

OBRAS DE ARTE INÉDITAS EN CONVENTOS DE PLASENCIA

María Teresa TERRÓN REYNOLDS
y Moisés BAZÁN DE HUERTA

En el presente artículo analizamos una selección de obras localizadas en dos conventos placentinos, y que forma parte de un trabajo más amplio en curso, que recoge la catalogación de piezas artísticas conservadas en los cuatro conventos femeninos de clausura que permanecen en la ciudad cacereña.

En concreto son cuatro pinturas y una escultura, pertenecientes a los conventos de Madres Dominicas y de Clarisas Capuchinas, situadas cronológicamente entre los siglos XVI y XVIII. Tras la identificación de cada obra, incluimos algunas notas sobre el tema y sus peculiaridades iconográficas, caracteres estilísticos, autoría y trayectoria de la pieza, aunque la escasa documentación conservada en los conventos y en los archivos diocesano y catedralicio, no ha permitido en muchos casos completar con certeza estos puntos¹.

CRISTO CON LA CRUZ A CUESTAS

Plasencia. Convento de Dominicas

Nos encontramos ante un cuadro de iconografía moralisca evidente y que remite a su vez al conocido modelo de Sebastiano del Piombo², en quien se inspira Morales para su abundante producción de Cristos con la cruz a cuestras³. La larga serie de piezas con este tema atribuidas al pintor (de las que Bäcksbäck reseña una veintena entre obras propias, dudosas, de taller, o citadas por la bibliografía

¹ Agradecemos a las religiosas de los conventos y al Obispado de Plasencia su amable acogida y las facilidades otorgadas para realizar este trabajo.

² Ejemplares del Ermitage, el Museo del Prado y las Descalzas Reales de Madrid.

³ Así fue ya señalado por Mayer, a quien siguieron los demás tratadistas de la obra moraliana: MAYER, A., *Historia de la pintura española*, Madrid, 1947; GAYA NUÑO, J. A., *Luis de Morales*, Madrid, 1961; DU GUE TRAPIER, E., *Luis de Morales y las influencias leonardescas en España*, Badajoz, 1956; BÄCKSBÄCK, I., *Luis de Morales*, Helsinki, 1962; TORRES PÉREZ, J. M., «Las complejas fuentes de inspiración en la pintura de Luis de Morales», en *Revista de Estudios Extremeños*, t. XXXI, n.º 1, Badajoz, 1975.

pero sin haberse podido verificar), se vio incrementada en 1972 con la publicación del ejemplar inédito del convento montijano de Clarisas, cuadro que ingresó en este monasterio a través de una donación nobiliaria del Siglo XVIII⁴.

Al igual que el de Montijo, este cuadro placentino remite a los ejemplares reconocidos como de mano del pintor que se encuentran en la colección Grasses, de Barcelona; Mayorga, de Madrid; el del Colegio del Patriarca de Valencia (que según Bäcksbäck pudo ser una de las pinturas realizadas para el obispo Ribera en 1566); o el rostro del cuadro de la colección Comas⁵.

Está realizado con técnica mixta sobre tabla de 67 × 55 cms. y se conserva en mal estado, con repintes oscuros en las zonas dañadas. Presenta una inscripción en el marco con fragmentos bíblicos en parte perdidos, pero que hemos podido identificar: 1. «[O VOS OMNES QUI T]RANSITIS PER VIAM, ATTENDITE ET VIDETE SI EST DOLOR SICVT DOLOR MEVS» («¡Oh, todos vosotros que vais por el camino, prestad atención y observad si hay sufrimiento como el sufrimiento mío!»)⁶. 2. «[VERE LANGVORES N]OST[ROS IP[S]E TVLIT ET PECCATA NOSTRA [IPSE PERTVLIT IN CORPORE SVO SVPER LIGNVM]» («En verdad, él soportó nuestros sufrimientos y padeció nuestros pecados en su propio cuerpo sobre la cruz»)⁷.

La obra presenta soberbias calidades en el modelado de las facciones, fundamentalmente en los ojos, dramatizados por profundas sombras. El cabello que orla el rostro no tapa sin embargo la oreja, dispuesta casi como una superposición, tan frecuente en la obra moraliana. La mano se dispone sobre el madero de la cruz con la estilizada elegancia que solía prodigar el pintor pacense. La composición es de una gran sobriedad y el colorido resulta pobre, limitándose a una parca gama de tonos castaños y pardos; las carnaciones del rostro y manos son las manchas de color más luminosas, que se destacan sobre el fondo neutro con el único acompañamiento de los travesaños de la cruz.

La atribución a Morales de cualquier obra cae siempre en la posibilidad de levantar voces críticas, por la amplia serie de imitadores y continuadores de su forma de hacer. Aun con ello, pensamos que la alta calidad del cuadro merece la inclusión en el catálogo de obras que pudieron salir de las manos del pintor, al menos en lo que al rostro de Jesús se refiere. Las fechas apuntadas por Solís para la tabla montijana podrían servir de primera referencia cronológica, si bien la relación de Morales con Plasencia es más intensa entre los años 1565 y 1570, en que realiza el retablo de San Martín y tasa las vidrieras de la Catedral, siendo éste un marco temporal quizás más probable.

⁴ SOLÍS RODRÍGUEZ, C., «Un inédito de Morales en Montijo», en *Revista de Estudios Extremeños*, t. XXVIII, n.º 2, Badajoz, 1972, pp. 363-9. Este autor fecha la obra de Montijo a fines de la década de los cincuenta o principios de los sesenta.

⁵ Apuntados por Solís (*Ob. cit.*, pp. 364-5) a partir del catálogo de Bäcksbäck.

⁶ *Vet. Text. Lam.*, 1, 12.

⁷ Mediante «et peccata nostra», parecen unirse dos fragmentos de origen diferente, pero coincidentes en forma y contenido: *Vet. Text. Is.*, 53, 4 y *Nov. Text. 1 Pet.*, 2, 24.

CRISTO DE LOS DOLORES

Plasencia. Iglesia del Convento de Dominicás

El *Santísimo Cristo de la Victoria*, realizado en 1630 por Domingo de Rioja para el convento cacereño de Serradilla, inaugura un interesante motivo iconográfico, cuyos antecedentes han sido certeramente apuntados por Hernández Perera⁸. Es el *Cristo Varón de Dolores* o *Cristo de los Dolores*, que aparece al tiempo sufriente y redentor; se muestra en pie, abrazando con una mano la cruz, mientras dirige la otra al corazón; va coronado de espinas y sangra abundantemente por manos, pies, rodillas y costado; pisa una calavera y a sus pies aparece la serpiente, oprimida por el madero.

La imagen, encargada en Madrid por la Beata Francisca de Oviedo (al parecer a partir de un modelo pintado tras una visión por un fraile del convento de los Dominicos de Atocha), alcanzó una gran resonancia con su exposición en la iglesia de San Ginés, siendo incluso llevada por Felipe IV a la Capilla Real, donde recibió culto entre 1635 y 1637, hasta su traslado definitivo a Serradilla. El éxito trajo consigo la difusión del tema, dando origen a diversas copias y versiones, entre las que destacan la de la capilla de la Venerable Orden Tercera Franciscana de Madrid; la de la iglesia del Santísimo Rosario en Madrid, desaparecida en 1936; una más en la iglesia de San Jerónimo el Real, también de Madrid; y el *Cristo de los Dolores* del convento agustino de Tacoronte (Tenerife), entre otras de menor entidad, también recogidas por Hernández Perera⁹.

Un nuevo ejemplo, localizado en la iglesia del convento de Madres Dominicás de Plasencia, incorporamos ahora al repertorio; aparece firmado en Madrid por Diego Rodríguez en 1654, precisamente el año del fallecimiento de Domingo de Rioja¹⁰. Es una obra de buena factura, en madera policromada, de 225 × 95 × 75 cms. Su esquema compositivo remite a los modelos anteriormente citados, si bien presenta una torsión menor, y la particularidad de llevar la mano al costado en lugar del corazón, modificando así el simbolismo de la aceptación amorosa del sacrificio por la incidencia en los aspectos más cruentos de la pasión; este gesto y su mayor frontalidad emparentan la imagen con la de los Jerónimos de Madrid, también coincidente en el paño de pureza anudado en el lado próximo a la cruz, aunque los pliegues de la obra madrileña denotan una fecha algo posterior. El rostro muestra una expresión anhelante, con los párpados semicerrados, la boca entreabierta y largos cabellos que caen en bucles sobre los hombros. La anatomía, aunque algo convencional en el tratamiento del torso, está bien trazada y resuelta con dignidad.

Para situar y valorar este Cristo nos interesa especialmente la imagen de la Venerable Orden Tercera de Madrid. Ésta había sido considerada obra anónima y

⁸ HERNÁNDEZ PERERA, J., «Iconografía española. El Cristo de los Dolores», en *Archivo Español de Arte*, t. XXVII, n.º 105, Madrid, 1954, pp. 47-62.

⁹ HERNÁNDEZ PERERA, J., «Domingo de la Rioja. El Cristo de Felipe IV en Serradilla», en *Archivo Español de Arte*, t. XXV, n.º 99, Madrid, 1952, pp. 267-286.

¹⁰ Una inscripción, situada en una chapa metálica sobre la cruz, aporta estos datos: «Diº. Rodz. F. 1654 en M^d».

de entidad menor, hasta que la localización del testamento de Domingo de Rioja ha confirmado su autoría como obra original del escultor¹¹. Así mismo consta documentalmente que, en 1643, *Diego Rodríguez, pintor, está pintando y encarnando el Cristo de los Dolores*, dando su labor por concluida en julio de ese mismo año¹².

Pensamos que este artista es el mismo del que ofrece datos Agulló Cobo y también el que firma la obra de Plasencia, ante el desconocimiento de ningún escultor que responda a dicho nombre. Diego Rodríguez trabaja en Madrid, instalado en una casa-taller junto al convento de la Merced Calzada. Firma un testamento compartido previo a la muerte de su mujer en 1654, y otorga el suyo definitivo en 1661¹³. De ambos legados se desprende una intensa actividad, en relación habitual con la nobleza madrileña. Tan sólo se alude a una pieza escultórica y el montaje anual de un belén en el convento de Concepcionistas fundado por el Caballero de Gracia; pudo pues ejercer como escultor ocasionalmente, pero es la pintura su principal profesión, y como *pintor* se le cita en los distintos documentos.

La firma de la obra placentina parece remitir a la autoría completa por parte de Diego Rodríguez, y no se puede rechazar dicha posibilidad ante los datos expuestos; pero la buena factura y entidad de la pieza más bien hace pensar en un escultor especializado como autor de la talla. De ser así, Diego Rodríguez sería el autor de la policromía y el encarnado, como en su precedente madrileño de 1643, mientras que la autoría escultórica estaría próxima al propio Domingo de Rioja, siendo la relación entre ambos artistas presumible por los antecedentes de colaboración en la Venerable Orden Tercera de Madrid.

PRESENTACIÓN DE LA VIRGEN EN EL TEMPLO

Plasencia. Convento de Clarisas Capuchinas

La relación de Francisco Rizi con el convento de Capuchinas de Plasencia aparece ligada al que debió ser retablo mayor de la iglesia, hoy modificado en su estructura, aunque conserva uno de los lienzos originales. Angulo planteaba de forma coherente la reconstrucción del retablo, con el cuadro de la *Virgen María con San Joaquín y Santa Ana* en el cuerpo superior; en la calle central el lienzo de la *Virgen con el Niño, San Francisco y una Santa*; y en los laterales *San Antonio* y el *Bautismo de Cristo*, conservados hoy en la clausura, y ambos firmados y fechados en 1678¹⁴.

¹¹ Testamento otorgado en marzo de 1654. Ver BARRIO MOYA, J. L., «El escultor Domingo de Rioja y las águilas del Salón de los Espejos del Alcázar de Madrid», en *Boletín del Museo del Prado*, t. X, Madrid, 1989, pp. 43-47.

¹² CASTRILLO, J. M., «La capilla del Cristo de los Dolores de la V.O.T. de San Francisco», en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, t. XXVI, Madrid, 1918, pp. 272-278, cit. por HERNÁNDEZ PERERA, J., «Domingo de la Rioja...», *Ob. cit.*, p. 279.

¹³ AGULLÓ COBO, M., *Noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI y XVII. Documentos inéditos para la Historia del Arte I*, Granada, 1978, pp. 138-142.

¹⁴ ANGULO ÍÑIGUEZ, D., «Francisco Rizi. Cuadros religiosos posteriores a 1670 y sin fechar», en *Archivo Español de Arte*, Madrid, 1962, p. 102.

Responde esta obra del retablo a una etapa en la que decae para Francisco Rizi el favor real y menudean las obras provinciales. Pero en concreto la relación con el convento placentino viene propiciada además por ser abadesa del mismo la propia hermana de Rizi. Según relata Sáenz de Lezcano en su libro sobre la historia del convento, el ingreso de Sor Gabriela se remonta a una deuda contraída por el Obispo de Plasencia, D. Plácido Pacheco, con Antonio Rizzi a causa de unas pinturas realizadas por éste. Mediando esta situación, la familia solicitó al Obispo acomodar a la hija menor en un convento de su Diócesis, inicialmente el de Ildelfonsas, aunque ella prefirió tomar los hábitos en las Capuchinas, donde profesa en 1639 y en adelante sería cinco veces priora hasta su muerte en 1683¹⁵.

Los lienzos del retablo ya han sido dados a conocer, pero no así el que ahora presentamos, conservado en el refectorio del convento y también vinculado al pintor madrileño.

El tema de la *Presentación de la Virgen* aparece tratado con anterioridad por Francisco Rizi en 1664, en un cuadro de modelo diferente al placentino, aunque anticipa la disposición de la escalinata en línea oblicua, con la Virgen en el centro, seguida por sus padres, y personajes en el lado opuesto compensando la escena; el espacio es más exiguo, a pesar de lo cual la sensación de profundidad está bien resuelta¹⁶.

La obra placentina (óleo sobre lienzo, de 61 × 98 cms.) se dispone apaisada y con mayor amplitud espacial. Se caracteriza por un acentuado dinamismo, conseguido a partir de un esquema diagonal, de origen rubeniano, y una pincelada rápida y suelta, notas habituales en su pintura de esta etapa final. La escena aparece enmarcada por arquitecturas clasicistas con alguna referencia veneciana. Algunos de los tipos, como el sacerdote Zacarías o las figuras de San Joaquín y Santa Ana, son similares a modelos anteriores, que se recuperan en esta obra. Quizás sea precisamente la imagen de la Virgen Niña la menos lograda del conjunto, mientras el grupo lateral se traza con maestría, centrado en la mujer amantando a un niño que vuelve su cabeza hacia el espectador.

Dato interesante es la existencia de otro lienzo de idéntica factura, que pertenece a uno de los retablos colaterales de la iglesia del convento de Carmelitas en Alba de Tormes¹⁷. Las diferencias con la *Presentación* de Plasencia son mínimas: tan sólo la disposición de algunos rostros y un espacio algo más reducido, con mayor proximidad entre las figuras.

Angulo sitúa los retablos salmantinos en fecha posterior a 1680, en función de la ampliación de la iglesia del convento con el crucero, mientras Pérez Sánchez los

¹⁵ SÁENZ DE LEZCANO, J. J., *Monte de la myrra y collado del incienso, trasladados, por la imitación, al seráfico Monasterio de Señora Santa Ana de las M. Capuchinas de la nobilísima ciudad de Plasencia, y Chronica de la fundación del, y de las venerables religiosas que en él han florecido en todo género de virtudes*, Madrid, 1718, Libro II, pp. 294-303. Archivo del Convento de Madres Clarisas Capuchinas de Santa Ana de Plasencia.

¹⁶ ANGULO ÍÑIGUEZ, D., «Francisco Rizi. Su vida. Cuadros religiosos fechados anteriores a 1670», en *Archivo Español de Arte*, Madrid, 1958, pp. 113-114.

¹⁷ ANGULO ÍÑIGUEZ, D., «Francisco Rizi. Cuadros religiosos...», *Ob. cit.*, pp. 103-104.

retrae hacia 1676¹⁸. El cuadro de Plasencia no aparece fechado, aunque parece lógico por su identidad situarlo en paralelo a su homónimo de Alba de Tormes, y a la vez cabe suponer una posible vinculación con el encargo del retablo mayor placentino, de 1678 y situado en el mismo margen temporal.

Las dos versiones presentan similar categoría y parecen deberse a una misma mano. Esta duplicidad no debe extrañarnos; recordemos que al parecer también fueron dos las obras realizadas por Rizi cuando con anterioridad aborda el tema de la *Presentación de la Virgen*, ambas firmadas y fechadas en 1664, para dos conventos Capuchinos diferentes¹⁹. Angulo y Pérez Sánchez aseguran la autoría de Rizi en el lienzo de Alba de Tormes, y en virtud de ello planteamos la misma atribución para el cuadro placentino.

CRISTO ENTRE ÁNGELES

Plasencia. Convento de Clarisas Capuchinas

El cuadro de Cristo asistido por ángeles antes de la Crucifixión es un óleo sobre lienzo de 120 × 184 cms., rubricado en la parte central del mismo: «Alonso del Arco ft», y que se encuentra en el claustro alto del Convento de Capuchinas.

Su composición se dispone siguiendo un esquema triangular establecido en torno al eje central de la figura de Cristo. Dos ángeles se arrodillan junto a él, elevando las miradas hacia su rostro. Se ambienta la escena en una estancia de fondo neutro y color pardo. En primer plano el pintor dispone una serie de objetos pasionarios: clavos, flagelos, guantelete, etc., no muy logrados en su integración espacial. Las figuras están, sin embargo, bien conseguidas plásticamente, con suaves modelados. El rostro de Jesús responde a las características formales propias del pintor: rostro triangular, ojos redondeados y amplia frente²⁰, siendo resaltado por aura alrededor del mismo. El color se define con pocas manchas, pero de gran intensidad tonal, resaltando el manto rojo de Jesucristo sobre el oscuro fondo. Es cuadro de cierta calidad, inscrito en la amplia producción de temas religiosos del pintor, y que por su propia condición, no permite muchas libertades creativas.

Revisada la bibliografía sobre el autor, no hemos encontrado ningún otro lienzo con este tema, si bien es posible que dada la prolífica actividad de Alonso del Arco y la continua publicación de nuevos cuadros de su mano, pueda aparecer alguno²¹. Sí abordó no obstante el tema de Cristo muerto sostenido por ángeles,

¹⁸ PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *Carreño, Rizi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo (1650-1700)*, Madrid, 1986, p. 84.

¹⁹ ANGULO ÍÑIGUEZ, D., «Francisco Rizi. Su vida...», *Ob. cit.*, pp. 113-115.

²⁰ GALINDO SAN MIGUEL, N., «Alonso del Arco», en *Archivo Español de Arte*, n.º 180, Madrid, 1972, p. 354.

²¹ GALINDO SAN MIGUEL, N., *Ob. cit.*; IDEM. «Dos nuevos cuadros de Alonso del Arco», en *Archivo Español de Arte*, n.º 183, Madrid, 1973, pp. 353-4; IDEM. «Alonso del Arco, un fresquista inédito», en *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, t. XLVI, Valladolid, 1980, pp. 451-460; URREA, J., «Más obras de pintores menores madrileños (II), Alonso del Arco y José García

en un lienzo perteneciente hoy a la colección Wellington de Londres, y firmado en 1672.

Alonso de Arco fue un pintor de la escuela madrileña nacido hacia 1635 y muerto en 1704. Discípulo de Pereda y sordo de nacimiento, su defecto físico parece que marcó en él un carácter algo apocado. Tuvo un taller muy prolífico, en el que sus discípulos mantuvieron un destacado protagonismo.

El pintor estuvo vinculado a la orden franciscana, siendo devoto de la misma; de hecho en su testamento dejó anotado que se le enterrase con el hábito de la Orden. Concretamente con la rama de los Capuchinos mantuvo una amplia relación laboral, trabajando para esta Orden en los conventos de El Pardo y del Prado de Madrid y Murcia (donde se conserva una santa Teresa de su mano, estudiada recientemente). Francisco Rizi también trabajó para el monasterio capuchino de El Pardo, con lo que encontramos a ambos autores, activos en fechas semejantes, presentes en estos dos conventos de la misma Orden. Nos planteamos pues si Rizi, dada la relación de su hermana con la comunidad placentina, pudo de alguna forma participar en la llegada del cuadro, o quizás el mismo se vincule a algún ingreso procedente de Madrid.

Datar el lienzo resulta complicado al no conocer ningún otro con este tema, ni tener ninguna referencia documental sobre el mismo. Se considera que Arco comenzó a trabajar hacia 1660, constando la existencia de obras firmadas hasta 1704, fecha de su muerte; su larga actividad laboral y la falta de evolución estilística marcada en su obra, dificultan aventurar una posible fecha de ejecución, que en último caso se enmarcaría en el último tercio del XVII.

VIRGEN DE GUADALUPE DE MÉJICO

Plasencia. Convento de Clarisas Capuchinas

Cuadro de calidad destacada, dentro de la más pura estética rococó. La conocida y divulgada imagen de la Virgen de Guadalupe aparece aquí rodeada de una serie de angelotes que sujetan guirnaldas florales, entrelazando cuatro cartelas con el relato de la aparición, según el modelo iconográfico que se generalizó desde fines del Siglo XVII²². Es un óleo sobre tabla de 38 × 29,5 cms., que aparece firmado en el ángulo inferior derecho con la rúbrica «Joan^s Patri^s Ping^t», y presenta la inscripción en la zona central sobre filacteria: «NON FECIT TALITER OMNI NATIONI». Muestra una técnica muy cuidada, pincelada pequeña y una riqueza cromática que se manifiesta en los blancos, rosas y azules predominantes en el conjunto, de muy agradable visión.

Hidalgo», en *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, t. XLV, Valladolid, 1979, pp. 482-5; MARTÍNEZ RIPOLL, A., «Una pintura inédita de Alonso del Arco en Murcia», en *Archivo Español de Arte*, n.º 223, Madrid, 1983, pp. 289-292; SEGUI GONZÁLEZ, M., «Restitución a Alonso del Arco de un cuadro atribuido a Alonso Cano», en *Archivo Español de Arte*, n.º 223, Madrid, 1983, pp. 297-8; ARNAIZ, J. M., «Dos cuadros inéditos de Alonso del Arco y una puntualización», en *Archivo Español de Arte*, n.º 233, Madrid, 1986, pp. 90-94.

²² CONDE, J. I. y CERVANTES DE CONDE, M. T., «Nuestra Señora de Guadalupe en el arte», en *Album del 450 aniversario de las apariciones de Nuestra Señora de Guadalupe*, Méjico, 1981, p. 136.

La firma parece remitirnos al pintor mejicano Juan Patricio Morlete Ruiz, que se dedicó con asiduidad a la difusión de la imagen guadalupana. Así aparece reseñado en el trabajo monográfico dedicado a la Virgen Patrona de Méjico, que también incluye un comentario biográfico del pintor²³. El Museo de América de Madrid posee un lienzo figurando a la Dolorosa firmado por Morlete, con la rúbrica «Joan Pattri. Mor. Pinx^t Ann 1765»²⁴.

Nacido en San Miguel Allende (Guanajuato), hacia 1715, y miembro al parecer de una familia de pintores, su primera obra conocida data de 1737 y representaba una Piedad. Desde este año hasta 1754 debió adquirir un alto reconocimiento social, pues en esta fecha aparecía en las relaciones de pintores detrás de Cabrera y delante de Vallejo en diversos documentos sobre artistas dedicados a la pintura. Además de obras religiosas, se dedicó también a los retratos, fundamentalmente de virreyes y personajes de la alta sociedad mejicana.

De su amplia actividad como copista de la Virgen de Guadalupe, se ha reseñado como obra destacada el cuadro del coro de la iglesia parroquial de Santa María de Ulibarri en Durango (Vizcaya), fechado en 1763. Conde y Cervantes reproducen además un cuadro del mismo tema, fechado en 1761 (sin citar su ubicación), que copia una composición del grabador alemán José Sebastián Klauber, en el que la morfología de los angelotes recuerda claramente a los que vemos en el cuadro de Plasencia, al igual que las escenas de la aparición al indio Juan Diego, con un tratamiento casi idéntico de la figura y el paisaje. Al mismo tiempo es evidente el recargado ornamento en torno a la imagen y las apariciones, que ya se destacó como nota propia del autor.

Nos encontramos pues ante un cuadro que por sus características de estilo y por la rúbrica que lo sella, debe ser razonablemente atribuido al citado Juan Patricio Morlete Ruiz, y fechable en el tercer cuarto del siglo XVIII.

²³ *Ibidem*, p. 154.

²⁴ GARCÍA SAIZ, M. C., *La pintura colonial en el Museo de América (I). La escuela mexicana*, Madrid, 1980, pp. 86-87.



*Plasencia. Convento de Dominicas. Cristo con la cruz auestas.
Atribuido a Luis de Morales*



*Plasencia. Convento de Dominicas. Cristo de los Dolores.
Firmado por Diego Rodríguez*



Plasencia. Convento de Clarisas Capuchinas. Presentación de la Virgen en el templo. Atribuido a Francisco Rizi



Plasencia. Convento de Clarisas Capuchinas. Cristo entre ángeles. Alonso del Arco



*Plasencia. Convento de Clarisas Capuchinas. Virgen de Guadalupe de Méjico.
Juan Patricio Morlete Ruiz*