervivencia de la escuela no tenía posibilidad en una época en que se impondrá el racionalismo artístico a través de las Academias. Pero la semilla vuelve a germinar a finales del s. XIX. El fluir espacial, la asimetría y el desvanecimiento de las formas enlazan a Thomé con el modernismo, y, a través de este movimiento, con el surrealismo de Dalí y Tanguy (25). La función decorativa y arborescente de la arquitectura modernista (26), tiene mucho en común con la concepción artística de Thomé. Gaudí debate su obra entre el orden y el caos. Siendo el orden en el Retablo la arquitectura clásica, que se diluye muchas veces en la compleja decoración.

### 3.6. JUICIO CRÍTICO HISTÓRICO

Pocos años desde la construcción del retablo, y ya el Neoclasicismo había impuesto sus normas a la creación artística. Para los neoclasicistas el Barroco es la forma de lo estrambótico, motivo de risa. Ponz, dedica al retablo los más hermosos improperios, abogando por su desaparición (27). Para Llaguno, Thomé era un gerigoncista (28), y para su comentarista Cean Bermúdez un simple tramoyista (29).

De "máquina teatral" califica Lavina al retablo, no comprendiendo que se retirase el antiguo gótico (30).

Uno de los arquitectos que retiró el retablo de la catedral, Demetrio de los Ríos, perdona

(18) MARTIN GONZALEZ, Juan José. *Historia del Arte*. Tomo II, Madrid, Gredos, 1978, p. 207.

(19) CHUECA GOITIA, Fernando. Op. cit. p. 16.

(20) PANOFSKY, Erwin. *Estudios sobre iconología*. 3.ª ed., Madrid, Alianza Forma, 1979, p. 158.

(21) BUSCH, Harald y LOHSE, Bernd. *Arquitectura del Barroco en Europa*, Madrid, 1966, p. XXVII.

(22) CHUECA GOITIA, F. Op. cit., p. 20.

(23) *Ibidem*. p. 20.

(24) MARTIN GONZALEZ, J. J. *Escultura Barroca Castellana*. Madrid, Publicaciones Lázaro Galdiano, 1959, p. 423.

(25) CHUECA GOITIA, F. Op. cit., p. 19.

(26) STERNER, Gabriele. *Modernismos*. Barcelona, Ed. Labor, 1977, p. 80.

(27) PONZ, Antonio. Op. cit., p. 44 y 45.

(28) LLAGUNO y AMIROLA, Eugenio. Op. cit., p. 104.

(29) *Ibidem*. p. 106.

(30) LAVINA, Matías. Op. cit., p. 90.

la fantasía de sus creadores, no así el daño realizado en las estructuras góticas (31). Cree que las esculturas son horribles y que la arquitectura del retablo no es consecuente.

Si cambiamos el cristal con que se mira al retablo, vemos que es capaz de causar admiración. Honra para el arte de Thomé, grandioso (32), obra excelente (33), espléndido por su barroquismo y sin rival en su género (34), son epítetos elogiosos dirigidos al retablo.

A Gómez Moreno le duele la fragmentación del retablo (35), juzgándolo obra valiosa de nuestro barroquismo, a mitad de camino de la crítica hecha por Ponz y de los elogios de la época de su construcción. También el profesor Chueca lamenta la desaparición del retablo como conjunto y de algunas partes del todo (36).

Llama la atención la postura que guarda sobre el tema un autor de temas leoneses, Mariano D. Berrueta. Mantiene un indeciso equilibrio entre ensalzar el retablo (37), ("ejemplar espléndido de barroquismo que en su género acaso no tenga rival") y considerarlo "ejemplar representativo de los excesos del barroquismo español", cuyo único mérito es contener la talla de la Asunción (38).

Vistas estas opiniones, y consecuente con el análisis del retablo y su originalidad, pienso que nos encontramos ante una obra singular que merece ser conocida.

Su fragmentación y la pérdida o el deterioro a que se han visto sometidos sus componentes, obligan a recapacitar en el destino y cuidados que dispensamos a las obras de nuestro tesoro artístico. Contribuir a buscar lo perdido es una manera de encontrarlo.

(31) RIOS Y SERRANO, Demetrio de los. Op. cit., p. 12 y 22.

(32) MARTIN GONZALEZ, Juan José. Op. cit., p. 423.

(33) VILLANUEVA LAZARO, José M.<sup>a</sup>. Op. cit., p. 179.

(34) BERRUETA, Mariano D. *Guía del Caminante de la ciudad de León*. 2.<sup>a</sup> ed. León, Imp. Provincial, 1972, p. 269.

(35) GOMEZ MORENO, Manuel. Op. cit., p. 309.

(36) CHUECA GOITIA, Fernando. Op. cit., p. 18.

(37) Vide nota 34.

(38) BERRUETA, Mariano D. *Guía artística de León*. Barcelona, Aries, 1963, p. 142.

## DOCUMENTOS CONSULTADOS

1. Libro de Acuerdos Capitulares de la Catedral de León.  
N.º de Archivo 10.032. (Años de 1732, 1733, 1734 y 1735). N.º de Documentos: 15.
2. Fondo Documental de la Catedral de León.  
N.º de Archivo 8.778.  
—“Sobre D. Fernando de Haller y Quiñones”.  
—Datos sobre la madera y los mármoles.
3. Fondo Documental de la Catedral de León.  
N.º de Archivo 8.780.
  - 3.1. Carta al Marqués de Astorga.
  - 3.2. Carta de dn. Narciso Thomé Mtro.º de Toledo.—Sobre las obras de retablo, mudar el coro y sillería; y rejas, 25 de mayo de 1737.
  - 3.3. Carta de D. Narciso Thomé. 25 de mayo de 1737.
  - 3.4. Retablo nuevo de la Capilla Mayor.
4. Libro de Acuerdos Capitulares de la Catedral de León.  
N.º de Archivo 10.033.—(Desde el 1.º de septiembre de 1735 hasta el 18 de marzo de 1737).  
N.º de Documentos: 14.
5. Libro de Acuerdos Capitulares de la Catedral de León.  
N.º de Archivo 10.034.—(Desde abril de 1737 hasta julio de 1739). N.º de documentos: 21.
6. Libro de Acuerdos Capitulares de la Catedral de León.  
N.º de Archivo 10.035.—(Desde el 25 de julio de 1739 hasta el 25 de noviembre de 1740). N.º de Documentos: 6.
7. Archivo Diocesano de León. N.º 114.—Carpeta C-82.  
Dionisio Ibáñez de la Madrid. Actas notariales del 2-I-1737 al 31-XII-1738. **Obligaz.º del Retablo Mayor desta St.ª Iglesia.**—(p. 256). En 2 de octubre de 1737.
8. Libro de Acuerdos Capitulares de la Catedral de León.  
N.º de Archivo 10.036.—(Desde el 5 de septiembre de 1740 hasta el 26 de agosto de 1744).  
N.º de Documentos: 23.
9. Libro de Acuerdos Capitulares de la Catedral de León.  
N.º de Archivo 10.037.—(Que da principio en 1 de septiembre de 1744 y concluye en 6 de mayo de 1748). N.º de Documentos: 32.
10. Libro de Acuerdos Capitulares de la Catedral de León.  
N.º de Archivo 10.038.—(Desde el 11 de mayo de 1748 hasta el 27 de agosto de 1752). N.º de Documentos: 1.
11. Libro de Actas Capitulares de los años 1880 al 1884.  
N.º de Archivo 10.063. N.º de Documentos: 2.