

Hallazgo de un retablo de la escuela vallisoletana, obra de Juan Velázquez, Manuel de Rincón y Juan González de Castro

Discovery of a retable from the Valladolid artistic school,
created by Juan Velázquez, Manuel de Rincón y Juan González
de Castro

Francisco José Boldo Pascua

Investigador independiente
franciscoboldo@gmail.com

RESUMEN: En el presente artículo se pretende dar a conocer la localización, en la iglesia de San Miguel Arcángel de Cabezuela del Valle (Cáceres), de un retablo colateral, hasta ahora inédito, perteneciente a la escuela vallisoletana, y que identificamos con la obra dada por desaparecida del convento de San Ildefonso de Plasencia. Dicho retablo fue obra del ensamblador Juan Velázquez, el escultor Manuel de Rincón y finalmente policromado por el dorador y estofador Juan González de Castro. La importancia del hallazgo aumenta en que por primera vez se podría documentar físicamente el trabajo del maestro Manuel de Rincón, cerrándose así una laguna en la escultura barroca vallisoletana del siglo XVII.

PALABRAS CLAVE: Hallazgo, retablo, Valladolid, siglo XVII, Plasencia.

ABSTRACT: In the present article, the author reveals the location, in San Miguel Arcángel Church, at Cabezuela del Valle (Cáceres), of a side retable unpublished until now, belonging to the artistic school of Valladolid, and identified as the lost art work of the convent of San Ildefonso in Plasencia. This retable was the work of the assembler Juan Velázquez, the sculptor Manuel de Rincón and it was finally polychromed by the gilder and painter Juan González de Castro. The importance of this finding increases as far as this could be the first time the work of the master Manuel de Rincón is physically documented, which closes a vacuum in the Valladolid Baroque Sculpture of the 17th Century.

KEYWORDS: Discovery, retable, Valladolid, 17th century, Plasencia.

Recibido: 22 de abril de 2017 / Admitido: 26 de octubre de 2017.

1. INTRODUCCIÓN, UN RETABLO DESCONOCIDO EN LA IGLESIA DE SAN MIGUEL ARCÁNGEL DE CABEZUELA DEL VALLE (CÁCERES)

Desde principios del siglo pasado, el estudio de la retablística vallisoletana del siglo XVII, que venía arrastrando el desconocimiento a todo aquello que era incapaz de adscribir a las primeras figuras, va cerrando lentamente lagunas de los entornos de producción, caso de oficiales independizados, tracistas, ensambladores o policromadores, y que la Historia los llevó al anonimato y desconocimiento de su trayectoria, así como de su personalidad. El investigador ya no se queda en la mera apariencia estética de la obra artística e indaga en los archivos las fuentes relacionadas con su factura, datos transversales y los hechos biográficos del productor. Así mismo, tiene su importancia la comunicación de nuevas averiguaciones, tanto documentales como físicas, para fomentar una base de estudio sobre la que seguir trabajando. Presentamos ahora uno de estos casos, donde confluyen los hallazgos precedentes de varios investigadores, con abundante documentación histórica encontrada sobre un retablo dado por desaparecido, y la puesta en valor y estudio de un retablo tras su restauración, y cuyo resultado, a través de sistema comparativo, es la incorporación de una obra desconocida para la historiografía del Arte y un trabajo inédito de uno de los discípulos más queridos del escultor Gregorio Fernández.

Este retablo de tipo colateral y lenguaje clasicista, se encuentra en la iglesia parroquial de Cabezuela del Valle (Cáceres). Bajo la advocación de la *Inmaculada Concepción*, se sitúa en el muro de la Epístola del templo (Fig. 1). Es realizado en madera de pino, de planta lineal y sus medidas principales son: 405 cm de alzado (14,5 pies de vara castellana aprox.) y 195 cm de planta máxima por cornisas voladas (7 pies de vara castellana aprox.). Estructuralmente el retablo se inicia, en su alzado arquitectónico, con un banco compartimentado en casetones con relieves (31 × 16 × 5 cm). El cuerpo principal lo componen hornacina central con arco de medio punto, rematada con un entablamento decorado con friso de roleos. Flanqueando la hornacina, se sitúan dos pilastras de cabeza curva, e inmediatamente después, dos columnas de fuste estriado de estilo corintio con su respectiva retro-pilastra. Sobre este primer cuerpo se coloca un ático o *sobrecuerpo* con relieve central, coronando con un frontón con relieve.

Iconográficamente el retablo no ha llegado completo. Podemos deducir un «plan» elaborado, compaginando tradición con renovación eclesiástica, con la finalidad de despertar la devoción religiosa, y la ejemplaridad moral, a partir de un programa muy en sintonía con el reformismo católico emanado del Concilio de Trento¹. En el banco se conservan ocho relieves (más uno desaparecido) que representan a santos de la Iglesia Católica (Fig. 2). Su posición no es arbitraria, se colo-

¹ En la sesión XXV del Concilio de Trento, la última de todas, celebrada los días 3 y 4 de diciembre de 1563, se debatió escuetamente «De la invocación, veneración y reliquias de los santos, y de las sagradas imágenes» («De invocacione, veneratione, et reliquiis Sanctorum, et sacris imaginibus»). La máxima fue una triple imposición que debían cumplir los artistas: nada profano, nada insólito y nada deshonesto.



FIG. 1. *Retablo de la Concepción, actual de la Virgen del Vado. Iglesia de San Miguel Arcángel, Cabezuela del Valle (Cáceres).*



FIG. 2. *El banco con los siete altorrelieves frontales.*

can los personajes por parejas relacionadas², desde los extremos hasta confluir en el sagrario. Casi todos los relieves llevaban escrito en su perímetro lateral oculto su identidad y su posición en el banco (Fig. 3). En el extremo de la epístola se encuentra el relieve semidestruido de *San Esteban* (m. 37 d.C.). Su opuesto, del lado del evangelio, no se ha conservado, pero siguiendo esta «regla de pares», podría estar la figura de *San Lorenzo* (c. 225-258 d.C.), ambos diáconos y con una vida similar. Representarían a la Iglesia primitiva y sus primeros mártires. Seguidamente, encontramos en el primer casetón del frente (lado evang.), a *San Juan Bautista* (fin. s. I/31-36 d.C.), haciendo pareja con su opuesto *San Juan Evangelista* (10-98 d.C.) y con la intención de expresar un ciclo con el *principio* (Bautismo) y *el fin* (Apocalipsis) de la doctrina de Cristo, simbolizado además por los solsticios estacionales que se dan en las festividades de los dos santos. Las siguientes dos parejas son integradas por santos fundadores de órdenes religiosas. La primera, representa a la tradición conventual medieval, formada por *Santo Domingo de Guzmán* (1170-1221), en el lado del evangelio y opuesto *San Francisco de Asís* (1181-1226). Y a continuación, la novedad del momento, que representa la renovación del Concilio trentino: *San Ignacio de Loyola* (1491-1556), lado del evangelio y opuesta *Santa Teresa de Jesús* (1515-1582). Su canonización en 1622 fue todo un acontecimiento, por las connotaciones de prestigio para la monarquía e iglesia católicas españolas, amén de la cercanía para el fiel, en el tiempo y espacio físico, del santo jesuita y la santa carmelita descalza (Fig. 4). La magnífica cabeza de *San Ignacio*, es auténtica *vera efigie* que sigue el modelo de su propia máscara mortuoria, cuya copia en yeso fue usual en círculos artísticos³. Cierra el banco un relieve situado en la portezuela del sagrario, *Santa Isabel de Hungría* (1207-1231), con hábito femenino franciscano, y portando libro. La escultura central, de advocación del retablo, seguramente una

² Vid., por ejemplo: RINCÓN, W., «El programa iconográfico de las “parejas de santos” en la basílica de San Lorenzo del Escorial», en *Real Monasterio-Palacio de El Escorial: estudios inéditos en conmemoración del IV centenario de la terminación de las obras*, CSIC, 1987, pp. 309-318, <<http://hdl.handle.net/10261/16902>> [consulta: 18-3-2017].

³ Vid., BRAY, X., *Lo Sagrado hecho Real. Pintura y escultura española 1600-1700*, catálogo de la exposición celebrada en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid, 5 de julio-30 de septiembre de 2010, Secretaría General Técnica del Ministerio de Cultura, 2010.



FIG. 3. *Inscripción con descripción y posición del relieve de «Santa Teresa de Jesús».*



FIG. 4. «San Ignacio de Loyola» y «Santa Teresa de Jesús», figuras del banco.

Inmaculada Concepción, se encuentra desaparecida. En el reverso de madera vista de su hornacina se conserva dibujado un diseño a escala natural de la posible peana de la escultura (21 × 60 cm), junto a un escaño sobre el que apoyaría (14 × 81 cm). En el sobrecuerpo se encuentra un relieve incompleto con *La presentación de la Virgen María en el templo* (Fig. 5). Falta la escultura de la Virgen niña a los pies de la escalera del templo, donde le recibe el gran sacerdote Baraquías o Zacarías, según la fuente consultada: los apócrifos «Protoevangelio de Santiago» y «Vida de María» de Epifanio el Monje. A los lados de este relieve se conservan unas peanas con machón, pero sin las piezas para ir insertadas en ellas, cuya posible adjudicación iconográfica realizaremos posteriormente. Por último, en el remate del retablo, como es usual, encontramos la figura en altorrelieve del *Padre Eterno*.

El retablo es metalizado mediante pan de oro fino aplicado al agua, reservándose ciertas zonas para labores policromas de pincel al óleo-temple y esgrafiado sobre aplicación previa de temple, caso de los capiteles. Para los fondos de las esculturas en relieve se realiza labor de grafío sobre pintura de *paisajes*. El fondo de la hornacina, el lateral de las pilastras principales y frente de los traspilares van decorados con rameados vegetales y pájaros, policromía con «cosas del natural» de temática postridentina. Por último, los relieves que representan a los santos son ricamente



FIG. 5. Ático del retablo con el sobrecuerpo figurando la «Presentación de la Virgen María en el Templo» y el frontón con el «Padre Eterno» en el remate.

estofados, con labores como el esgrafiado, la punta de pincel y el oro molido. La policromía de las carnaciones, realizadas mediante técnica de pulimento del óleo, es ligeramente satinada, mencionada históricamente como *del natural*.

2. PRIMERAS APROXIMACIONES A SU DATACIÓN Y AUTORÍA

En diciembre del año 2015 comenzó un largo tratamiento de conservación y restauración del retablo descrito anteriormente, promovido y financiado por la Consejería de Cultura de la Junta de Extremadura, a través del Centro de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de la misma institución⁴. Fue completamente desmontado, facilitando el estudio de cada una de las piezas, y hallando en su cara oculta diseños e inscripciones. La investigación histórico-artística, realizada de forma paralela a la intervención, dio como fruto la posible identidad ejecutoria de sus artífices y la localización original del retablo en un convento placentino. El retablo cabezueleño pasaba hasta la fecha completamente desapercibido⁵, adulterado por añadidos del siglo XX en sus laterales y complementado por imágenes modernas, tipo taller de Olot (Fig. 6). Cuando se eliminaron dichas ampliaciones se observó que las dimensiones de planta del retablo eran escuetas para el espacio que debía ocupar, lo que hizo pensar que su ubicación actual no era la original. En un estado de conservación lamentable, destacaba un importante repinte grueso, realizado quizás en la primera mitad del siglo pasado, que enmascaraba toscamente las policromías originales y embotaba los volúmenes de toda la superficie escultórica. Ya comentamos la desaparición de la escultura central, otros elementos escultóricos y partes de la mazonería. *A priori*, dadas las características estilísticas que se podían entrever, la obra seguramente procedía de un taller vallisoletano sin identificar. Artistas como los palentinos Agustín Castaño de Espinosa (c. 1584-1620) y Pedro de Sobremonte (1589-1629), antiguos discípulos de Gregorio Fernández, así como el ensamblador vizcaíno Diego de Basoco (h. 1568-1625), procedentes de la mencionada ciudad castellana, ya están activos por el norte de la provincia de Cáceres en la segunda década del siglo XVII. Pensemos también que la realización del retablo mayor de la Catedral Nueva de Plasencia, realizado entre los años 1625-1630 por los hermanos Cristóbal y Juan Velázquez en el ensamblaje y el taller de Gregorio Fernández (1576-1636) en el apartado escultórico, supone un nuevo impulso a la vía de entrada a todo el norte de Extremadura de la corriente clasicista y naturalista vallisoletana, especialmente en la zona diocesana de Plasencia. Los talleres escultóricos de Valladolid tienen prestigio y, o bien son reclamados en una diócesis que pasaba por momentos de esplendor, con su incipiente ciudad episcopal y nobiliaria de Plasencia a la cabeza, o antiguos oficiales recién independizados prueban fortuna en nuevos

⁴ RF.^a CONTRAT. EXPTE.CR152CR01391. Contratista: Pedro Mayoral Herrera.

⁵ Ni siquiera aparece en el monumental trabajo de MÉNDEZ HERNÁN, V., *El retablo en la Diócesis de Plasencia, siglos XVII y XVIII*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2004. Si presentaba diversas catas de limpieza por su superficie, por lo que ya se había apreciado la posible calidad artística de la obra.



FIG. 6. *El retablo estudiado antes de su intervención de restauración. Obsérvese los laterales añadidos y la imagerie moderna que alberga.*

mercados⁶. Los relieves escultóricos mostraban un tratamiento *metálico* muy característico en los drapeados de sus vestiduras, es decir, forma angulosa con influencia flamenca, que produce claroscuro, acorde con la *manera* de la escuela de Gregorio Fernández⁷. Al menos dos de estos relieves continuaban los patrones compositivos establecidos por el maestro gallego. El que representa a *San Ignacio de Loyola* sigue a la escultura *fernandina*, realizada hacia 1622 con motivo de la canonización del fundador jesuita, y que se encuentra presidiendo el retablo colateral de la nave del evangelio en la iglesia de San Miguel y San Julián de Valladolid⁸. También el relieve de *Santa Teresa de Jesús* sigue a la escultura facturada con motivo de la canonización de la madre carmelita descalza, para el convento vallisoletano de Nuestra Señora del Carmen (Carmelitas Calzados), ya documentada en el año 1625; se encuentra actualmente en el Museo Nacional de Escultura (Valladolid)⁹. Una escultura similar podemos encontrar en el mencionado retablo mayor de la catedral placentina. Por tanto, se podía establecer una fecha límite en torno a los años 1622-1625, como la más prematura de ejecución del retablo de Cabezuela. Además, se apreciaba que la persona que realizó los diversos relieves conservados conocía a la perfección la obra de Gregorio Fernández en los años 20 del seiscientos, lo que hacía pensar en un oficial independizado del maestro. La temprana muerte de Agustín Castaño en 1620 nos obligaba, por fechas, a descartar una de las primeras opciones de calidad para la ejecución del retablo de Cabezuela. El artista palentino había realizado el retablo mayor de la iglesia de Guijo de Coria (h. 1614)¹⁰, considerada la primera obra valli-

⁶ Vid. FERNÁNDEZ DEL HOYO, M. A., «Oficiales del taller de Gregorio Fernández y ensambladores que trabajaron con él», *BSAA*, tomo XLIX, 1983, pp. 347-374; *IDEM*, «El taller de Gregorio Fernández», en *Gregorio Fernández 1576-1636* (Cat. exposición, Dir. J. Urrea), Madrid, Fundación Santander Central Hispano, 1999; URREA, J., «Acotaciones a Gregorio Fernández y su entorno artístico», *BSAA*, tomo XLVI, 1980, pp. 375-396; *IDEM*, «Escultores coetáneos y discípulos de Gregorio Fernández en Valladolid», *BSAA*, tomo L, 1984, pp. 349-367; *IDEM*, «Escultores coetáneos y discípulos de Gregorio Fernández en Valladolid (II)», *BSAA*, tomo LVIII, 1992, pp. 393-402; MÉNDEZ HERNÁN, V., «Huellas artísticas vallisoletanas en la provincia de Cáceres: el retablo mayor del convento placentino de la Encarnación», *Norba: revista de Arte*, Universidad de Extremadura, n.º 25, 2005, pp. 399-414.

⁷ La bibliografía sobre el escultor Gregorio Fernández es cuantiosa, citemos por ejemplo: GARCÍA CHICO, E., *Documentos para el estudio del arte en Castilla, vol. II, Escultores*, Valladolid, 1941. MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *El escultor Gregorio Fernández*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1980. Y especialmente toda la línea de investigación llevada a cabo durante décadas por Jesús Urrea. Ver al respecto, por ejemplo, nota n.º 6 y recopilatorio: *El escultor Gregorio Fernández 1576-1636 (apuntes para un libro)*, Ediciones Universidad de Valladolid, 2014.

⁸ <<http://teresadejesus.lasedades.es/index.php/en/exposicion/obras/44-capitulo-v/35-morbi-eleifend>> [consulta: 6-3-2017].

⁹ <<https://bit.ly/2I69EPX>> [consulta: 6-3-2017]. Vid., ÁNGELES GONZÁLEZ, M., «Santa Teresa de Jesús», en *Museo Nacional Colegio de San Gregorio: colección/collection*, Ministerio de Cultura, 2009, pp. 206-207; HERNÁNDEZ REDONDO, J. I., «Santa Teresa de Jesús», en *Santa Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz: el Encuentro* (Cat. exposición, Dir. A. Sánchez del Barrio), Museo de las Ferias de Medina del Campo (Valladolid), 2014, pp. 154-155.

¹⁰ GARCÍA MOGOLLÓN, F., «El retablo mayor de la parroquia de Guijo de Coria (Cáceres)», *BSAA*, tomo XLI, 1980, pp. 397-406; GARCÍA ARRANZA, J. J. y PÉREZ MUÑOZ, I., «Aportaciones

soletana en tierras cacereñas¹¹; el mayor, inacabado por su muerte, de Malpartida de Plasencia (1620)¹², y el del convento de las clarisas de Plasencia (1617-1619), actualmente en la Catedral de Málaga y recientemente localizado por Jesús Urrea Fernández¹³. Pedro de Sobremonte, que gozó de popularidad en la diócesis de Plasencia, realiza la escultura del retablo mayor de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de los Ángeles de Acebo (Cáceres)¹⁴, elaborado entre los años 1618-1634, pero pensamos que su técnica era alejada a la mano que había facturado los relieves de nuestro retablo estudiado. Alejados los dos principales artífices que gozan de cierto prestigio en la zona de Plasencia, y descartando evidentemente la mano de Gregorio Fernández, se estancó la investigación paralela a la intervención de restauración, a la espera de poder revisar otros artífices vallisoletanos coetáneos.

3. UN HALLAZGO FORTUITO. HIPÓTESIS DE IDENTIFICACIÓN ÚNICA PARA DOS RETABLOS

La lectura del artículo «Nuevas obras del entallador vallisoletano Juan Velázquez en Plasencia» de José María Martínez Díaz¹⁵ nos puso sobre la pista de nuevos autores, reconociendo el error común de realizar la investigación de la autoría de un retablo solo a través de la ejecución de la parte escultórica, sin tener en cuenta a los policromadores o ensambladores, que en muchos casos son los contratistas de la obra¹⁶. En el citado artículo, dedicado a la figura de Juan Velázquez, cabeza de uno de los talleres de ensambladura más activos y prestigiosos de Valladolid¹⁷,

documentales en torno al retablo mayor de la iglesia parroquial de Guijo de Coria (Cáceres)», *Norba: revista de Arte*, Universidad de Extremadura, n.º 11, 1991, pp. 182-187.

¹¹ MÉNDEZ HERNÁN, V., «Huellas artísticas vallisoletanas...», *op. cit.*, 2005, p. 401.

¹² MONTERO APARICIO, D., «La iglesia parroquial de Malpartida de Plasencia (Cáceres) y su retablo mayor», *Revista de Estudios Extremeños*, tomo XXXIII, 1977, p. 190; MARTÍNEZ DÍAZ, J. M., «Nuevas noticias sobre el retablo mayor de la iglesia parroquial de Malpartida de Plasencia (Cáceres)», *Norba: revista de Arte*, Universidad de Extremadura, n.º 12, 1992, pp. 147-162.

¹³ URREA, J., «Una obra de Agustín Castaño discípulo de Fernández en la catedral de Málaga», *BSAA*, tomo LXXVI, 2010, pp. 185-192. Véase también, MARTÍNEZ DÍAZ, J. M.ª, «Nuevas obras de Agustín Castaño y Juan Sánchez en la diócesis de Plasencia», *Salamanca, Revista provincial de Estudios*, n.º 29-30, 1992, pp. 117-128.

¹⁴ MÉNDEZ HERNÁN, V., «Aportaciones documentales en torno a los artistas y la obra de pintura del retablo mayor de la parroquia de Ntra. Sra. de los Ángeles, Acebo (Cáceres)», *Alcántara: revista del Seminario de Estudios Cacereños*, n.º 42, 1997, pp. 31-68.

¹⁵ MARTÍNEZ DÍAZ, J. M., «Nuevas obras del entallador vallisoletano Juan Velázquez en Plasencia», *Norba: revista de Arte*, Universidad de Extremadura, n.º 17, 1997, pp. 75-88.

¹⁶ Sobre este aspecto es importante la reflexión de Xabier Bray en el catálogo de la exposición *Lo Sagrado hecho Real*, donde se reivindica el estudio y significado de una escultura a través de la confluencia de dos ramas del arte –escultura y pintura– que finalmente se fusionan en un producto estético. BRAY, X.: *Lo Sagrado...*, *op. cit.*, 2010.

¹⁷ Sobre los Velázquez, especialmente de Juan, GARCÍA CHICO, E., *Documentos para el estudio...*, *op. cit.*, 1941, pp. 233-246; NAVASCUES PALACIOS, P., «Un retablo inédito de Gregorio Fernández», *Archivo Español de Arte*, tomo XL, n.º 159, 1967, pp. 239-244; FERNÁNDEZ DEL HOYO, M. A., «Oficiales del taller...», *op. cit.*, 1983, pp. 363-364; *IDEM*, «Los ensambladores del

se menciona a su vez un documento encontrado por Esteban García Chico que recoge el contrato de obligación entre el citado ensamblador y el escultor Manuel de Rincón, sobrino suyo, para la realización de la parte escultórica de un retablo para la iglesia conventual de San Ildefonso, en Plasencia (Cáceres), firmado en Valladolid el 4 de enero de 1626 ante Pedro Mercadillo¹⁸. En él se especifica: «(...) por la presente se conciertan en que el dho manuel de rrincon se obliga y desde luego queda obligado de hacer el dho rretablo en quanto a la escultura en la forma que ara todas las figuras del pedestal que son nueve y del grandor y tamaño que están aparexadas y mas ara las echuras de San Pedro y San Pablo figuras redondas del alto de media vara sin peana y en las enjutas del arco otras dos figuras las que se le pidieren y en la ystoria del sobre cuerpo lo ara conforme esta escrito en la dicha traza y encima del frontispicio ara un cristo y la madalena y Dios Padre todo el de figuras redondas y la ystoria de mas de medio rrelieve entero (...);» y a continuación: «(...) y en quanto al ensamblase y talla queda por quenta del dicho juan velazquez el acello y acavallo (...)¹⁹. La obligación de tallar nueve relieves en el *pedestal y la historia del sobre cuerpo*, tal como tiene el retablo de Cabezuela, nos pareció el primer dato importante a tener en cuenta para iniciar una comparación con el retablo placentino, el cual se daba por desaparecido; por fortuna dicho retablo ha generado suficiente documentación escrita, hoy localizada en los Archivos Histórico Provinciales de Cáceres y Valladolid, dándose a conocer por primera vez por el citado García Chico desde Valladolid y complementándose después desde Cáceres por los ya nombrados Martínez Díaz y Méndez Hernán²⁰. De forma excepcional conocemos así todo el proceso administrativo y algunas condiciones técnicas para la ejecución del retablo placentino. El primer documento, fechado y firmado en Plasencia el 19 de septiembre de 1625²¹, es el contrato original entre el regidor Pedro Gómez de Carvajal y el ensamblador vallisoletano Juan Velázquez, que por aquellas fechas residía en la ciudad placentina por encargarse de la ensambladura del retablo mayor de la Catedral Nueva²². En él, se estipula la realización de un retablo para la capilla privada del regidor, dedicada a Nuestra Señora de la Concepción, en el convento de madres terciarias franciscanas de San Ildefonso. Todo

círculo de Gregorio Fernández: Los Velázquez y Beya», *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción*, Valladolid, n.º 44, 2009, pp. 47-60; MARTÍNEZ DÍAZ, J. M., «Nuevas obras del...», *op. cit.*, 1997; *IDEM*, «Entalladores y ensambladores castellanos en el retablo mayor de la catedral de Plasencia», *Norba: revista de Arte*, Universidad de Extremadura, n.º 14-15, 1996, pp. 167-174; MÉNDEZ HERNÁN, V., *El retablo en la diócesis...*, *op. cit.*, 2004, pp. 128, 162, 212, 351, 404, 436-439, 444, 453-465, 471, 472, 487, 507.

¹⁸ Archivo Histórico Provincial de Valladolid. Protocolos notariales de Valladolid. Escribano Pedro Mercadillo, leg. 1748, 4 de enero de 1626, f. 1172. En GARCÍA CHICO, E., *Documentos para el estudio...*, *op. cit.*, 1941, p. 257.

¹⁹ *Ibidem*, p. 257.

²⁰ *Ibidem*, p. 257; MARTÍNEZ DÍAZ, J. M., «Nuevas obras...», *op. cit.*, 1997; MÉNDEZ HERNÁN, V., *El retablo en la diócesis...*, *op. cit.*, 2004.

²¹ Ver Anexo I.

²² Archivo Histórico Provincial de Cáceres. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Diego López de Hinojosa, leg. 1382, 19 de septiembre de 1625, s.f.

en madera de pino de Soria, conforme una traza que el comitente dice poseer, y que debería entregar perfectamente acabado y asentado en el plazo de un año, para el día de San Miguel, es decir el 29 de septiembre de 1626. Se estipulan tres pagos a cobrar por Velázquez: 550 reales que ya tiene a la firma del contrato, 1.100 reales para el 1 de abril de 1626 y el resto al asentar la obra, previa tasación de dos maestros puestos por ambas partes. Desgraciadamente no se adjuntaron las condiciones particulares de ejecución, lo cual hubiera clarificado nuestra hipótesis de manera definitiva. El siguiente documento es la ya mostrada escritura de obligación entre Juan Velázquez y el escultor Manuel de Rincón, firmada en Valladolid el 4 de enero de 1626. Aunque nuevamente no se cita la descripción iconográfica de los santos a representar en el banco si conocemos ciertas partes compositivas y nos da una primera idea de la constitución estructural de la obra, que es igual al retablo de Cabezuela. Así, deducimos por lo escrito, que el retablo estaría formado por banco, hornacina central con enjutas decoradas, un sobrecuerpo superior con la representación de «una historia» y un frontón rematando con la figura del *Padre eterno*. Además, podemos suponer la posición en el retablo de varias figuras citadas a través de varias huellas físicas que así lo acreditan. Por un lado, las esculturas no conservadas de San Pedro y San Pablo, usualmente colocadas sobre repisas y entablamentos superiores de los retablos. Así, podemos citar el retablo de *San Miguel* de la capilla de los Vargas, en la iglesia parroquial de San Vicente Mártir, en Braojos de la Sierra (Madrid). Dicha obra está realizada entre 1628-1633 por el propio Juan Velázquez en la ensambladura y Gregorio Fernández en la parte escultórica²³. A los laterales del remate, sobre el entablamento del retablo madrileño, encontramos las esculturas de los santos citados sobre unas pequeñas repisas a modo de peanas, que también las podemos observar en nuestra obra estudiada, con un machón para ensamblarse a otra pieza. La medida que se cita de media vara para su altura (unos 40 cm aproximadamente) complementaría perfectamente con el relieve de la *Presentación* que custodiarían y con el reducido tamaño de las repisas. Igual suerte han corrido las figuras de *Jesucristo* y la *Magdalena*, que deberían ir en el frontispicio junto a *Dios Padre* (conservado), sin embargo, en el reverso del frontón, en los laterales quedan unos rebajes con orificios para acoplar algún tipo de figura, aunque nos quedan dudas de si llegaron a realizarse finalmente. Sí conservamos, aunque incompleta, la «ystoria del sobrecuerpo», que como ya se indicó anteriormente, constituye en altorrelieve *La presentación de la Virgen en el templo*. La obligación de realizar la parte escultórica y de ensambladura en madera de pino de Soria, también se cumple en nuestro retablo, aunque es una manda muy usual en la época. En cuanto al precio a cobrar por Manuel de Rincón, se estipula, al igual que en la obligación anterior con el cliente Pedro de Carvajal: «(...) despues de hecho lo que tasare toda la dha obra ansi escultura como

²³ Sobre el retablo de Braojos ver: NAVASCUES PALACIOS, P., «Un retablo inédito...», *op. cit.*, 1967; PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., «Retablo de San Miguel, Iglesia parroquial de San Vicente Mártir, Braojos», en *Retablos de la Comunidad de Madrid*, Comunidad de Madrid, 2002, pp. 198-200.

talla y ensamblaxe revaxando de cinco partes y media la una como lo declara la dicha escritura de susoreferida que otorgo el dicho Juan Velázquez e Manuel de Rincon (...). Los siguientes documentos, un total de ocho, son todos localizados por Martínez Díaz en el Archivo Histórico Provincial de Cáceres²⁴ y son firmados en Plasencia. Tienen que ver con el retablo y la reja de cierre de la capilla que también se concierta con el ensamblador, para traerla de Valladolid. El tercer documento conservado vuelve a ser importante porque corrobora partes de nuestro retablo que coinciden con las demandas escritas. En esta carta de pago y obligación, firmada el 24 de agosto de 1627²⁵, se amplía el plazo de entrega al día de San Andrés del mismo año, el 30 de noviembre. Esto se debe porque se concierta la reja mencionada y además «el dicho Juan Belázquez se obligó que hará una imagen de bulto bien acabada en toda perfección de Nuestra Señora de la Concepción con sus rayos (ráfaga perimetral) y peana»²⁶. Ya comentamos en la descripción del retablo de Cabezuela que el diseño de dicha peana se encontraba en la espalda de la hornacina (Fig. 7). En cuanto a pagos, se declara que el ensamblador ya ha cobrado cuatro mil reales de la obra. Es interesante resaltar que por primera vez aparece la figura del pintor Juan González de Castro, que firma como testigo, y que será el futuro dorador-policromador del retablo. Los dos siguientes documentos tienen que ver con la reja de hierro; así, el 30 de agosto de 1627 Pedro Gómez ya tenía en su poder la reja terminada²⁷. El 5 de abril de 1628 el retablo ya está terminado y asentado en la capilla, por lo que el ensamblador recibe por toda la obra 9.450 reales, después de haber sido tasado: «(...) y dixo que por quanto el tenía por su cuenta y cargo el hacer un retablo para Pedro Gómez vecino de esta ciudad de Plasencia, de talla escultura y ensamblaje, el cual está concertado a tasación con ciertas condiciones con las cuales tiene cumplido y tiene acabado y asentado y puesto el dicho retablo en la capilla que el dho Pedro Gómez tiene en el monasterio de monjas della dha ciudad de señor San Yldefonso (...) por todo ello el dho Pedro Gómez le aya de dar y pagar nuevemill quatrocientos y cinquenta reales, los cuales (...) el dho Juan Belázquez confesso averlos recibido y tener en su poder»²⁸. Los dos siguientes documentos, firmados el mismo día, refieren nuevamente a la reja, que se tasa en 4.916 reales²⁹. La última carta de pago y finiquito, firmada el 12 de abril del mismo año, es a favor del escultor Manuel de Rincón, que recibe 4.725 reales pagados en dos plazos, justo la mitad de lo que recibió Velázquez por

²⁴ MARTÍNEZ DÍAZ, J. M., «Nuevas obras del entallador...», *op. cit.*, 1997, pp. 77-79.

²⁵ Archivo Histórico Provincial de Cáceres. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Francisco Muñoz, leg. 1834, s/f. *Carta de pago y obligación para el retablo y la reja de la capilla de Nuestra Señora de la Concepción, en el convento de San Ildefonso de Plasencia*. Seguimos la transcripción realizada por Martínez Díaz en el Apéndice documental, Documento 1 de «Nuevas obras del entallador...», *op. cit.*, pp. 84 y 85.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ibidem*, leg. 1834, 25 de agosto de 1627, s.f. y 30 de agosto de 1627, s.f.

²⁸ *Ibidem*, leg. 1834, 5 de abril de 1628, s.f. *Carta de pago que dio Juan Belázquez ensamblador a P.º Gómez del retablo de su capilla*.

²⁹ *Ibidem*, leg. 1834, 10 de abril de 1628, s.f. y 10 de abril de 1628, s.f.



FIG. 7. En el reverso de la hornacina central se conserva el diseño de la peana de la escultura principal del retablo. Su autor posiblemente sea el ensamblador Juan Velázquez.

toda la factura del retablo³⁰. En este precio se incluye el valor de la escultura de la *Inmaculada Concepción*.

Don Pedro Gómez de Carvajal no llega a ver el retablo terminado, aunque viendo que su final estaba cercano rubrica testamento el 11 de junio de 1630, donde deja por escrito que se haga lo necesario para dorar el retablo, reja y escultura de la *Concepción*, anteponiendo estos gastos a cualquier tipo de transmisión de bienes a futuros herederos³¹. El regidor fallece el 24 de septiembre del mismo año, siendo enterrado en su capilla de las *ildefonsas*³². Los dos últimos documentos sobre el

³⁰ *Ibidem*, leg. 1834, 12 de abril de 1628, s.f. *Carta de pago y finiquito por la escultura del retablo de Nuestra Señora, en el convento de San Ildefonso de Plasencia*. Seguimos la transcripción realizada por Martínez Díaz en el Apéndice documental, Documento 2 de «Nuevas obras del entallador...», *op. cit.*, 1997, pp. 85 y 86.

³¹ MÉNDEZ HERNÁN, V., *El retablo en la diócesis...*, *op. cit.*, 2004. pp. 106 y 482. Archivo Histórico de Cáceres. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Francisco Núñez, leg. 1835, 11 de junio de 1630.

³² En su lápida se lee la siguiente inscripción: «Esta capilla con su dotación de dos monjas y dos / capellanes dotó y fundó Pedro Gómez vecino / y regidor que fue desta ciudad. Dexo por patrón / al capitán don Fernando Gomez de Carvajal / y a sus hijos y descendientes y sucesores / en su casa y maiorazgo y a falta de todos al Collegio / de la Compañía de IHS y a este convento / de san Ildefonso. Falleció en veinte y quatro / de setiembre año de mil seiscientos y treinta», en SÁNCHEZ LORO, D., *El convento placentino de San Ildefonso*, Cáceres, Biblioteca Extremeña, Departamento de Seminarios de la Jefatura Provincial del Movimiento, 1956, pp. 46 y 47. En este mismo libro, en la p. 58, se habla

retablo del convento de San Ildefonso se firman el 9 de noviembre de 1630 y tienen que ver con la última voluntad del difunto mecenas³³. Sus testamentarios fueron: su heredero y nuevo propietario de la capilla de la iglesia conventual, el capitán Fernando Gómez de Carvajal, que ya firmó como testigo en el contrato con Juan Velázquez, el regidor de Plasencia Francisco de Santacruz y el rector del Colegio de la Compañía de Jesús, el padre Ignacio Víctor. Se encargan de contratar la policromía del retablo y reja con el prestigioso dorador-estofador Juan González de Castro, de origen salmantino y vecino de Plasencia³⁴. Debía entregar la obra acabada el día de Pascua de Resurrección de 1631 y cobraría por su trabajo un total de 4.600 reales, repartidos en tres pagos, en vez de 500 ducados que exigía en las primeras condiciones. Afortunadamente conservamos estas condiciones particulares de la policromía del retablo y reja, adjuntadas a continuación de la obligación testamentaria citada anteriormente, las cuales servirán también para apoyar nuestra hipótesis, pues veremos cómo se confirma la policromía escrita de forma real en detalles muy concretos del retablo de Cabezuela³⁵.

En sus cláusulas se detalla todos los aspectos de acabado del dorado y policromía, en arquitectura y escultura, que por otra parte son las usuales a cualquier retablo. Se describen todas las partes de la ensambladura, que nuevamente corresponden de forma exacta, incluyendo su policromía específica, con las del retablo de Cabezuela, pero no se dice nada de la iconografía, aunque podemos identificar alguna pieza por lo escrito. En la tercera condición vemos lo relativo a las vestiduras de los relieves:

de un cuadro que representaba a Pedro Gómez repartiendo limosna a tres pobres y un niño. Una inscripción en el remate del lienzo decía: «Don Pedro Gómez de Carvajal, padre de pobres y bienhechor de este convento. Murió a los 90 años de edad». Al parecer este cuadro estuvo encima de su sepulcro. Ver también MÉNDEZ HERNÁN, V., *El retablo en la diócesis...*, op. cit., 2004, pp. 106 y 482.

³³ Archivo Histórico de Cáceres. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Francisco Núñez, leg. 1835, 9 de noviembre de 1630. «(...) entre los testamentarios de Pedro gomez con juan glz de castro sobre el estofado y dorado de la capilla».

³⁴ Juan González de Castro (fallecido c. 1641), pintor, dorador y estofador, es uno de los policromadores más prestigiosos de Plasencia, siendo muy activo por estas fechas. En 1622 cobra 4.365 reales por la policromía del retablo mayor del convento de Santa Clara, obra de los citados Agustín Castaño y Andrés Maldonado. MÉNDEZ HERNÁN, V., *El retablo en la diócesis...*, op. cit., 2004, p. 91. Por aquellas mismas fechas se encuentra documentado en el retablo mayor del convento placentino de las Carmelitas Descalzas, cuya obra de escultura es del nombrado Pedro de Sobremonte (*ibidem*, p. 93). En 1625 policroma el retablo del oratorio privado de Antonio Paniagua (*ibidem*, p. 338). En 1627 trabaja en la parroquia de Mirabel (Cáceres) para dorar el retablo de Nuestra Señora del Rosario (*ibidem*, p. 344). En 1630 le vemos compitiendo por hacerse con la policromía del retablo mayor de la parroquia de Acebo (Cáceres), cosa que no consiguió en detrimento del pintor Pablo Lázaro, vecino de Alcántara. *IDEM*, «Aportaciones documentales...», op. cit., 1997, p. 42. También ver, para su trabajo en Salamanca, citados por MÉNDEZ HERNÁN (*ibidem*, pp. 55 y 483) la obra de GARCÍA AGUADO, P., *Documentos para la historia del arte en la Provincia de Salamanca: Primera mitad del siglo XVII (Serie Arte)*, Diputación de Salamanca, 1988, pp. 198-199 y MONTANER LÓPEZ, E., *La pintura Barroca en Salamanca*, Universidad Pontificia de Salamanca, Centro de Estudios Salmantinos, 1987.

³⁵ Archivo Histórico de Cáceres. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Francisco Núñez, leg. 1835, 9 de noviembre de 1630. *Condiciones para dorar y estofar el retablo que esta en la capilla del señor don Fernando Gomez en San Elifonso (...)*, y *Condiciones para la reja de dicha capilla*. Ver Anexo II.

«... que todas las figuras (que tiene el retablo) que es la escultura sean destofar sobre oro con ricas telas y brocados, damascos brutescos y otras labores diferentes todas unas de otras con sus cenefas y orillas en los mantos y tunicelas y ropajes con muchas artes y perfezion bien obrado y trabajado dando a cada figura los colores que convienen y las figuras del pedestal an de ser los mas dellas con oro molido y plata molida y piedras en algunas cenefas todo bien repartido conforme a su ser y buena maestria».

La policromía concuerda así con la usada para los personajes del banco, como el oro molido de la faja de *San Juan Bautista* y los estampados a punta de pincel de *San Ignacio de Loyola* o *San Francisco de Asís*. Advertimos, que al usar la expresión «tunicelas», vestiduras similares a la *dalmática*, nos está refiriendo el texto a la presencia, entre los personajes del retablo, de diáconos. Recordemos que el retablo de Cabezuela presenta en su banco la figura semidestruida de *San Esteban*. Y quizás nuestra sospecha sea cierta cuando pensamos que en el otro lateral figuraría otro santo con dalmática o tunicela, quizás *San Lorenzo*. La cuarta condición nombra los «florones de la caja principal», que identificamos con las figuras desaparecidas de las enjutas de la hornacina. Destacamos de nuevo la coincidencia de policromías en fondo de hornacina, pilastras y traspilares (o retropilastras) con la última condición:

«... que el respaldo de la caja de Nuestra Señora se a destofar de cogollos de brutesco de todos colores muy bien estofado y los estípites de la dicha caja los vaciados dellos an de ir tambien así como la caja y los traspilares de las columnas» (Fig. 8).

Este fondo es similar a los rameados del mencionado retablo mayor del convento placentino de las religiosas de Santa Clara, hoy en la capilla de San Francisco de la Catedral de Málaga³⁶.

Identificamos aquí los nombrados *estípites* con los pilares laterales de la hornacina. Creemos que el término original induce a confusión, ya que el elemento arquitectónico *estípite*, pilastra troncopiramidal invertida, tiene uso más frecuente a partir del último tercio del siglo XVII.

Pasando a las condiciones de la reja, en la segunda de ellas, se cita de pasada la presencia de unos escudos en el retablo con las armas de la familia Gómez de Carvajal:

«... que el escudo que tienen la coronación de la dicha reja con los dos escudos que tiene el dicho retablo se an de pintar las armas del señor don Fernando Gomez».

Desconocemos la posición de estas piezas, quizás en los rebajes comentados del frontón o en alguna parte coronando los extremos del entablamento del cuerpo principal.

Dejando la documentación existente atrás (Fig. 9), pasamos a ciertos aspectos de la iconografía del retablo de Cabezuela que hacen pensar nuevamente en su origen placentino. Primeramente, la identificación de la figura de la portezuela del sagrario con *Santa Isabel de Hungría*, princesa húngara que acogió el hábito de

³⁶ Vid. nota 34.



FIG. 8. *Las tres piezas que coinciden con las condiciones específicas de policromado: lateral de las jambas (estípites), respaldo de la hornacina central y traspilar de las columnas.*



FIG. 9. *Las firmas de las personas involucradas en la realización del retablo. De izquierda a derecha, Pedro Gómez de Carvajal, mecenas de la obra; Juan Velázquez, ensamblador y contratista; Manuel de Rincón, escultor; Juan González de Castro, dorador y estofador.*

la orden tercera franciscana, para dedicarse a la beneficencia. Recordemos que el convento femenino de San Ildefonso pertenecía a dicha orden, tomando a la citada santa como su patrona. ¿Pura coincidencia? Además, los cinco relieves centrales del banco pertenecen a santos fundadores de órdenes religiosas que tienen representación conventual en Plasencia en aquellos momentos³⁷. Otro aspecto iconográfico nos encamina a la factible relación de amistad del mecenas Pedro Gómez de Carvajal con el padre jesuita Ignacio Víctor, futuro testamentario de aquel, y posible origen de la decisión de dejar al Colegio de la Compañía, junto al convento, como patronos en caso de cortarse la descendencia familiar. Quizás es uno de los motivos de la presencia del relieve de *San Ignacio de Loyola* ante un hipotético futuro patronazgo de los jesuitas. Además, no es descabellado pensar que el padre Ignacio influyera en el programa iconográfico del retablo, pues la inclusión de la figura de la *Magdalena*, personaje hagiográfico muy relacionado con la Compañía, y fortalecida en el Concilio de Trento, era un gran ejemplo de arrepentimiento, penitencia y perdón, modelo de conducta muy indicado para un convento femenino.

4. LA HUELLA ESCULTÓRICA DE LOS AUTORES

Ya hemos comprobado las conexiones de los dos retablos mediante su descripción estructural e iconográfica, la policromía y la documentación existente. Pero, ¿podemos identificar a los autores a través de las características técnicas encontradas?

Comencemos con la ensambladura del retablo. Podemos afirmar que cumple las características estéticas utilizadas por Juan Velázquez en su actividad retablística³⁸. En el banco es típico en este autor la realización de molduras de enmarcación lisas a los relieves de los encasamientos, según modelo clasicista³⁹, como en el retablo mayor de la Catedral Nueva de Plasencia, el de la capilla de *San Blas* en la parroquia de San Martín (1637)⁴⁰, en la misma localidad, o en el ya citado de Braojos de la Sierra (Madrid). En este último retablo observamos un detalle contundente en el sagrario que nos hace afirmar que las obras cacereña y madrileña están realizadas por el mismo ensamblador. Sus portezuelas son enmarcadas por una moldura curva decorada con gallones y diamantes, flanqueadas por dos pequeñas pilastras con molduras orejeras.

³⁷ *Santo Domingo*, convento dominico de San Vicente Ferrer; *San Ignacio de Loyola*, Colegio de la Compañía de Jesús; *Santa Isabel de Hungría*, convento de la orden tercera franciscana de San Ildefonso; *Santa Teresa de Jesús*, convento carmelita descalzo de Nuestra Señora de la Santísima Trinidad; *San Francisco*, convento franciscano descalzo de San Francisco.

³⁸ Ver nota 17. La familia de ensambladores de los Velázquez está ampliamente documentada. Recomendamos al respecto la línea de investigación seguida por María Antonia Fernández del Hoyo.

³⁹ Caso del pedestal descrito para el orden corintio por Sebastiano Serlio en el libro IV de *Los siete libros de la Arquitectura (I Sette libri dell'architettura di Sebastiano Serlio bolognese)*, 1537-1551. El uso en esta época de la estética clasicista para las trazas de retablos es normal, tal como lo atestiguan los trabajos de los Basoco, Muniátegui o Juan Sánchez para el mencionado retablo de las clarisas de Plasencia.

⁴⁰ MARTÍNEZ DÍAZ, J. M., «Nuevas obras del entallador...», *op. cit.*, 1997, pp. 75-88 y MÉNDEZ HERNÁN, V., *El retablo en la diócesis...*, *op. cit.*, 2004, pp. 483-488.



FIG. 10. Portezuela del sagrario con la imagen de «Santa Isabel de Hungría». La composición de ensambladura es similar a otros trabajos que Juan Velázquez está realizando por esas fechas.

A los pies del sagrario el zócalo se extiende a modo de pequeña repisa, decorado igual que la moldura de la portezuela. Aunque los relieves decorativos de las portezuelas son diferentes, el esquema estructural es idéntico para los dos retablos (Fig. 10). También el ensamblador Velázquez utiliza unos característicos florones o rosetas en los artesones del intradós de las hornacinas de los tres retablos mencionados.

Sin embargo nada o casi nada podemos decir de la ejecución técnica de los relieves, para poder asimilarlos de forma tajante a la obra de Manuel de Rincón. Hasta ahora no se ha conservado ningún trabajo suyo, salvo la hipótesis que establecen primero José María Martínez Díaz y después Vicente Méndez Hernán sobre la posible hechura por parte de Rincón de la escultura de *San Blas* que preside su retablo, en la iglesia parroquial de San Martín (Plasencia), por ser nuevamente Juan Velázquez el que realizara la ensambladura⁴¹. Ciertamente es, que el relieve de *San Ignacio* del retablo cabezueleño tiene semejanzas en composición y tratamiento de drapeados a dicha talla, por lo que no nos parece desacertada por el momento la mencionada adjudicación, a falta de un documento que lo confirme, a un oficial de Gregorio Fernández como Manuel de Rincón. Siempre tuvimos la seguridad de que al menos la procedencia del retablo, que se estaba «descubriendo» en el proceso de restauración, sería la de un taller vallisoletano. Y gracias al apoyo documental conservado, sabemos ahora, que la escultura del retablo colateral de las conocidas popularmente como «ildefonsas», asimilado al de Cabezuela, tras una amplia demostración desarrollada a lo largo de este texto, estaría realizada por Manuel de Rincón. Esta es una de las grandes aportaciones efectuadas en este artículo, la noticia del importante hallazgo de un pequeño catálogo de Manuel de Rincón compuesto por diez relieves, que son ocho del banco, la *Presentación* del sobrecuerpo y el *Padre Eterno* del frontón. Descubrimiento que servirá para empezar a fijar la personalidad de un artista que sufre una gran laguna física de su actividad profesional. Podemos decir que conocemos más de su vida que obra dejada⁴². Tanto Martí y Monsó como García Chico aportaron los primeros documentos relevantes sobre el hijo primogénito del gran maestro escultor Francisco de Rincón (m. 1608) y su primera mujer Jerónima de Remesal (m. 1597), que nacería en torno a 1593. Tras la muerte temprana de su padre a los 41 años de edad, el maestro Gregorio Fernández, a quien unían lazos con el difunto que iban más allá de lo profesional, asume temporalmente en Valladolid la curaduría de persona y bienes del aún menor Manuel en noviembre de 1608⁴³, quizás por pro-

⁴¹ *Ibidem*, MARTÍNEZ DÍAZ, J. M., p. 84 y MÉNDEZ HERNÁN, V., p. 488. *IDEM*, «Huellas artísticas vallisoletanas...», *op. cit.*, p. 403.

⁴² Quizás los investigadores que más recopilan datos biográficos de Manuel de Rincón son MARTÍ Y MONSÓ, J., *Estudios histórico-artísticos, relativos principalmente a Valladolid, basados en la investigación de diversos archivos*, Editor L. Miñón, 1898; GARCÍA CHICO, E., *Documentos para...*, *op. cit.*, 1941, pp. 147-152 y 256-259, y FERNÁNDEZ DEL HOYO, M. A., «Oficiales del taller de...», *op. cit.*, 1983, pp. 361-363.

⁴³ Archivo Histórico Provincial de Valladolid. Protocolos notariales de Valladolid. Escribano Eugenio Hernández. 24 de noviembre de 1608. Tomado de GARCÍA CHICO, E., *Documentos para...*, *op. cit.*, 1941, pp. 147-149.

blemas con la segunda mujer de Francisco de Rincón, Magdalena Velázquez. Poco después, a petición de este, lo acepta como aprendiz el seis de diciembre del mismo año, cambiando entonces la curaduría al procurador de Valladolid Diego de Toro⁴⁴. En ese taller coincidirá en sus años de formación, entre otros, con el citado Agustín Castaño. Tal como cita Martí y Monsó⁴⁵, la relación de Fernández con su *discípulo amado* debió de ser muy intensa, de tipo familiar, pues este hará de padrino en su boda con Ana María Martínez en 1616 y nuevamente lo hará para al menos uno de sus hijos, siendo María Pérez, su mujer, madrina de todos⁴⁶. En 1621 sería Rincón el que haría de testigo en la boda de Damiana, la hija de Fernández con su oficial Miguel de Elizalde. No sabemos cuándo se independizaría de su maestro y protector, pero en 1625 ya acoge a un aprendiz, Alonso de Billota. Que Manuel aprendió el oficio lo vemos, y como ya indicamos, cuando trabaja de forma independiente le cuesta separarse de aquellos modelos que aprendió en Valladolid junto a su maestro, aunque podemos desmarcar cierta personalidad al realizar composiciones diferentes y un canon más corto, con rostros ligeramente engordados, que observamos en el banco del retablo de Cabezuela. Sus trabajos documentados son muy escasos, García Chico da noticia de la obra placentina de San Ildefonso (concierto de 4 de enero de 1626), a la edad de 33 años, objeto de este estudio, y posteriormente la ejecución del desaparecido retablo mayor de la iglesia de San Benito el Viejo de Valladolid (carta de pago a 18 de febrero de 1630)⁴⁷. Este retablo lo realizaría nuevamente en compañía artística con Juan Velázquez, que a la sazón era tío suyo por ser hermano de la madrastra de Rincón, Magdalena Velázquez. Quizás pudo influir Gregorio Fernández, con su taller sobrecargado de trabajo, a la hora de que Juan Velázquez eligiera a Rincón para participar en la hechura escultórica de algunos de sus retablos, limándose así posibles asperezas familiares y facilitando ayuda en el progreso de su nuevo taller independiente, en una ciudad copada por la obra del maestro de Sarria (Lugo, 1576). Hacia 1632 se sospecha que pudo trabajar en Nava del Rey (Valladolid) y el mismo año firma carta de obligación para realizar una escultura de «San Pedro de Alcántara» para el convento de San Diego de Valladolid⁴⁸. Quizás una de sus últimas obras fue la hipotética hechura de la comentada escultura de «San Blas» de la iglesia de San Martín (Plasencia), pues el contrato del retablo se firma con Juan Velázquez en diciembre de 1637, y se informa que la escultura ya estaba realizada, pero había que reformarla en Valladolid. Poco más se sabe hasta la fecha

⁴⁴ *Ibidem*, Escribano Eugenio Hernández, leg. 1089, s.f. 6 de diciembre de 1608. Tomado de GARCÍA CHICO, E., *Documentos para...*, *op. cit.*, 1941, pp. 149-152.

⁴⁵ MARTÍ Y MONSÓ, J., *Estudios histórico-artísticos...*, *op. cit.*, 1898, p. 404.

⁴⁶ Al menos tres de ellos, Manuel, Bernardo y Felipe fueron también escultores. *Vid.* MARTÍ Y MONSÓ, J., «Nuevas noticias de Arte extraídas y comentadas de un libro hasta hace poco inédito», Valladolid, *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, año III, n.º 25, enero de 1905, pp. 1-11.

⁴⁷ *Ibidem*, Notario Lucas Martínez Arauxo, leg. 1301, f. 38. 18 de febrero de 1630. Tomado de GARCÍA CHICO, E., *Documentos para...*, *op. cit.*, 1941, pp. 258 y ss.

⁴⁸ FERNÁNDEZ DEL HOYO, M. A., «Oficiales del taller de...», *op. cit.*, 1983, pp. 362-363.

de Manuel de Rincón, que fallecería tempranamente en la ciudad del Pisuerga, el 28 de septiembre de 1638, a la edad de 45 años.

5. MOMENTO DE LLEGADA DEL RETABLO A CABEZUELA DEL VALLE.

CONCLUSIONES

Hasta la fecha, el retablo del convento placentino se daba por destruido, pensándose que la ocupación durante ocho meses del lugar, por parte de las tropas francesas entre los años 1808-1809, sería el final de esta obra escultórica, así como de la reja que cerraba la capilla⁴⁹. Creemos que las mutilaciones de manos y atributos que mostraban los relieves del banco son de aquellas fechas. El primer relieve desapareció y «San Esteban» fue prácticamente destruido, sufriendo serios daños «San Juan Bautista». Desconocemos si la imagen de «Nuestra Señora de la Concepción», fue eliminada en ese momento, como ciertas esculturas del convento dominico de San Vicente Ferrer, o fue vendida posteriormente, al enajenar el retablo de su capilla⁵⁰. El autor regional Sánchez Loro, en su monografía específica sobre el convento placentino, cita la compra de dos nuevos altares en 1879, traídos desde Valencia, y que estaban dedicados a la «Purísima» y a la «Esperanza», quizás para reemplazar a los perdidos. Hasta el momento no se ha encontrado ningún dato referente al retablo en el Archivo Parroquial de la iglesia de San Miguel de Cabezuela del Valle. Las noticias que nos llegan del convento de las «ildefonsas», nos refieren a un siglo XIX lleno de penurias, donde fue difícil la supervivencia y el mantenimiento del propio templo conventual. Los diferentes Reales Decretos desamortizadores y sobre supresión de órdenes religiosas supuso la pobreza de los conventos que no fueron suprimidos, pero que vieron cómo se eliminaba buena parte de sus ingresos al expropiarse y subastarse sus bienes raíces⁵¹. La estructura de la iglesia desde la Guerra de Independencia se había deteriorado notablemente, llegando en 1867 a hundirse parte de la techumbre de madera, estando gran parte de la superficie del templo afectada por la lluvia mientras se reparaba la cubierta⁵². Quizás esta presencia de goteras es la razón por la que el retablo de Cabezuela mostraba su lado derecho barrido de policromías por alguna escorrentía de agua. Suponemos que las numerosas reparaciones y gastos de aquella época obligaron, quizás, a la venta de ciertas obras artísticas, por lo que sospechamos que es en un momento determinado del siglo XIX cuando llega el retablo del convento placentino a Cabezuela del Valle, perdiéndose la pista de su origen con el paso de los años.

⁴⁹ SÁNCHEZ LORO, D., *El convento placentino...*, op. cit., 1956, p. 46. Las monjas no regresaron al convento hasta el año 1814. Parece que su archivo también fue saqueado pues una nota refiere a que no se conserva nada anterior a 1856.

⁵⁰ El recuerdo de los habitantes de Cabezuela del Valle es que el retablo de la Inmaculada se conoce sin escultura central desde décadas.

⁵¹ En el caso de las monjas de San Ildefonso, su convento no fue suprimido, por dedicarse a la beneficencia, pero sí perdieron sus diferentes bienes raíces que les proporcionaban rentas desde distintos lugares de la comarca.

⁵² SÁNCHEZ LORO, D., *El convento placentino...*, op. cit., 1956, p. 38.

Afortunadamente, se ha podido restituir su identidad ahora, a través de las pruebas aportadas de coincidencia de estructura, policromía, iconografía y técnica escultórica. Un retablo clasicista que a través de su escultura podemos apreciar ciertos toques naturalistas, que siguen y difunden nuevamente la técnica y tipos aportados por Gregorio Fernández, a través de miembros independizados de su gran taller. Uno de estos oficiales es Manuel de Rincón, cuya atribución supone la resolución de una gran incógnita acerca de su trabajo, y el comienzo de la definición de una personalidad hasta ahora desconocida (Fig. 11).



FIG. 11. *Diferentes detalles de la escultura del retablo. Apuntes para empezar a reconstruir la personalidad de un escultor.*

APÉNDICE DOCUMENTAL

Anexo I

19 de septi^eOblig^{on} de hacer un retablo para P^o Gomez

Sean cuantos esta carta de obligación vieren como yo Juan Velazquez ensamblador vecino de la ciudad de Valladolid residente en esta ciudad de Plasencia otorgo y conozco por esta carta que me obligo a favor de Pedro Gomez, vecino de esta ciudad de Plasencia, que esta presente de hacer un retablo de madera de pino de Soria para la capilla que tiene en el convento de san Ilfonso de esta ciudad. Y tengo de poner la madera que fuere necesaria para el y las manos y hacerle de talla y ensamblaje y escultura a tenor y forma de una traza que el dicho P^o Gomez tiene en su poder firmada de nombre y suyo y del presente escrivano. El dicho retablo a de tener de ancho todo lo que hubiere del rincón de la pared de la iglesia hasta la reja della dicha capilla y el alto necessario conforme al arte, y me lo tengo de dar acabado al dicho P^o Gomez el dicho retablo en toda perfeccion a contento de oficiales de el dicho oficio para el dia de san Miguel del año que viene de mil y seiscientos y veinte y seis, y hecho y acabado el dicho retablo de la dicha talla y ensamblaje. Le tengo de asentar y dar asentado en la dicha capilla y dejarle tasar por dos oficiales puestos por cada parte el suyo y por tercero en caso de discordia. Y dellos maravedís en que le tasaren le tengo descontar y rebajar al dicho Pedro Gomez de cinco partes y media la una del precio y lo demás me ha de pagar a mi o a quien su poder hubiere luego como assiente el dicho retablo y se tase. Y para en cuenta de los mrs. en que se tasare confieso haber recibido del dicho P^o Gomez quinientos cincuenta reales, dellos cuales me doy por contento y entregado por mi voluntad y renuncio la excepción de la non numerata pecunia, leyes de la entrega y su prueba. Pagare, como en ellas se contiene de ellos de carta de pago el dicho Pedro Gomez (...) y para el (...) día del mes de abril del año que viene de mil y seiscientos y veinte y seis me ha de dar y pagar el dicho Pedro Gomez para en cuenta del precio de el dicho retablo mil y cien reales. Y es condición que si habiendo y acabado y asentado el dicho retablo y aviendole tasado los dichos oficiales el dicho Pedro Gomez no me diere y pagare luego de contado el precio de mrs. que me restase teniendo de el movimiento yo en esta ciudad me ha de dar y pagar por cada un dia de los que en ella me detuviere quinientos maravedís de salario hasta que me haber de pagar el dicho precio. (...)

En la ciudad de Plasencia a diecinueve días del mes de septiembre de mil seiscientos y veinte y cinco años. Testigos son Fer^{do} Gomez de Carvajal regidor de la dicha ciudad, Mateo Ramos Delgado y Ju^o Mateos rg^{os} de Plasencia y lo firmaron los otorgantes que yo el escriv^o doy fe conocer (...).

Pedro Gomez Juan Velazquez

Anexo II

Condiciones para dorar y estofar el retablo que está en la capilla del Señor don Fernando Gomez en San Elifonso. Son las siguientes:

– Primeramente que es condizion que se a de aparejar con buenos materiales de yeso grueso y mate y bol todas las manos que son necesarias con el cuidado y limpieza que combiene y es menester para que asiente bien el oro y sea firme y no salte en tiempo ninguno. – Que sea de dorar todo cuanto la vista alcanzaba y en cuanto toda la arquitectura que son las molduras y columnas sea de quedar de oro limpio bien resanado y bruñido con todo cuidado echo. – Que todas las figuras (que tiene el retablo) que es la escultura sean destofar sobre oro con ricas telas y brocados, damascos brutescos y otras labores diferentes todas unas de otras con sus cenefas y orillas en los mantos y tunicelas y ropajes con muchas artes y perfezion bien obrado y trabajado dando

a cada figura los colores que convienen y las figuras del pedestal an de ser los mas dellas con oro molido y plata molida y piedras en algunas cenefas todo bien repartido conforme a su ser y buena maestria. – Que toda la talla que tiene el dicho retablo despues de donde sea de colorin de finos colores y despues se de el oro con aguja muy bien echo de grafio (...) los capiteles de las columnas y frisos de las cornisas y florones de la caja principal y lo demás que ubiere en el dicho retablo. – Que el respaldo de la caja de Nuestra Señora se a destofar de cogollos de brutesco de todos colores muy bien estofado y los estípites de la dicha caja los vaciados dellos an de ir tambien asi como la caja y los traspilares de las columnas. Con mas los compartimentos que hubieren en el retablo an de ir también así como dicho es con finos colores bien trabajado conforme a su arte. (...)

(...) Digo que por quanto tengo puesto en estas condiciones que se me a de dar por esta obra quinientos ducados con estas condiciones digo que la are por cuatro mil y seiscientos reales pagados en la forma que se dijere en la escritura que se a de otorgar en razón della lo cual firmo de mi nombre con(...) a nueve de noviembre de 1630 años.

Juan Gonzalez de Castro