

EL RETABLO EN LA DIÓCESIS DE PLASENCIA

Siglos XVII y XVIII



Vicente Méndez Hernán

EL RETABLO EN LA DIÓCESIS DE PLASENCIA

SIGLOS XVII Y XVIII

VICENTE MÉNDEZ HERNÁN

**EL RETABLO EN LA
DIÓCESIS DE PLASENCIA
SIGLOS XVII Y XVIII**

DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.10647373>



Cáceres
2004

MÉNDEZ HERNÁN, Vicente

El retablo en la diócesis de Plasencia : siglos XVII y XVIII / Vicente Méndez Hernán. — Cáceres : Universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones, 2004

pp. ; cm

ISBN 84-7723-606-2

1. Plasencia (Cáceres, España)-Arte-Siglos XVII y XVIII. I. Título. II. Universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones, ed.

73.034/035 (460.251)



Motivos de la cubierta:

Retablos mayores de la Catedral de Plasencia y de la Iglesia de San Francisco de Trujillo

© El autor y Universidad de Extremadura para esta 1ª edición

Edita:

Universidad de Extremadura. Servicio de Publicaciones

C/ Caldereros, 2 - Planta 2ª. 10071 Cáceres (España).

Tel. 927 257 041 ; Fax 927 257 046

E-mail: publicac@unex.es

<http://www.unex.es/publicaciones>

I.S.B.N.: 84-7723-606-2.

Depósito Legal: CC-154-2004.

Impreso en España - *Printed in Spain*

Impresión:

Gráficas Color Extremadura.

Pol. Ind. Las Capellanías, Avda. 6, nº 4.

10005 Cáceres. Tel. 927 236 712.

*A Gema, mi querida y amada mujer,
sin cuya ayuda y apoyo incondicional esta obra jamás hubiera visto la luz.
Y a Vicente, nuestro hijo,
cuya gestación coincidió en el tiempo con la de este libro,
y su primer año de vida con la de su publicación.
Para que un día pueda disfrutar y llegar a emocionarse
con las obras y vidas de artistas que aquí se describen,
pero sobre todo, para que emprenda su camino en la vida
con un ansia de ilusiones infinita, y llegue a disfrutar
de cuanto conmueve al ser humano.*

PRÓLOGO

El retablo goza de especial importancia entre los géneros más relevantes del arte español, por ser síntesis de todas las artes y un marco excelente donde ensayar, cual si de un verdadero laboratorio de ideas se tratara, las nuevas propuestas arquitectónicas y ornamentales emergentes en el panorama artístico durante la Edad Moderna. En Extremadura se echaba en falta un estudio de conjunto que abordara este aspecto en el norte de la región, gran parte de ella perteneciente al ámbito geográfico que se aborda en el presente trabajo, dedicado al análisis del retablo en la actual Diócesis de Plasencia, que, con sus más de 10.600 Km², es una de las más extensas demarcaciones religiosas de España, con localidades en las provincias de Cáceres, Badajoz y Salamanca. En ese sentido, el libro que el amable lector tiene entre sus manos complementa otros estudios parciales, como los varios que el autor de estas líneas ha dedicado a la retabística de la hermana diócesis de Coria y también a la de Plasencia, o los trabajos referidos a la provincia de Badajoz realizados por Hernández Nieves, Tejada Vizúete y Solís Rodríguez.

Desde que inicié mi actividad universitaria –hace ya muchos años de ello– me esforcé en realizar una serie de trabajos (varios ya hechos e incluso publicados) que abarcan diferentes aspectos inéditos de la Historia del Arte de nuestra región. Uno de ellos, otro más y muy importante, ha cristalizado, con gran alegría por mi parte, en el presente libro. Es un resumen muy apretado de la Tesis Doctoral dirigida por el que estas líneas escribe y defendida por su autor, don Vicente Méndez Hernán, en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Extremadura el 13 de diciembre de 2000, donde alcanzó la máxima calificación (refrendada luego con el Premio Extraordinario) ante el tribunal que, presidido por el doctor don Antonio de la Banda y Vargas, formaron los doctores doña María del Mar Lozano Bartolozzi, don José María Martínez Frías, don Jesús Miguel Palomero Páramo y don Antonio Navareño Mateos.

Con sólida preparación humanística, conocedor y amante de la realidad extremeña, el doctor Méndez Hernán cierra de este modo su carrera académica, en la que justo es destacar la Beca de Formación de Personal Investigador que obtuvo de la Consejería de Educación, Ciencia y Tecnología de la Junta de Extremadura para acometer este importantísimo y costoso trabajo. En la actualidad, es miembro del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Extremadura, donde ejerce la docencia desde hace ya algunos años.

El período escogido como marco de la investigación abarcaba originalmente toda la Edad Moderna, aunque fue necesario reducirlo a la etapa barroca por exigencias de edición, las cuales también impusieron la necesidad de suprimir el importante Apéndice Documental así como otros aspectos de carácter académico no menos destacados.

En el trabajo se aborda por primera vez y con carácter exhaustivo el estudio sistematizado del desarrollo del retablo en el ámbito geográfico expresado. Para ello su autor ha recurrido, como método de análisis histórico-artístico, a la consulta sistemática de numerosos archivos, complementada con el duro y costoso trabajo de campo, en el que fue imprescindible el recorrido de todos los pueblos para visitar parroquias, conventos y ermitas (además de la Catedral), cuyos retablos había que describir y fotografiar pormenorizadamente. Como resultado se recopiló un rico material, que ha servido de base para la elaboración de sendos capítulos en donde se abordan, en algunas ocasiones por vez primera en Extremadura, aspectos de tipo sociológico, económico y religioso, dedicándose también especial atención a la vida particular de los artistas, a la organización del taller y a las relaciones profesionales que entre ellos solían establecerse.

Importante es, asimismo, el planteamiento que nos ofrece el autor a la hora de analizar el desarrollo del retablo a través de los artífices que laboraron en Plasencia y en Trujillo, o de los artistas foráneos a los que acudieron los comitentes para contratar obras como el retablo mayor de la Catedral de Plasencia, que realizó Gregorio Fernández junto a los hermanos Velázquez con las trazas del arquitecto y ensamblador Alonso de Balbás. Con la idea de ofrecer un panorama lo más cercano posible a la realidad histórica, el autor ha optado muy bien por organizar esta parte de su obra con la máxima de analizar primero los talleres provinciales, para estudiar después las influencias que llegaban de Valladolid, Salamanca, Toledo, Madrid, etc. De entre los artífices que se asentaron en la ciudad que fundara en 1186 el monarca castellano Alfonso VIII, tiene un mérito especial el escultor Pedro de Sobremonte por haber sido, con toda seguridad, oficial en el taller del precitado Gregorio Fernández. Junto a él destacan también, en el siglo XVII, autores como Baltasar García, Pedro Bello o Alejo Bermúdez.

La transición del Clasicismo al Barroco se efectuó, como en otras muchas zonas de España, por medio de maestros foráneos; en nuestro caso concreto fue el entallador *Juan de Arenas*, procedente de Barco de Ávila, el que se encargó de introducir, según manifiestan los retablos que ejecutó para las iglesias de Cabezuela del Valle y Tornavacas, la columna salomónica, inaugurando un período, el del Barroco pleno, cuya culminación se alcanzaría en la Diócesis de Plasencia por medio de obras como el retablo mayor del convento del Cristo de la Victoria, en Serradilla, fabricado por el madrileño Francisco de la Torre en el paso del siglo XVII al XVIII. Por otro lado, talleres tan importantes durante la primera mitad del siglo XVIII como el que regentaron en Barrado los hermanos Incera Velasco, Carlos Simón de Soria en Plasencia, quien es posible que se hubiera formado con los hermanos Churriguera, y Bartolomé Fernández Jerez en Trujillo, alcanzaron la saturación de la ornamentación barroca. Y es reconfortante saber que algunas de las cosas más arriba dichas, estudiadas con gran rigor documental y formal por el doctor Méndez Hernán, ya fueron apuntadas hace años por el que estas líneas escribe.

Con un análisis minucioso y pormenorizado el autor nos ofrece un completo estudio de las distintas etapas y artífices, que concluye con el Neoclasicismo y el retablo mayor de la parroquia de Cuacos de Yuste, realizado a semejanza del que diseñara Juan de Herrera para el monasterio donde murió el emperador Carlos, único en su género en la provincia de Cáceres.

Por todo lo dicho expreso mi más sincera y afectuosa enhorabuena a su autor, el doctor don Vicente Méndez Hernán, que, como ya dije en alguna ocasión, ha sido uno de los alumnos más brillantes que han pasado por las aulas de la Facultad de Filosofía y Letras de la UEx. Su profundo y riguroso trabajo será desde ahora pieza de imprescindible consulta para todos aquellos que nos interesamos por el estudio y evolución del retablo español.

No quiero terminar estas líneas introductorias a la lectura de este destacado trabajo sin manifestar mi agradecimiento al Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura, por haber patrocinado esta edición, prueba, una vez más, de su interés por la difusión y conocimiento de los aspectos histórico-artísticos que, desde nuestra labor universitaria, vamos realizando poco a poco con gran trabajo y esfuerzo.

Florencio-Javier García Mogollón
Profesor Titular de Historia del Arte de la UEx

INTRODUCCIÓN

Desde que en 1908 Marcel Dieulafoy¹ definió el retablo como uno de los rasgos más característicos de nuestro Arte Hispánico, el curso de las investigaciones llevadas a cabo con posterioridad ha permitido que hoy día podamos reconstruir con suficiente rigor crítico el panorama común de este género tan característico y propio de nuestro país. Sin embargo, aún son muchas las demarcaciones territoriales y eclesiásticas de las que tan sólo se ha acometido una labor puntual y nunca de conjunto, a lo que se une la carencia de un exhaustivo y riguroso catálogo complementado con el necesario aporte documental. Tal circunstancia fue la que nos animó, además de nuestro particular gusto estético, a analizar en este trabajo, presentado originalmente en la Universidad de Extremadura en forma de Tesis Doctoral, la riqueza conceptual y metodológica que entraña la evolución retablística en el ámbito de nuestro estudio. Bajo el título primero *El retablo en la Diócesis de Plasencia (Siglos XVI-XVIII)*, iniciamos en 1995 una ardua aunque gratificante tarea bajo la experta dirección del Dr D. Florencio-Javier García Mogollón, Profesor Titular de Historia del Arte de expresada Universidad e incansable investigador del panorama artístico extremeño, y cuyo resultado es el libro que el lector tiene en sus manos.

El marco temporal escogido, reducido en esta publicación a los siglos XVII y XVIII, tiene como finalidad examinar con denuedo la evolución experimentada por el retablo en las etapas estilísticas que ha conocido a lo largo de su historia el vasto marco territorial que define la integridad eclesiástica de la actual Diócesis placentina. El plantearnos un marco espacial tan ambicioso fue necesario para no perder de vista los importantes centros artísticos configurados en el seno de su geografía a lo largo de la Edad Moderna, además de ser primordiales las influencias foráneas que inciden en el mismo como resultado de su situación geográfica: los talleres vallisoletanos, madrileños y salmantinos son reclamados en numerosas ocasiones por la Catedral y diversas parroquias; a través de sus artífices se introducen en la provincia cacereña líneas de renovación estilística y pautas a seguir en futuras realizaciones. Por el contrario, la influencia de Andalucía será menor, aunque no por ello estará ausente.

¹ DIEULAFOY, Marcel, *La statuaire polychrome en Espagne* (Paris, 1908), pp. 2-3 y 63, donde constataba la falta de estudios e interés que entonces mostraban gran parte de los investigadores hacia el retablo.

Para abordar con suficiente rigor científico el tema planteado hemos aplicado a nuestra investigación una metodología que conjuga dos pilares básicos, acompañados con el estudio de la bibliografía existente, tanto en el ámbito nacional como en el particular caso extremeño: en primer lugar, el rastreo de fuentes documentales a partir de las cuales conocer nuevos maestros y tratar de relacionar, siempre que sea posible, una gubia concreta con el conjunto de obras que hemos ido observando, fichando, describiendo y fotografiando *in situ*; un fondo a partir del cual hemos elaborado la base de nuestro trabajo: el riguroso catálogo de artífices, segundo pilar del mismo.

La bibliografía específicamente versada sobre el estudio del retablo en España –en la que incluimos el siglo XVI por ser precedente inmediato y referencia obligada para establecer las necesarias comparaciones de todo trabajo científico– tiene en los trabajos de D. José Hernández Díaz y D. Juan José Martín González una referencia obligada, contando además la obra titulada *Escultura Barroca Castellana* con el mérito de haber sido la primera en plantear una metodológica y pionera evolución estilística de las obras que refiere el título, luego complementada, en lo que al siglo XVI se refiere, con el artículo *Tipología e iconografía del retablo español del Renacimiento*². Con posterioridad a las compilaciones reseñadas, se han desarrollado toda una serie de trabajos a cuya totalidad no podemos aludir en esta introducción, aunque sí reseñemos los más significativos para indagar en qué aspectos se ajusta o no nuestra producción diocesana retablística con respecto al panorama nacional. De los estudios dedicados al siglo XVI sobresalen los de Azcárate Ristori, Camón Aznar, García Gaínza (Navarra), Andrés Ordax (Álava), Borrás Gualis (Aragón), Barrio Loza (La Rioja), Parrado del Olmo (Ávila y Palencia), Gómez Piñol (Sevilla), Palomero Páramo (Sevilla) o Polo Sánchez (Cantabria)³. Entre las investigaciones

² Vid., HERNÁNDEZ DÍAZ, José, *Arquitectos y escultores sevillanos del siglo XVII. El retablo sevillano en el siglo XVII* (Sevilla, 1931); IDEM, «Papeletas para la historia del retablo en Sevilla durante la segunda mitad del siglo XVII (Francisco Dionisio de Ribas. Bernardo Simón de Pineda. Fernando de Barahona)». Separata del *Boletín de Bellas Artes*, nº. 2 (Sevilla, 1935); MARTÍN GONZÁLEZ, *Escultura Barroca Castellana*, T.º I (Madrid, 1959) y T.º II (Valladolid, 1971); IDEM, «Tipología e iconografía del retablo español del Renacimiento», en B.S.A.A., T.º XXX (1964), pp. 5-66; IDEM, *Escultura Barroca en España. 1600-1760* (Madrid, 1983).

³ AZCÁRATE RISTORI, J.M., *Escultura del siglo XVI*, Vol. XXIII de *Ars Hispaniae* (Madrid, 1958); CAMÓN AZNAR, J., *Escultura y rejería españolas del siglo XVI*, Vol. XVIII de *Summa Artis* (Madrid, 1961); GARCÍA GAÍNZA, M.C., *La escultura romanista en Navarra. Discípulos de Juan de Anchieta* (Pamplona, 1969) (2ª Edición, 1986); ANDRÉX ORDAX, S., *La escultura romanista en Álava* (Vitoria, 1973); BORRÁS GUALIS, G.M., *Juan Miguel de Oriens y la escultura romanista en Aragón* (Zaragoza, 1980); BARRIO LOZA, J.A., *La escultura romanista en La Rioja* (Madrid, 1981); PARRADO DEL OLMO, J.M., *Los escultores seguidores de Berruguete en Ávila* (Ávila, 1981); IDEM, *Los escultores seguidores de Berruguete en Palencia* (Valladolid, 1981); GÓMEZ PIÑOL, E., «La escultura y el retablo sevillano del siglo XVII», en *Sevilla del siglo XVII* (Sevilla, 1983); PALOMERO PÁRAMO, J.M., *El retablo sevillano del Renacimiento: Análisis y Evolución (1560-1629)* (Sevilla, 1983); POLO SÁNCHEZ, J.J., *La escultura romanista y contrarreformista en Cantabria (c.1590-1660)* (Santander, 1994). A estas obras unimos el reciente estudio de ECHEVARRÍA GOÑI, P., *Policromía del Renacimiento en Navarra* (Pamplona, 1990), que viene a renovar los ya clásicos estudios que a este respecto nos proporciona la bibliografía española.

versadas sobre el Barroco, además de las aludidas, se cifran los libros de M.^a Elena Gómez Moreno, Trujillo Rodríguez (Canarias), Raya Raya (Córdoba), Boloqui Larraya (Zaragoza), los hermanos Ramírez Martínez (Álava, Navarra y La Rioja), Ramallo Asensio (Asturias), Ulierte Vázquez (Jaén), Calero Ruiz (Canarias), Pérez Santamaría (Cataluña), Rodríguez G. de Ceballos (Salamanca), Vélez Chaurri (Álava, Burgos y La Rioja), Vidal Bernabé (Alicante), Llamazares Rodríguez (León), Vázquez García (Ávila), Polo Sánchez (Cantabria), Peña Velasco (Cartagena), el colectivo *Retablos Madrileños*, Payo Hernanz (Burgos), Zorrozuza Santisteban (Vizcaya), Campuzano Ruiz (Cantabria), Fátima Halcón y Herrera García (Sevilla), Álvarez Fernández (Diócesis de Tui), Moreno Romera (Granada)⁴, etc. Dentro aún de la retablística barroca hay que anotar las obras generales que Martín González y Rodríguez G. de Ceballos dedican al estudio del retablo barroco en España⁵. El retablo neoclásico goza de especial consideración en el estudio de Alonso de la Sierra (Cádiz)⁶. Añadamos, para terminar esta reseña, el monográfico que dedicó la revista «Imafronte» a *El Retablo Español* en 1989, planteando una evolución general que arranca desde la estilística bajomedieval (J. Barroso Villar) hasta los planteamientos neoclásicos (A. de la Sierra), con estudios tan interesantes como el *avance* que diseña Martín González para la *tipología del retablo barroco*⁷.

⁴ GÓMEZ MORENO, M.E., *Escultura del siglo XVII*, Vol. XVI de *Ars Hispaniae* (Madrid, 1963); TRUJILLO RODRÍGUEZ, A., *El retablo barroco en Canarias* (Santa Cruz de Tenerife, 1977); RAYA RAYA, M.A., *El retablo barroco en Córdoba durante los siglos XVII y XVIII* (Córdoba, 1980); IDEM, *El retablo barroco cordobés* (Córdoba, 1987); BOLOQUI LARRAYA, B., *Escultura zaragozana en la época de los Ramírez, 1710-1780* (Granada, 1983); RAMÍREZ MARTÍNEZ, J.M., *Los talleres barrocos de escultura en los límites de las provincias de Álava, Navarra y La Rioja* (Logroño, 1981); RAMÍREZ MARTÍNEZ, J.M., y RAMÍREZ MARTÍNEZ, J.M., *La escultura en La Rioja durante el siglo XVII* (Logroño, 1984); RAMALLO ASENSIO, G., *Escultura barroca en Asturias* (Oviedo, 1985); ULIERTE VÁZQUEZ, M.L., *El retablo en Jaén (1580-1800)* (Jaén, 1986); CALERO RUIZ, C., *Escultura barroca en Canarias. 1600-1750* (Santa Cruz de Tenerife, 1987); PÉREZ SANTAMARÍA, A., *Escultura barroca a Catalunya* (Lérida, 1988); RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., «El retablo barroco en Salamanca: materiales, formas, tipologías», en *Imafronte*, n.º 3-4-5 (1987-89), pp. 225-258; VÉLEZ CHAURRI, J.J., *El retablo barroco en los límites de las provincias de Álava, Burgos y La Rioja (1600-1780)* (Vitoria, 1990); VIDAL BERNABÉ, I., *Retablos alicantinos del Barroco (1600-1780)* (Alicante, 1990); LLAMAZARES RODRÍGUEZ, F., *El retablo barroco en la provincia de León* (León, 1991); POLO SÁNCHEZ, J.J., *Arte barroco en Cantabria. Retablos e Imageniería* (Santander, 1991); VÁZQUEZ GARCÍA, F., *El retablo barroco en las iglesias parroquiales de la zona norte de la provincia de Ávila* (Madrid, 1991); CENDOYA, I., *El retablo barroco en el Goierri* (San Sebastián, 1992); PEÑA VELASCO, C. de la, *El retablo barroco en la antigua Diócesis de Cartagena. 1670-1785* (Murcia, 1992); AA.VV., *Retablos de la Comunidad de Madrid. Siglos XV a XVIII* (Madrid, 1995); PAYO HERNANZ, R.J., *El Retablo en Burgos y su comarca durante los siglos XVI y XVIII* (Burgos, 1997); ZORROZUA SANTISTEBAN, J., *El retablo barroco en Bizkaia* (Bilbao, 1998); CAMPUZANO RUIZ, E., *El Retablo en Cantabria* (Santander, 1999); HALCÓN, F., HERRERA, F., y RECIO, A., *El retablo barroco sevillano* (Sevilla, 2000); HERRERA GARCÍA, F.J., *El retablo sevillano de la primera mitad del siglo XVIII: evolución y difusión del retablo de estípites* (Sevilla, 2001); ÁLVAREZ FERNÁNDEZ, D., *El retablo barroco en la antigua diócesis de Tui* (Pontevedra, 2001); MORENO ROMERA, B., *Artistas y artesanos del Barroco Granadino. Documentación y estudio histórico de los gremios* (Granada, 2001).

⁵ MARTÍN GONZÁLEZ, *El retablo barroco en España* (Madrid, 1993); RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., *El retablo barroco*, n.º. 72 de *Cuadernos de Arte Español* (Madrid, Historia 16, 1992).

⁶ ALONSO SIERRA, L., *El retablo neoclásico en Cádiz* (Cádiz, 1989).

⁷ «El Retablo Español», n.ºs 3-4-5, especial de la revista *Imafronte* (Murcia, 1987-89).

En lo que respecta a la bibliografía específica para el conocimiento del retablo en la región extremeña⁸, se hace necesario advertir en este sentido la mayor fortuna que goza la Baja Extremadura y su prolongación hacia el ámbito alto alentejano: los trabajos de Hernández Nieves, Solís Rodríguez, Tejada Vizuete y Vallecillo Teodoro suponen una homogeneización de las publicaciones existentes sobre la evolución del retablo en la provincia de Badajoz⁹. No ocurre lo mismo en el ámbito cacereño, donde las diversas investigaciones llevadas a cabo al respecto no han encontrado aún un ejercicio totalizador. Las publicaciones son de índole muy diversa: se cifran catálogos monumentales, obra referidas a comarcas concretas, estudios monográficos y artículos puntuales. Entre los primeros, citemos los catálogos redactados por don José Ramón Mérida sobre las dos provincias extremeñas, don Manuel Gómez Moreno, referente a Salamanca, y los recientemente editados por el Ministerio de Cultura¹⁰. Como obras versadas en el estudio histórico-artístico de comarcas específicas anotemos los trabajos de Montero Aparicio y García Mogollón sobre la Vera y el Jerte¹¹. Importantes monográficos suponen las compilaciones de José Benavides Checa, con datos extraídos del rico archivo catedralicio placentino, Tena Fernández, Tomás Pulido y Pulido o M.^a del Mar Lozano Bartolozzi¹². Por último, es necesario hacer mención de algunos de los más importantes artículos versados sobre la retablística diocesana placentina, o relacionados con la misma en algún aspecto concreto, a los

⁸ El único trabajo que aborda el estudio conjunto del Arte en Extremadura fue elaborado por ÁLVAREZ VILLAR, J., *Arte, en Extremadura*, de la Col. *Tierras de España* (Madrid, 1979).

⁹ SOLÍS RODRÍGUEZ, C., «Escultura y pintura del siglo XVI», en *Historia de la Baja Extremadura*, T.º II (Badajoz, 1986), pp. 571-679; SOLÍS RODRÍGUEZ, C., y TEJADA VIZUETE, F., «Escultura y pintura del siglo XVII», en *Historia de la Baja Extremadura*, T.º II (Badajoz, 1986), pp. 681-715; IDEM, «Las artes plásticas en el siglo XVIII», en *Historia de la Baja Extremadura*, T.º II (Badajoz, 1986), pp. 977-1023; TEJADA VIZUETE, F., *Retablos barrocos de la Baja Extremadura (Siglos XVII-XVIII)* (Mérida, 1988); HERNÁNDEZ NIEVES, R., *Retablística de la Baja Extremadura. Siglos XVI-XVIII* (Mérida, 1991); VALLECILLO TEODORO, M.A., *Retablística Alto Alentejana (Elvas, Villaviciosa y Olivenza) en los siglos XVII-XVIII* (Mérida, 1996).

¹⁰ MÉLIDA ALINARI, J.R., *Catálogo Monumental de España. Provincia de Cáceres (1914-1916)* (Madrid, 1924), 3 vols; IDEM, *Catálogo Monumental de España. Provincia de Badajoz (1907-1910)* (Madrid, 1926), 3 vols; GÓMEZ MORENO, M., *Catálogo Monumental de España. Provincia de Salamanca* (Valencia, 1967), 2 vols; ANDRÉS ORDAX, S., (Dir.), *Monumentos artísticos de Extremadura* (Salamanca, 1986) (Badajoz, 1995, 2ª Edición); IDEM, *Inventario artístico de Cáceres y su provincia* (Madrid, 1990), 2 vols; IDEM, *Inventario artístico de Badajoz y su provincia* (Madrid, 1991).

¹¹ MONTERO APARICIO, D., *Arte religioso en la Vera de Plasencia* (Salamanca, 1975); GARCÍA MOGOLLÓN, F.J., *Viaje artístico por los pueblos de la Vera (Cáceres)* (Catálogo Monumental) (Madrid, 1988); IDEM, *Viaje artístico por los pueblos del Valle del Jerte (Cáceres)* (Catálogo Monumental) (Cáceres, Diario Regional «Extremadura», 1986-87).

¹² BENAVIDES CHECA, José, *Prelados Placentinos. Notas para sus biografías y para la Historia documental de la S.I.C. y Ciudad de Plasencia* (Plasencia, 1907. Plasencia, 1999); TENA FERNÁNDEZ, J., *Trujillo histórico y monumental* (Alicante, 1967); PULIDO Y PULIDO, T., *Datos para la Historia Artística Cacereña (Repertorio de artistas)* (Cáceres, 1980); LOZANO BARTOLOZZI, M.^a del Mar, *La pintura en Extremadura* (Badajoz, 1984); IDEM, y CANO RAMOS, J., «El patrimonio retablístico en Extremadura y algunos criterios de las últimas intervenciones», en *IX Simposio Hispano-Portugués de Historia del Arte. El Retablo. Tipología, iconografía y restauración* (Orense, 29 y 30 de septiembre y 1 y 2 de octubre de 1999) (Santiago de Compostela, 2002), pp. 149-163.

que se hará necesario unir el resto de trabajos que puntualmente iremos citando cuando desarrollemos las correspondientes monografías. El estudio de Martín González sobre el retablo mayor de la Catedral del Jerte, el de López Sánchez-Mora sobre el retablo churrigueresco de la Virgen del Tránsito, también en la misma sede catedralicia, o los estudios que dedican Casaseca Casaseca y Rodríguez G. de Ceballos a la escultura y retablo salmantinos de la primera mitad del siglo XVII, son de obligada referencia¹³. Se trata, como vemos, de una importante bibliografía necesitada, para el ámbito y tema que estudiamos, de una exhaustiva y rigurosa organización.

Los importantes datos y conclusiones que nos aporta la bibliografía entran, de esta forma, en proceso de comparación y ampliación con el trabajo realizado en los diferentes archivos, base fundamental del estudio y pilar primordial de la metodología aplicada. Multitud de fichas hemos redactado a partir de nuestras visitas a los Archivos Parroquiales, Actas Capitulares de la Catedral de Plasencia, Protocolos Notariales de los Archivos Provinciales de Cáceres y Salamanca, y la Sección de Clero del Archivo Histórico Nacional, esta última con menor fortuna.

Este importante trabajo de archivo nos ha posibilitado dotar al trabajo, por una parte, de una densa aportación al plano sociológico de la profesionalidad artística Extremeña, y por otra, documentar nuevos artífices que de inmediato relacionamos con las obras catalogadas. Tal conjunto de datos ha sido básico para estudiar la evolución estilística del retablo en la Diócesis de Plasencia, que hemos organizado con el siguiente esquema:

Iniciamos nuestro estudio definiendo geográfica e históricamente el territorio de la Diócesis de Plasencia, desde la fundación de la ciudad por parte del monarca castellano Alfonso VIII en 1186, y su erección en sede episcopal en 1189, hasta los tiempos actuales. La importancia de este apartado estriba en la evolución que proporciona acerca de la configuración diocesana, lo que también nos ha permitido resaltar una serie de factores históricos, demográficos e incluso económicos que retomamos en capítulos sucesivos. Así lo hacemos en el siguiente apartado, que dedicamos a los clientes de las obras de arte, para cuyo análisis lo hemos dividido en comitentes eclesiásticos y laicos. Los ejemplos que se aportan y los gráficos elaborados pretenden ilustrar una realidad que no difiere demasiado del panorama nacional.

¹³ LÓPEZ SÁNCHEZ-MORA, M., «Retablo Churrigueresco en la Catedral de Plasencia», en *A.E.A.*, T.º XLII, n.º 168 (1969), pp. 381-384; MARTÍN GONZÁLEZ, «Nuevas noticias sobre el retablo mayor de la Catedral de Plasencia (Cáceres)», en *B.S.A.A.*, T.º^{OS} XL-XLI (1975), pp. 297-318; RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., y CASASECA CASASECA, A., «Antonio y Andrés de Paz y la escultura de la primera mitad del siglo XVII en Salamanca», en *B.S.A.A.*, T.º XLV (1979), pp. 387-416; IDEM, «El ensamblador Antonio González Ramiro», en *A.E.A.*, T.º LIII, n.º 211 (1980), pp. 319-344.

A continuación, en el capítulo III abordamos el análisis del *marco social y profesional* de los artistas cuyo trabajo hemos documentado en nuestro territorio. Se hace un estudio pormenorizado de la procedencia de los mismos, de sus relaciones familiares, profesionales (compañías laborales, traspasos de obras, fianzas), personales, de la fama y de sus ingresos, así como también de su vida religiosa. Todo ello incardinado en los gremios, que sin duda existieron en Plasencia, marco vital en el que se desarrollaron una serie de profesiones que analizamos: *arquitecto o tracista, entallador, ensamblador, escultor y pintor*. Profesionales todos cuyo proceso formativo, desde aprendiz hasta maestro con taller abierto en la ciudad, reconstruimos a partir de la documentación localizada.

El capítulo IV lo dedicamos al estudio del retablo. El nuevo *significado* que Trento concede a estas obras es primordial para entender el cúmulo de contratos llevados a cabo a partir de entonces. Contratos cuyos pormenores legales hemos aplicado a nuestro territorio: la carta contractual, directa o mediante subasta, las trazas, fianzas, plazos de entrega, medidas, materiales, precios y su posterior traslado y asiento, son los apartados previos al estudio de la obra ya acabada. Para su estudio hemos optado, en primer lugar, por analizar la morfología y la influencia que en la misma tuvieron los preceptistas italianos, así como los elementos estructurales y la serie de apoyos, tableros, cajas, remates, etc., que definimos a partir de su evolución estilística. Un estudio detenido de las tipologías retablísticas y de la policromía da paso a los temas y ciclos iconográficos que más desarrollo tuvieron en el retablo diocesano de Plasencia.

En el capítulo V abordamos, de un modo sintético, la evolución de los estilos. Recogemos el testigo a partir del retablo mayor que Carlos V mandó construir en el monasterio de San Jerónimo de Yuste, a fin de estudiar el desarrollo del clasicismo en Plasencia. Se detallan, a continuación, las influencias que ejercieron, a partir del siglo XVII, centros como Valladolid y Salamanca sobre nuestro ámbito geográfico, junto con los talleres regionales que se especifican. Del Barroco destacamos que fue un estilo introducido desde fuera de nuestras fronteras, al igual que también fue desarrollado, fundamentalmente, por artistas foráneos, lo mismo que el Rococó. Respecto al estilo *rocaille*, señalar que su *ámbito de acción* se centra sobre todo en los dos arciprestazgos salmantinos. Cerramos el apartado dedicado a estilística con el Neoclasicismo.

Por último, los capítulos VI al X los dedicamos a estudiar los talleres diocesanos, provinciales y foráneos que laboraron en nuestro ámbito de estudio durante los siglos XVII y XVIII, organizados en función de la evolución de los estilos: Contrarreformista, Prebarroco, Barroco, Rococó y Neoclásico. En cada uno de ellos se agrupan una serie de maestros cuyas biografías y catálogos de obras analizamos. Para el estudio de cada uno de estos retablos hemos seguido, siempre que ha sido posible, el siguiente esquema: *estudio histórico, análisis descriptivo y valoración de la obra en su contexto artístico*, apartado éste que nos ha permitido enjuiciar el retablo dentro de la producción de su autor, comparándolo con otros anteriores y posteriores, y entrar en el capítulo de las atribuciones cuando la documentación era inexistente.

Por necesidades de edición, se han suprimido los catálogos de obras y maestros doradores, el Apéndice Documental y muchos de los retablos de menor relevancia que estudiábamos en nuestra Tesis. Tenga en cuenta el lector esta serie de condicionantes, puesto que han sido muchos los maestros, también de la madera, que nos hemos visto obligados a suprimir o sintetizar.

* * *

Esbozado el esquema del trabajo, no podemos cerrar la introducción sin un apartado de agradecimientos. En primer lugar, agradecemos la buena acogida que hizo de nuestros propósitos de investigación el Excmo. y Rvmo. Sr. D. Jesús López Hernández, Obispo de la Diócesis de Plasencia, que no dudó en concedernos todo tipo de permisos para visitar las parroquias, conventos y la S.I. Catedral de la ciudad de Plasencia, o en abrirnos cuantas puertas fueron necesarias para que esta obra pudiera al fin ser publicada. También damos las gracias a la inestimable ayuda que recibimos del Canónigo Archivero de la Catedral, D. Francisco González Cuesta, sin cuya valiosa colaboración dudamos que este trabajo hubiera llegado a buen puerto. Y, asimismo, damos las gracias a todos los párrocos, superiores y prioras de comunidades y demás personas que han hecho posible con su paciencia presentar hoy este estudio. De entre todos ellos, distingo especial merece nuestro amigo D. Juan Manuel Ramos Berrocoso, profesor de Teología en la Universidad Pontificia de Salamanca, de quien hemos recibido un apoyo incondicional en el más amplio sentido del término, y también una ayuda inestimable para que esta obra pudiera ver la luz.

Mención especial hemos de tributar, asimismo, a la Consejería de Educación, Ciencia y Tecnología de la Junta de Extremadura, que nos concedió una Beca Predoctoral y nos brindó la oportunidad de adentrarnos en el arduo, aunque gratificante, mundo de la investigación. Y con ello, nuestro agradecimiento al Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Extremadura, marco institucional en el que hemos realizado nuestra Tesis Doctoral en calidad de Becario de Investigación y, en los últimos meses, como Profesor Asociado. Nuestro agradecimiento también a la Dra. Dña. María del Mar Lozano Bartolozzi, Directora del precitado Departamento en el momento de iniciar nuestro estudio, el cual supo acoger con ilusión desde el primer momento. Y al Servicio de Publicaciones de la UEX, por hacerse cargo de forma entusiasta de la publicación de esta obra y tener infinita paciencia con su autor. Y a la Caja de Extremadura, por la importante ayuda que nos concedió para publicar esta obra.

Asimismo, y como no podía ser de otro modo, mi más sincero agradecimiento al Doctor D. Florencio-Javier García Mogollón, Director del presente trabajo. Desde que en 5º curso de carrera nos aconsejara adentrarnos en el mundo de la retablística, ha ido creciendo en nosotros un interés máximo por este campo, en el que nos ha dirigido con la pulcritud y rigor científico que le caracterizan, siempre desde una afectuosa amistad. Con todo, el resultado no deja de ser, por nuestra parte, humilde e imperfecto.

Y a mi familia, siempre dispuesta a apoyarme en mis estudios. Y, de forma muy especial, mi agradecimiento a Gema M.^a Rivera Zancada, mi querida y amada mujer, que en tantas ocasiones me ha acompañado a ver y fotografiar las obras que aquí se describen y a consultar la documentación que se analiza; pero sobre todo, vaya desde aquí nuestro reconocimiento a su apoyo incondicional, sin el cual jamás hubiera visto la luz este trabajo que damos a conocer con un ansia de ilusiones infinita.

Cáceres, 1 de julio de 2003

CAPÍTULO I

CONFIGURACIÓN HISTÓRICO-GEOGRÁFICA DE LA DIÓCESIS DE PLASENCIA

EVOLUCIÓN DESDE SU FUNDACIÓN EN 1189 HASTA EL PRESENTE

1. INTRODUCCIÓN

El desequilibrio que sufría el Califato cordobés hacia comienzos del siglo XI en el terreno político, social y económico, posibilitó que las tropas cristianas acrecentaran su interés y posibilidades por avanzar hacia la zona norte de la actual Extremadura¹, que, desde mediados del siglo VIII, había sido un territorio semidesertizado, una tierra de nadie enclavada entre dos mundos bien distintos, a la que habían acudido en algunas ocasiones los cristianos para debilitar a su enemigo y enriquecerse con el botín de guerra: citemos las correrías que Alfonso I (739-757) dirigió entre el 750 y el 757 desde Coria hasta Mérida²; la expulsión, a manos de Ordoño I (850-866), del gobernador cauriense Zeth o Zeith en 860³; o las incursiones

¹ La geopolítica medieval extremeña cuenta con un excelente trabajo de síntesis en la obra de GARCÍA MOGOLLÓN, Florencio-Javier, *La orfebrería religiosa de la diócesis de Coria (Siglos XIII-XIX)* (Cáceres, 1987), T.º I, pp. 4-22, de donde tomamos varias de las referencias que siguen.

² PÉREZ DE URBEL, Fr. Justo, *Los primeros siglos de la Reconquista*, T.º VI de la *Historia de España* de Ramón MENÉNDEZ PIDAL (Madrid, Espasa-Calpe, 1956), p. 32 s.; FLORIANO CUMBREÑO, Antonio Cristino, *Estudios de Historia de Cáceres (Desde los orígenes a la reconquista)*, T.º I (Oviedo, 1957), pp. 79 s. «Expediciones como ésta habrán de constituir el todo de la historia de nuestra comarca durante un lapso de más de 450 años. Entre la España Cristiana y la España Musulmana, se extiende a partir de este momento una extensa faja de terreno, casi desierta, especie de *hinterland* o tierra de nadie, corrida alternativamente por uno u otro bando», pues, efectivamente, son como «regiones abiertas a las correrías, donde se riñen combates de detención»: MARÇAIS, W., *Le passé de l'Algerie musulmane*, en *Histoire et Historiens de l'Algerie* (París, 1931), pp. 141, s.; LÉVI-PROVENÇAL, E., *España musulmana hasta la caída del Califato de Córdoba (711-1031 de J.C.)*, T.º IV de la *Historia de España* de Ramón MENÉNDEZ PIDAL (Madrid, Espasa-Calpe, 1950), p. 44; ambas referencias citadas en la obra de FLORIANO CUMBREÑO, A.C., *op. cit.*, T.º I, p. 80, n. 2.

³ MÉLIDA ALINARI, José Ramón, *Catálogo Monumental de España. Provincia de Cáceres (1914-1916)* (Madrid, 1924), T.º I, pp. 227. 230; FLORIANO CUMBREÑO, A.C., *op. cit.*, T.º I, pp. 83, 212 s., 221, 224 y 226 (textos de la *Crónica de Alfonso III (Cód. Rotense)*, del *Silense, Chronicon Mundi*, de Lucas de Tuy; *Rerum in Hispania Gestarum Chronicon*, del Arzobispo don Rodrigo Ximénez de Rada; y de la *Crónica General* de Alfonso X); VELO Y NIETO, Gervasio, *Castillos de Extremadura (Tierra de Conquistadores)* (Madrid, 1968), pp. 210 s. Las referencias citadas por GARCÍA MOGOLLÓN, F.J., *op. cit.*, T.º I, p. 8, n. 27. *Vid., etiam*, la *Crónica de Alfonso III*, ed. de UBIETO ARTETA, Antonio, (Valencia, 1961), pp. 62 s.

de Alfonso III (866-910) y Ordoño II (914-924)⁴. Desde entonces, la zona norte de la región se convirtió en frontera militar plagada de sangrientas batallas que tuvieron en la *Transierra*, en las tierras situadas al norte del río Tajo (límite superior de la Marca árabe), su escenario natural y más fiel testigo⁵.

Hasta el último tercio del siglo XI la conquista y estabilización de la *Transierra* no entraron a formar parte de los objetivos de los monarcas cristianos. Correspondió la estrategia a Alfonso VI (1065-1109), que centró a partir del año 1074 sus pretensiones en estos territorios: el contingente militar instalado en las sierras de Gata y Francia –en la Atalaya de Pelay Velidiz construida cerca del Alagón– permitió el control de la comarca, y la toma de la ciudad de Coria en septiembre de 1077 como antesala de la conquista de Toledo en 1085 y el inicio de la recuperación de la parte occidental de los territorios peninsulares que entonces estaban en manos del Islam⁶. Corto en el tiempo fue, sin embargo, el dominio de la *Transierra* a manos de las tropas cristianas, ya que el avance de los almorávides, con Yusuf ben Tashufin o Tafsín (1076-1106) a la cabeza, terminó con la recuperación de Coria en 1110 y los territorios norteños, coincidiendo con el reinado de doña Urraca (1109-1126) y la grave crisis que caracterizó a este nuevo período⁷.

Desde la pérdida de la antigua *Caurium*, Extremadura retomó la configuración defensiva que el Islam le había conferido desde el Emirato y Califato cordobeses: Coria formaba el eslabón de una primera serie de fortalezas donde se sucedían los baluartes que protegían la línea del Tajo desde occidente hacia el este: Alcántara, Alconétar, Monfrag y Albalat, este último en el vado más empleado por los de Trujillo. La segunda línea defensiva se emplazaba en la llanura interior: Cáceres y el baluarte trujillano estaban situados a una jornada e incluso menos de las anteriores. No obstante, el cinturón de protección más importante se apoyaba en el Guadiana, a dos jornadas de la anterior: Medellín, Mérida y Badajoz⁸.

⁴ FLÓREZ DE SETIÉN Y HUIDOBRO, P. Enrique, *España Sagrada*, T.º XIII, *De la Lusitania Antigua en comun, y de su Metropoli Merida en particular* (En Madrid. En la Oficina de Antonio Marin. Año de M.DCC.LVI), pp. 454 ss.; FLORIANO CUMBREÑO, A.C., *op. cit.*, T.º I, pp. 83 ss., 211 s.: texto de la *Crónica de Albelda*; VELO Y NIETO, G., *op. cit.*, p. 211, donde incluye el cronicón *Albeldense* que, asimismo, recoge el Padre Flórez en su obra citada.

⁵ La denominación de *Transierra* para la zona norte de la actual provincia cacereña está documentada desde el reinado de Fernando II de León (1157-1188): FLORIANO CUMBREÑO, A.C., *op. cit.*, T.º I, p. 222: según el *Chronicon Mundi*, de Lucas de Tuy, este rey «populavit siquidem in Extremadura Ciuitatem Roderici et Letesman. In Transerra Granatam». No obstante, este autor también afirma que tal denominación debía emplearse desde mucho antes, tomando la conquista de Toledo (1085) y la posterior expansión de los cristianos por el valle del Tajo como punto de referencia: *Ibidem*, pp. 90 ss. *Vid., etiam*, MARTÍN MARTÍN, José Luis, «La Repoblación de la *Transierra* (Siglos XII y XIII)», en *Estudios dedicados a Carlos Callejo Serrano* (Cáceres, 1979), pp. 477 ss.

⁶ FLORIANO CUMBREÑO, A.C., *op. cit.*, T.º I, p. 95, tomado a su vez del *Chronicon Coninbricense* y el *Chronicon Lusitanum* que reproduce en el Apéndice, pp. 230 s.: según este último, «Era 1115 Mense Septembris cepit idem Rex Alfonsus Cauriam Civitatem», p. 230; G. VELO Y NIETO, *op. cit.*, p. 211.

⁷ La toma de Coria fue pareja a la del Castillo de Albalat: FERNÁNDEZ, Fray Alonso, *Historia y anales de la ciudad y Obispado de Plasencia* (Madrid, por Juan González, a costa de la Ciudad y de la Santa Iglesia de Plasencia, 1627) (Cáceres, 1952), Lib. I, Cap. 4, p. 33; *Chronica Adefhonsi Imperatoris*, ed. de SÁNCHEZ BELDA, L. (Madrid, C.S.I.C., 1950), p. 84; también está recogido en FLÓREZ DE SETIÉN Y HUIDOBRO, P. E., *op. cit.*, T.º XXI, *Contiene la iglesia de Porto, de la Galicia antigua, desde su origen hasta hoy* (En Madrid. En la Oficina de Antonio Marin. Año de M.DCC.LXVI), p. 361; FLORIANO CUMBREÑO, A.C., *op. cit.*, T.º I, p. 214 (*Chronica Adefhonsi Imperatoris*); VELO Y NIETO, G., *op. cit.*, p. 211 s.; MARTÍN MARTÍN, J.L., *op. cit.*, p. 481.

⁸ GONZÁLEZ, Julio, «Introducción Histórica», en *Extremadura*, de la Col. *Tierras de España* (Madrid, Ed. Noguer-Fundación Juan March, 1979), pp. 58 s.

Un duro golpe para la ruptura y posterior debilitamiento de este importante sistema defensivo supuso la recuperación definitiva de la ciudad de Coria en junio de 1142 a manos de Alfonso VII el Emperador (1126-1157), y la restitución de la silla episcopal con don Íñigo Navarrón (1142-1152), nombrado dos meses después de su conquista. En esta oleada de asaltos también fueron objetivos del monarca los castillos de Albalat, Alconétar, Trujillo, Montánchez, etc.⁹ La desestabilización que sufrió desde entonces la línea defensiva musulmana facilitó la actividad que desempeñaría Geraldo Sempavor con posterioridad, antiguo alférez de Alfonso I de Portugal (1128-1185): el 14 de mayo de 1164 se apoderó de la ciudad de Trujillo, y en septiembre del mismo año asaltó Évora; en septiembre de 1166 sorprendió a Cáceres, y en marzo del año 1167 se adueñó de Montánchez y Serpa, tomando luego Santa Cruz, Juromenha y acaso Beja¹⁰ (esta serie de plazas estaban en poder del Islam desde que el califa Abu Mohamed Abd al-Mumin recuperó la ciudad de Badajoz en 1148)¹¹. La toma de Badajoz por parte de Sempavor en abril de 1169 dio lugar a la intervención del rey leonés Fernando II que, a la sazón, se encontraba en Galicia tratando de contener al portugués Alfonso I Enríquez. A su llegada a Badajoz pudo comprobar que su suegro se le había adelantado, de modo que no dudó en hacerle prisionero junto a Geraldo Sempavor una vez que conquistó la plaza¹². La liberación del rey portugués se pactó del siguiente modo: los territorios situados en la parte oriental de la calzada de Guinea (Montánchez, Santa Cruz, Trujillo y Monfrag) pasaron a manos de Castilla, representada por Fernando Rodríguez de Castro, que actuó bajo la influencia del rey leonés; Fernando II se reservó Cáceres y los portugueses Évora, Serpa y Juromenha¹³. Todo esto era fruto de la división que había hecho Alfonso VII del reino castellano-leonés entre Fernando II de León (Asturias, Galicia y León, junto a la zona correspondiente de la Extremadura y Transierra) y Sancho III de Castilla (1157-1158) (reino de Nájera, Castilla, la Extremadura Castellana y el reino de Toledo).

⁹ Vid., *Chronica Adefhonsi Imperatoris*, ed. de SÁNCHEZ BELDA, L., *op. cit.*, p. 123; FLÓREZ DE SETIÉN Y HUIDOBRO, P. E., *op. cit.*, T.º XIV, *De las iglesias de Abila, Caliabria, Coria, Coimbra, Eborá, Egitania, Lamego, Lisboa, Ossonoba, Pacense, Salamanca, Viseo, y Zamora, según su estado antiguo* (En Madrid. En la Oficina de Antonio Marin. Año de M.DCC.LVIII), p. 61; VELO Y NIETO, G., *op. cit.*, p. 213; IDEM, *Coria. Reconquista de la Alta Extremadura* (Cáceres, 1956), pp. 38 ss.; GONZÁLEZ, J., *Reconquista y repoblación de Castilla, León, Extremadura y Andalucía (Siglos XI a XIII)*, en *La Reconquista española y la repoblación del país* (Zaragoza, C.S.I.C., 1951), p. 167. Vid., etiam, ORTÍ BELMONTE, Miguel A., *Episcopologio Cauriense* (Cáceres, 1959), p. 20.

¹⁰ FLORIANO CUMBREÑO, A.C., *op. cit.*, T.º I, pp. 115 ss.; VELO Y NIETO, G., *Coria...*, *op. cit.*, pp. 82 ss.; GONZÁLEZ, J., *Introducción Histórica*, *op. cit.*, p. 60; MARTÍN MARTÍN, J.L., y GARCÍA OLIVA, M.ª Dolores, *Historia de Extremadura*, T.º II, *Los Tiempos Medievales* (Badajoz, 1985), p. 292.

¹¹ Para la historia política musulmana de la Baja Extremadura, TERRÓN ALBARRÁN, Manuel, *Historia política de la Baja Extremadura en el Período Islámico*, en *Historia de la Baja Extremadura*, T.º I (*De los orígenes al final de la Edad Media*) (Badajoz, 1986), pp. 285-556. Vid., etiam, IDEM, *El solar de los Aftásidas. Aportación al estudio del Reino moro de Badajoz, siglo XI* (Badajoz, 1971); IDEM, *Extremadura musulmana* (Badajoz, 1991).

¹² HUICI, A., *Historia política del Imperio Almohade*, T.º I (Tetuán, 1956), p. 236, citado por FLORIANO CUMBREÑO, A.C., *op. cit.*, T.º I, p. 119, n. 1.

¹³ VELO Y NIETO, G., *Coria...*, *op. cit.*, pp. 89 ss.; GONZÁLEZ, J., *Introducción Histórica*, *op. cit.*, p. 61.

Sin embargo, este orden de cosas en la Transierra duraría muy poco, ya que provocó la reacción de los que eran dueños de toda la España Musulmana desde 1172: con la nueva ofensiva lanzada por el almohade Abu Yacub Yusuf I (1163-1184) en 1173 (campaña contra Talavera) y 1174 (conquista de Alcántara y Cáceres), la frontera se volvió a situar al norte del río Tajo y Coria se libró dado el interés de los infieles por entrar en Ciudad Rodrigo, plaza que no lograron tomar tras el desastre ocurrido en el campo de Camates¹⁴. En este *tour de force* destacó de nuevo el interés de Fernando II de León por conquistar Cáceres en 1181, para compensar la defensa que permitían Coria y Alconétar de la Transierra extremeña¹⁵. Esto obligó a reforzar todos los castillos de la línea del Tajo, al tiempo que aumentar la presencia de las Órdenes Militares de Alcántara (llamada hasta 1214 de San Julián del Pereiro desde su fundación en torno al año 1156¹⁶) y Santiago (conocida desde su fundación en 1169 por el nombre genérico de Congregación de los Caballeros de Cáceres o de la Espada, los Fratres, etc., hasta su conversión en Orden de Santiago en 1175¹⁷): al igual que la de Calatrava en Castilla y la de Avis en Portugal, y a imitación del Temple, instalado desde el reinado de Alfonso VII el Emperador en Alconétar¹⁸, contribuirán a consolidar las conquistas cristianas, evitando en lo posible las razias de los moros en territorio cristiano, ora leonés ora castellano. No sucederá lo mismo en Plasencia, ya que su fundación regia asegurará la adscripción de su alfoz al dominio real (Para el desarrollo de este capítulo véanse los mapas 1-4).

2. ALFONSO VIII: LA FUNDACIÓN DE LA CIUDAD DE PLASENCIA Y SU ERECCIÓN EN SILLA EPISCOPAL

No obstante la situación de alerta que había generado la invasión almohade, la parte oriental de Extremadura respiraba aires algo más calmados dadas las buenas relaciones que mantenía Fernando Rodríguez de Castro con los invasores: se respetaron los castillos o poblados de Montánchez, Santa Cruz, Trujillo y Monfrag, que

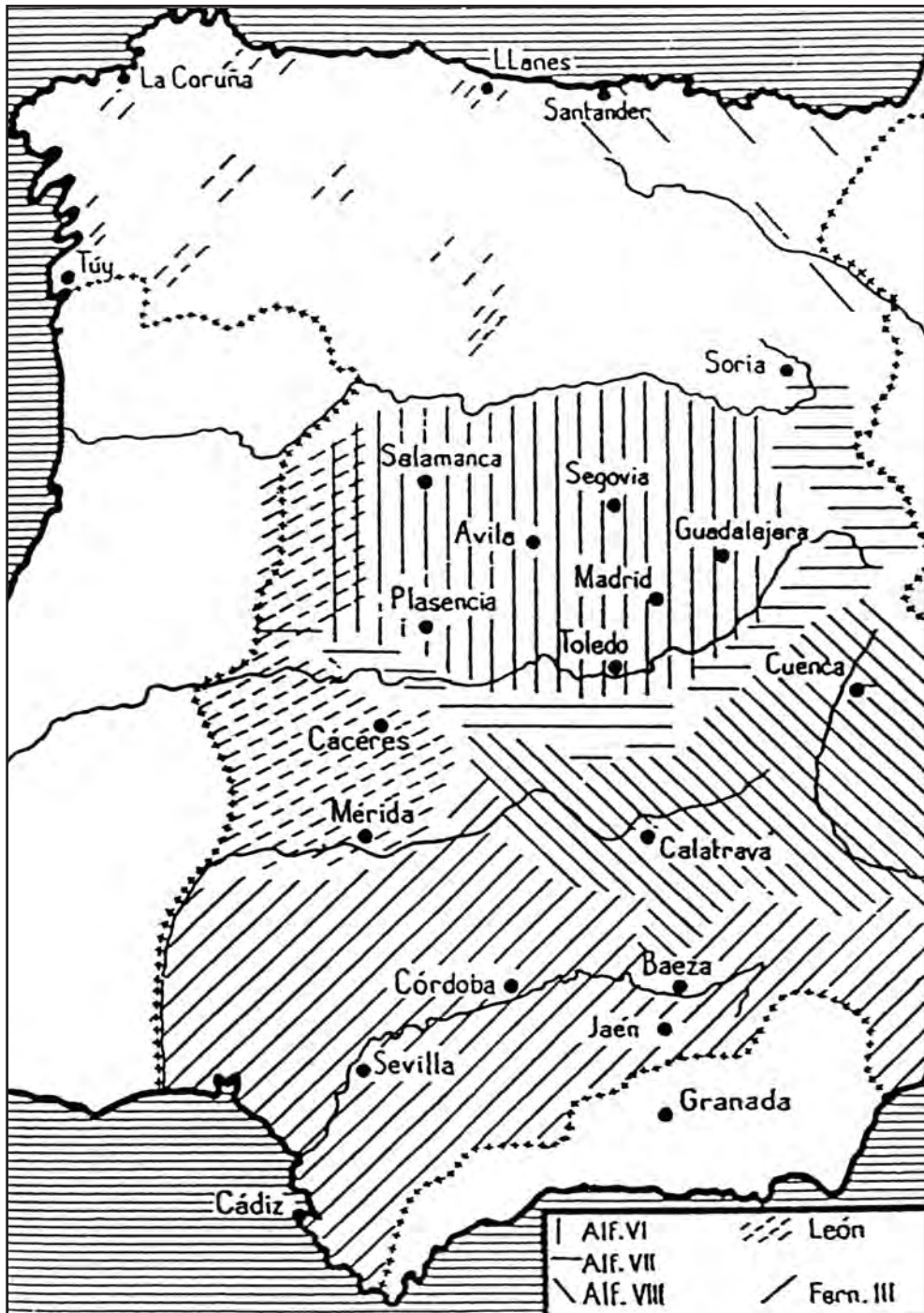
¹⁴ FLORIANO CUMBREÑO, A.C., *op. cit.*, T.º I, pp. 127 ss.; GONZÁLEZ, J., *Reconquista y repoblación...*, *op. cit.*, p. 182.

¹⁵ Fernando II de León asediara la ciudad de Cáceres a partir del mes de enero de 1184; no obstante, a los cinco meses de haber comenzado el bloqueo, tuvo que levantarlo y retirarse: GONZÁLEZ, J., *Regesta de Fernando II* (Madrid, 1943), pp. 134, 145 ss.; ORTÍ BELMENTE, M.A., *Las reconquistas de Cáceres por Fernando II y Alfonso IX de León y su Fuero Latino anotado* (Badajoz, 1947), pp. 11, 18.

¹⁶ LOMAX, Derek W., *Las Órdenes Militares en la Península Ibérica durante la Edad Media* (Salamanca, 1976), pp. 60 ss.

¹⁷ FLORIANO CUMBREÑO, A.C., *op. cit.*, T.º I, p. 126; LOMAX, D.W., *op. cit.*, pp. 38 ss. *Vid., etiam*, de este mismo autor, *La Orden de Santiago (1170-1275)* (Madrid, C.S.I.C., 1965); MARTÍN MARTÍN, J.L., *Orígenes de la Orden Militar de Santiago (1170-1195)* (Barcelona, C.S.I.C., 1974).

¹⁸ *Vid.* FLORIANO CUMBREÑO, A.C., *Castillos de la Alta Extremadura* (Cáceres, Publicaciones del Departamento Provincial del Seminario de F.E.T. y de la J.O.N.S. Conferencia pronunciada en el Salón de Actos de este departamento, de Cáceres, el día 25 de febrero de 1953), p. 15.



Mapa 1. La Reconquista de Extremadura en los siglos XI-XIII, según Julio González (Tomado de la obra, *La Reconquista Española y la Repoblación del País*, 1951).

sin duda suponían una verdadera cuña cristiana en los territorios del infiel. Aunque esta situación era excepcional, no por ello dejaba de ser normal, pues se trataba del dominio concreto de un territorio sin tener en cuenta el control general de la tierra¹⁹.

A pesar de todo, la evidente situación de inestabilidad en la frontera hizo que Alfonso VIII emprendiera acciones para asegurar el dominio y contención del territorio que flanqueaba por el oeste el rico reino toledano, previa toma de Cuenca (1777) y refuerzo de la zona oriental. En 1185 el monarca castellano se dirigió hacia el sector occidental para pactar en agosto la cesión de tierras con Fernando Rodríguez de Castro. Gran parte de los terrenos ubicados al este de la calzada de la Plata, señalada por Alfonso VII para separar los reinos de Castilla y León hacia el sur, pertenecían teóricamente a Ávila: la repoblación de Alfonso VI había propiciado la intervención de mesnadas concejiles abulenses sobre el territorio en el que se fundarían Béjar y Plasencia²⁰. Empero, la lejanía y falta de atención hacia tan vasto dominio hacía necesario un modelo repoblador semejante al de los grandes concejos durienses, generados gracias a las conquistas de Toledo (1085) y Lisboa (1147): la creación de plazas fuertes enclavadas en amplios alfoces de realengo con los que lograr la defensa del entorno y generar una población estable. Tal fue el motor que impulsó la creación de la ciudad de Plasencia como apoyo entre las de Ávila y Trujillo, que estaba próxima a entrar bajo su control directo: como resultado de esta acción, el monarca lograba fortalecer la línea del Tajo, posibilitaba el avance de la reconquista hacia el sur con la creación de una retaguardia, y aseguraba la frontera occidental del reino frente a las ansias expansionistas de León en la Transierra, y, asimismo, contra los intereses de Portugal²¹.

Previa a la fundación de Plasencia fue la incursión que hizo Alfonso VIII en Trujillo en 1185, según Torres y Tapia²², acompañado de la Orden de Alcántara como fuerza militar para tratar la cesión de la plaza con Pedro Fernández, hijo del entonces ya fallecido Fernando Rodríguez de Castro, que reconoció la soberanía del rey

¹⁹ GONZÁLEZ, J., *Introducción Histórica*, op. cit., p. 64; MARTÍN MARTÍN, J.L., y GARCÍA OLIVA, M.ª D., op. cit., p. 293. Sobre Trujillo afirma Velo y Nieto que el cometido de Sempavor no debió ir más allá de la simple intención de saquear las plazas. Por la proximidad de la fecha en que Fernando II de León se adueñó de Alcántara (1167), opina que también debió ser él quien tomó la serie de plazas fuertes que habían sido objeto de las correrías de Alfonso Enríquez de Portugal y su lugarteniente. Trujillo estaría en poder de los cristianos hasta 1184, en que de nuevo pasó al dominio de la facción contraria. Puesto que en 1186, continúa afirmando, Alfonso VIII se encontraba en el alcázar trujillano, debemos suponer que fue a él a quien correspondió su reconquista: VELO Y NIETO, G., *Castillos...*, op. cit., pp. 584 ss.

²⁰ AGUILAR GÓMEZ, Juan Carlos, y MARTÍN MARTÍN, M.ª del Carmen, *Aproximación a la Historia Medieval de Béjar* (Salamanca, 1989), p. 14; LLORENTE MALDONADO DE GUEVARA, Antonio, *Las Comarcas Históricas y actuales de la provincia de Salamanca* (Salamanca, 1980), p. 23. Citado por GARCÍA MARTÍNEZ, Ceferino, *Béjar en su historia*, Libro Primero (Salamanca, 1989), p. 143, n. 82. Los límites del concejo abulense, fijados por Alfonso VII y confirmados en 1181 por Alfonso VIII, llegaban hasta las desembocaduras del Alagón en el Tajo y la del río Gata en el Alagón.

²¹ MOXÓ, Salvador de, *Repoblación y sociedad en la España cristiana medieval* (Madrid, 1979), pp. 251 ss.: capítulo dedicado a *La Repoblación de la Transierra Leonesa o actual Extremadura*, pp. 251-258.

²² TORRES Y TAPIA, Alonso, *Crónica de la Orden Militar de Alcántara* (Madrid, Impr. de Gabriel Ramírez. Año de M.DCC.LXIII. Badajoz, Ed. Facsímil, 1999), T.º I, p. 101.

tanto en Trujillo como en Santa Cruz²³. En la primavera del año siguiente de 1186, pactaba el monarca ciertas concesiones en favor de la Orden de Santiago que, junto a la de San Julián del Pereiro, había estado al lado de Alfonso VIII en el momento de entrar en la plaza²⁴, donde aún permanecía el 8 de mayo²⁵. Desde allí se dirigió a Toledo –el 11 de mayo– con la intención de regresar a Extremadura y fundar, el 12 de junio de 1186, la ciudad de Plasencia²⁶, a la que en un principio llamó Ambroz o

²³ FERNÁNDEZ-DAZA ALVEAR, Carmen, *La ciudad de Trujillo y su tierra en la baja Edad Media* (Villanueva de la Serena, 1993), p. 97.

²⁴ VELO Y NIETO, G., *Coria...*, op. cit., p. 124; GONZÁLEZ, J., *El reino de Castilla en la época de Alfonso VIII*, T.º II, *Documentos. 1145-1190* (Madrid, C.S.I.C., 1960), Documento n. 451, pp. 774 s.: Trujillo, 21 de abril de 1186, «concede a la Orden de Santiago la mitad del diezmo de todas las rentas reales de Trujillo y su término, con la tercia de las iglesias del mismo término y la mitad de los derechos episcopales de las mismas».

²⁵ GONZÁLEZ, J., *El reino de Castilla...*, op. cit., T.º II, Documento n. 452, pp. 776 s.: Trujillo, 8 de mayo de 1186, «confirma a Pedro González y su descendencia una heredad en Trujillo, adquirida por donación de Pedro Fernández». *Vid., etiam*, lo que dice al respecto TENA FERNÁNDEZ, Juan, *Trujillo Histórico y Monumental* (Alicante, 1967. Trujillo, 1988 –sin indicación del n.º. de edición que se trata, que, en cualquier caso, no es una reimpresión de la primera–), p. 401.

²⁶ Sobre la fecha exacta de la fundación de la ciudad los historiadores han mantenido cierta discrepancia derivada de la imprecisión del término *fundar* y de su interés en retrasar todo lo posible el momento en que la urbe fue creada y así dotarla de una mayor antigüedad. En 1178 fechan su creación Francisco de Coria (: CORIA, Francisco de, *Descripción e historia general de la provincia de Extremadura, que trata de sus antigüedades y grandezas, y cosas memorables que en ella han sucedido en sucesion de tiempos, del principio de la fé y gerarquias eclesiásticas, predicacion del Evangelio y fundacion de sus iglesias y obispados, con otras cosas de nota*, Sevilla, 1608, fol. 100, negando que en Ambracia, donde se supone que fue fundada Plasencia, hubiera población –Ms. del que existen copias en la Real Academia de la Historia, en la Colombina de Sevilla, en la Biblioteca vallisoletana de Santa Cruz, en la particular de Rodríguez-Moñino, fondo Barrantes (Monasterio de Guadalupe) y una incompleta en el Centro badajozco de Estudios Extremeños), el jesuita Román de la Higuera (: ROMÁN DE LA HIGUERA, Jerónimo, *Historia de la Fundación Í Cosas Memorables de la Noble Ciudad de Plasencia desde su principio hasta el dia de oi compuesto por un curioso de cosas antigvas*, Ms. de hacia fines del siglo XVI y comienzos del XVII. La obra se conserva en la Biblioteca de la Real Academia de la Historia, signª.: L-5, fols. 64 vt.º ss. (*vid.*, al respecto, SÁNCHEZ LORO, Domingo, *Historias Placentinas Inéditas*. Primera Parte. *Catalogus Episcoporum Placentinae*, vol. A (Cáceres, 1982), pp. 218, n. 1, y p. 228), el padre Mariana (: MARIANA, Juan de, *Historia General de España*, 1ª Ed. en latín, 1592; Toledo, 3ª Ed. de la obra y 1ª en castellano, 1601; Madrid, 1848-1851, Lib. II, cap. 14) y Alejandro Matías (: MATÍAS GIL, Alejandro, *Las Siete Centurias de la Ciudad de Alfonso VIII*, Plasencia, 1877, Plasencia, 1984 -4ª Ed.-, p. 23). En el año 1180 ubican la fundación de Plasencia don Rodrigo Jiménez de Rada en su *Historia de España –De Rebus Hispaniae* (Terminada en 1243)– (Lib. VII, cap. 28), fray Alonso Fernández (: FERNÁNDEZ, Fray A., op. cit., Lib. I, cap. 3, p. 24, que sigue a Jiménez de Rada; de su obra manejaría uno de los numerosos manuscritos que circularon de esta obra, impresa por vez primera, en castellano, en la *Colección de Documentos Inéditos para la Historia de España*, del Marqués de la Fuensanta del Valle) y Eugenio Escobar Prieto (: RODRÍGUEZ LÓPEZ, G., y AGERO TELXIDOR, Vicente, *Contribución a la historia de Béjar*, Béjar, 1919, pp. 49-53). En 1960, como se verá a continuación, Julio González fijó la creación de la ciudad de Plasencia en 1186, año que posteriormente ha utilizado el profesor Derek W. Lomax para afirmar que «En el anno de Nuestro Señor de mill e çiento e noventa e seys annos fue poblada Plaçencia e poblola el rrey don Alfonso nieto del enperador de Espanna» (*Cronicón Cordubense* de Fernando de Salmerón): LOMAX, Derek W., *El Cronicón Cordubense de Fernando de Salmerón*, en AA.VV., *La España Medieval*, II. *Estudios en Memoria del profesor D. Salvador de Moxó*, T.º I (Madrid, 1982), p. 621. Para una evolución sobre las fechas aportadas por la Historia para fijar en el tiempo el acontecimiento político descrito *vid.* SANTOS CANALEJO, Elisa Carolina de, *El siglo XV en Plasencia y su Tierra. Proyección de un pasado y reflejo de una época* (Cáceres, 1981), p. 29, n. 5.

Ambracia, «apud ciuitatem Ambrosiam, in diebus foundationis eiusdem urbis, era M^aCC^aXXIII^a, pridie idus Iunii»²⁷. Unos meses más tarde, el 4 de diciembre del mismo año 1186, la urbe tornó su denominación inicial por la actual de *Plasencia*, según el privilegio que en esta fecha firmó el monarca castellano en favor del

²⁷ GONZÁLEZ, J., *El reino de Castilla...*, op. cit., T.º II, Documento n. 454, pp. 778 s.: Ambrosia (Plasencia), 12 de junio de 1186, «dona a Muño Díaz la villa de Albalat, sita en el alfoz de Saldaña»; SÁNCHEZ LORO, D., *Historias Placentinas Inéditas...*, op. cit., vol. A, p. 34, n. 3.

Sobre el lugar de Ambroz afirma fray Alonso Fernández que «donde ahora está la ciudad de Plasencia, es donde antiguamente estuvo una gran ciudad de griegos, llamada Ambracia, fundada por gentes de Macedonia y Ambracia, que le pusieron el mismo nombre que tenía la ciudad de donde partieron. Esto se colige del vocablo corrompido *Ambroz*, que fabulosamente entienden algunos haber sido de un moro, que fue señor desta tierra. Infieren también esto de una torre que hay en la fortaleza, que se llama la *torre de Ambroz*, y de un río que corre por los términos desta ciudad hacia Cáparra, llamado *Ambroz...*»: FERNÁNDEZ, Fray A., op. cit., Lib. I, cap. II, p. 19. El interés del dominico chinato en remontar los orígenes de Plasencia a un pasado notable responde al movimiento humanista de los siglos XVI y XVII del que fue partícipe la ciudad y, sobre todo, el ámbito religioso, aristocrático y cultural, estos dos últimos conectados a su vez con el episcopal; fue en este momento cuando surgió la idea de remontar el origen de Plasencia a los griegos: Vid. TOVAR PAZ, Francisco Javier, «El helenismo en Plasencia», en *VIII Centenario de la Fundación de la Diócesis de Plasencia (1189-1989). Jornadas de Estudios Históricos* (Plasencia, 1990), pp. 255-276. Otros autores siguen la tesis de fray Alonso Fernández, a quien copian en la mayoría de las ocasiones: TAMAYO Y SALAZAR, Juan de, *San Epitacio Apostol y Pastor de Tui, Ciudadano, Obispo y Martir de Ambracia oy Plasencia. Su Vida y su Martirio* (Madrid, Diego de la Carrera, 1646), cap. III, «Descripción del sitio de Ambracia, qve en este tiempo corresponde a Plasencia», pp. 169-194. En el siglo XIX retoma esta teoría el capellán BARRIO Y RUFO, José María, *Apuntes para la Historia General de la M.N. y M.L. ciudad de Plasencia de Extremadura* (Plasencia, Impr. de D. Manuel Ramos, 1851), pp. 16-22, donde aporta «fundamentos y pruebas de que los primeros pobladores de este sitio vinieron de Grecia».

Como ciudad de la Vetonia aparece citada Ambracia, hoy Plasencia, en la obra de BARRANTES, Vicente, *Aparato bibliográfico para la Historia de Extremadura*, T.º I (Madrid, Tip. de Pedro Núñez, 1875), pp. 97 ss. (de este libro existe una edición facsímil a cargo de la UBEx, publicada en 1999). Madoz también la incluye en su diccionario e identifica el lugar con Aldeanueva del Camino: MADOZ, Pascual, *Diccionario histórico-geográfico de Extremadura* (Cáceres, Publicaciones del Dpt.º de Seminarios de la Jefatura Provincial del Movimiento, 1955), T.º I, p. 158; T.º IV, pp. 53 s.

La torre de Ambroz que tomó Alfonso VIII en el momento de conquistar la zona, según detallan algunos documentos, habría sido construida por gentes del Islam en el momento de la conquista, en el siglo VIII; con posterioridad pasaría a ser la torre del Homenaje del alcázar de Plasencia: ARIZA, Fray Luis de, *Historia antigua de Ávila*, 1ª parte, fol. 8, citado por VELO Y NIETO, G., *Castillos...*, op. cit., p. 443, n. 2. Este autor se ciñe a la inexistencia de la torre de Ambroz en el Privilegio Fundacional que otorgó Alfonso VIII el 8 de marzo de 1189 a la ciudad. Publio Hurtado también se mostraba escéptico a la hora de conceder veracidad a la teoría de que hubieran sido los moros los artífices de una torre que, parece ser, existía desde tiempos de los griegos: *Castillos, Torres y Casas Fuertes de la Provincia de Cáceres* (Cáceres, 1927), pp. 254 s. Sayáns Castaños va más allá y argumenta la existencia de un poblado celta en la región de *Ambrasco*, cuyo núcleo más importante era *Ambracia* (: SAYÁNS CASTAÑOS, Marceliano, *Artes y pueblos primitivos de la Alta Extremadura*, Plasencia, 1957, pp. 253, 254. y, en general, 243-260; IDEM, Anotaciones realizadas con motivo de la edición del manuscrito del médico placentino TORO, Luis de, *Descripción de la Ciudad y Obispado de Plasencia* (Plasencia, 1961), pp. 5 s., n. 5), tal vez responsable de la construcción de una torre luego suplantada por la que edificó el Islam sobre el «torreón indoeuropeo»: SAYANS CASTAÑOS, M., *Sepulcro esculturado de Santa María de Plasencia* (Plasencia, 1983), pp. 74, 77 s. Vid., etiam, MAJADA NEILA, Jesús, *Fuero de Plasencia. Introducción. Transcripción. Vocabulario* (Salamanca, 1986), p. 15, n. 3. Una buena interpretación ofrece SÁNCHEZ LORO, D., *Historias Placentinas Inéditas...*, op. cit., vol. A, pp. 39 s., n. 3.

En 1906 un artículo publicado en la prestigiosa *Revista de Extremadura* achacaba a fray Alonso Fernández la falsa localización de la Ambracia Vetona en Plasencia, y cita a Vilorilla, despoblado romano en término de Zarza de Granadilla, a la derecha del río Ambroz. En tanto que no existió, continúa afirmando, tal Ambracia en ninguna parte de España, nunca pudo estar en Plasencia: vid. Ved PERSA, «La falsa Ambracia Vettona», en *Revista de Extremadura*, T.º VIII, N.º 83 (1906), p. 218 ss. La invención de *Ambracia* se debe, según también afirma Sánchez Loro, al dominico fray Alonso Fernández: vid. SÁNCHEZ LORO, D., *Historias Placentinas Inéditas...*, op. cit., vol. A, pp. 229 ss., n. 12. En 1608 fray Francisco de Coria ya había mostrado su disconfor-

Obispo e Iglesia de Burgos²⁸. El propio Alfonso VIII justificaría tres años después el cambio de nombre²⁹ en el privilegio fundacional que otorgó el 8 de marzo de 1189: «Por lo cual yo, Alfonso, por la gracia de Dios rey de Castilla y de Toledo..., para gloria de Dios, en el lugar que antiguamente se llamaba Ambroz, edificco una ciudad a la que puse el nombre de Plasencia, para que agrade a Dios y a los hombres». Según la Carta de Fundación, los límites del Concejo de la nueva ciudad abarcaban las tierras que integran en la actualidad las comarcas de Campo Arañuelo, la Vera, Piedrahita y Barco de Ávila, de Béjar, los Valles de Ambroz y Jerte y los actuales arciprestazgos de Mirabel y Casatejada³⁰.

midad con esta teoría: CORIA, Fray F. de, *op. cit.*, fol. 100. Y, asimismo, el médico placentino Celso Monge en el manuscrito titulado *Antigüedad de Plasencia*, remitido, con fecha de 28 de mayo de 1875, a don Vicente Barrantes Moreno, quien da noticia del texto en su obra *Aparato bibliográfico...*, *op. cit.*, T.º III, p. 44, mantiene la misma opinión. Reproducen estas cuartillas manuscritas MATÍAS GIL, A., *op. cit.*, pp. 14-22, y SÁNCHEZ LORO, D., *Historias Placentinas Inéditas...*, *op. cit.*, vol. A, pp. 138-148.

Con todo, y según escribe Alfonso X el Sabio, siguiendo a don Rodrigo de Toledo, parece que en principio el monarca llamó a la ciudad recién fundada *Gloria*, que es lo mismo que *Ambrosia*, término derivado de *Ambrosia* (de la raíz *Ambr-*, que significaría placidez): *Primera Crónica General de España*, Ed de MENÉNDEZ PIDAL, R., (Madrid, 1906), p. 680, citado por MAJADA NEILA, J., *Plasencia anteriormente se llamó GLORIA, en su libro Alfonso "el Sabio". Dos testimonios sobre Plasencia* (Plasencia 1971). Alfonso VIII pondría este nombre a la ciudad tras conquistar el torreón que se alzaba sobre un cerro rodeado por el Jerte: GONZÁLEZ, J., *El Reino de Castilla...*, *op. cit.*, T.º I, p. 108.

²⁸ GONZÁLEZ, J., *El reino de Castilla...*, *op. cit.*, T.º II, Documento n.º. 462, pp. 792 ss.: Plasencia, 4 de diciembre de 1186, «concede al obispo e iglesia de Burgos el monasterio de Cervatos a cambio de Santa Eufemia de Cozuelos»; Documento 463, pp. 794 s.: Plasencia, 6 de diciembre de 1186, «Da a la Orden de Santiago el monasterio de Santa Eufemia de Cozuelos». *Vid., etiam*, SÁNCHEZ LORO, D., *Historias Placentinas Inéditas...*, *op. cit.*, vol. A, p. 34, n. 3.

²⁹ Julio González identifica los dos nombres de la ciudad con dos emplazamientos diferentes, explicando que la primera ubicación sería rectificada a las orillas del Jerte entre los meses de junio y diciembre de 1186. Se basa para ello en el documento de cesión que rubricó el rey castellano a favor de don Pedro Tajabor, arcipreste de Ávila nombrado arcediano de Plasencia con la finalidad de establecer un concierto eclesiástico con la limítrofe diócesis abulense a la que en principio pertenecían los territorios de la nueva ciudad: el documento está fechado el 13 de marzo de 1188, y en él se confirma la donación a favor de don Pedro Tajabor de una presa en Plasencia, en el río que se llama *Serit*, situada cerca de la puerta de Santa María... También os doy el lugar de la antigua iglesia referida, que hallamos aún no arruinada en la primera fundación de Plasencia: *Vid.*, GONZÁLEZ, J., *El Reino de Castilla...*, *op. cit.*, T.º II, Documento n.º. 494, pp. 850 ss.: Plasencia, 13 de marzo de 1188, «da a don Pedro, arcediano de Plasencia, una presa y la iglesia de Santa María de Plasencia»: «(...) unam pressam in Placentia, in riuo qui dicitur Serit, sitam prope portam Sancte Marie, totam integre (...) Dono etiam uobis locum ecclesia antique supradicte, quam inuenimus nondum destructam in prima Placentie fundatione (...)»; IDEM, *Reyes cristianos e imperio almohade, en Historia General de España y América*. T.º IV: *La España de los cinco reinos (1085-1369)* (Madrid, 1984), p. 557; SÁNCHEZ LORO, D., *Historias Placentinas Inéditas...*, *op. cit.*, vol. A, p. 37, n. 3.

³⁰ Los límites del nuevo territorio estaban perfectamente delimitados por los siguientes accidentes geográficos: más allá del Tiétar, desde el vado de Alarza, sobre el Tajo (en el término actual de Peraleda de la Mata), hasta la Cabeza Mayor de la Pedernalosa; y desde allí hasta Piedrahita.

Desde Piedrahita a Cabezas de Terrazas; desde allí, cruzando el Tiétar, hasta la Garganta de Chiella; y de allí hasta el Valle de Vellido.

Siguiendo el Valle de Vellido adelante, hasta la Cabeza de don Pedrolo; desde allí hasta el río Tormes; y luego, Tormes adelante, hasta la desembocadura en el Tormes del arroyo de Mula.

Siguiendo el Arroyo de Mula arriba, hasta lo alto de Falgoso; desde Falgoso en adelante, por la Calzada de Guinea (Ruta de la Plata) hasta que ésta llega al Tajo.

Desde el Tajo, siguiendo hasta la desembocadura del Almonte, desde donde continúa, Almonte arriba, hasta el Puerto de Ibor. Y, finalmente, desde allí hasta el mencionado vado de Alarza.

Dentro de este amplio territorio el monarca se reserva para su dominio personal el castillo de Albalat, situado a media legua de la margen izquierda del Tajo y dentro de la Extremadura castellana, en el actual término municipal de Romangordo: MADDOZ, P., *op. cit.*, T.º I, p. 35. Para el texto del Privilegio funda-

En el plano eclesiástico, y puesto que los territorios de la ciudad recién creada pertenecían teóricamente a Ávila, Plasencia quedó adscrita a su Obispado en espera de que fuera elevada en silla episcopal³¹. Esto sucedería tres años después de su fundación: en 1189, el Papa Clemente III (1187-1191) erigió canónicamente su Obispado en virtud de la Bula *Tunc Dei beneplacitum*, concedida a instancias del propio rey de Castilla Alfonso VIII. El texto original no se conserva, aunque se reproduce de forma íntegra (sin consignar la fecha) en la Bula pontificia *In regestis felicis memoriae* que el Papa Honorio III firmó en Letrán el 14 de noviembre de 1221, confirmando la erección de la Diócesis según petición expresa de Fernando III el Santo (1217-1252). Si tenemos en cuenta, por un lado, el documento que firmó, el 1 de julio de 1188, el Papa Clemente III estableciendo el derecho de Ávila sobre Segura y Plasencia³², que el 8 de marzo del año siguiente de 1189 Alfonso VIII extendió el Privilegio fundacional a Plasencia, y, por último, que el 1 de junio de 1190 este mismo monarca hizo una donación a la Orden de San Juan de Jerusalén donde confirmaba a don Bricio (1190-1212) como Obispo de la ciudad del Jerte³³, es lícito pensar que la nueva Diócesis fue creada entre marzo de 1189 y junio de 1190, si bien es cierto que, considerando la demora cronológica entre la firma de la Bula, su llegada a Plasencia, el nombramiento episcopal y la necesaria confirmación, lo más lógico es que la Diócesis fuera creada en 1189, como va dicho, y es más que probable la evidente relación entre el acontecimiento político del Privilegio fundacional y el eclesiástico, ya que el término de éste fue diseñado con el primero en su práctica totalidad³⁴. Según el texto de la

cional seguimos la traducción de SÁNCHEZ LORO, D., *Historias Placentinas Inéditas...*, op. cit., vol. A, pp. 42 ss., n. 8. Los límites territoriales serían incluidos también en el Fuero de la ciudad. *Vid.*, al respecto, las siguientes obras: BENAVIDES CHECA, José, *El Fuero de Plasencia* (Roma, Tip. de M.Lobesi, 1896), con introducción a cargo de Daniel Berjano. De esta obra existe una nueva edición publicada en 2002 por el Ayuntamiento de Plasencia, con una inmejorable introducción a cargo de don Francisco González Cuesta (Plasencia, 2002), pp. 25 s., de la introducción de Berjano; BERJANO, Daniel, «El Fuero de Plasencia, en *Revista de Extremadura*, T.º VIII, n.º LXXXIX (1906), pp. 481-493; POSTIGO ALDEAMIL, M.ª Josefa, *Edición y estudio del fuero de Plasencia* (Madrid, 1981-1982), 3 vols.; MAJADA NEILA, J., *Fuero de Plasencia...*, op. cit.; RAMÍREZ VAQUERO, Eloísa (Estudio Histórico y Edición Crítica del Texto), y VAQUERO RODRÍGUEZ, M.ª del Tránsito, (Estudio Lingüístico y Vocabulario), *El Fuero de Plasencia* (Mérida, 1987), 2 vols. El Fuero de la ciudad fue confirmado por Fernando III (1221), Alfonso X (1272), Sancho IV (1289) y Fernando IV (1307); se unen las donaciones territoriales de Fernando III (Albalá, Belvís y Monfrag) y los privilegios de Sancho IV (1290) y Fernando IV (1297 y 1305): SANTOS CANALEJO, E.C. de, *El Siglo XV en Plasencia...*, op. cit., p. 32. El código que en la actualidad guarda el Ayuntamiento de la ciudad corresponde a la confirmación que hizo Fernando IV en 1297. De este texto proceden las copias conservadas en la Biblioteca Nacional (preparada por Gil Ramírez de Arellano en 1594; Ms. 714), en la Real Academia de la Historia (traslado de la copia anterior de 1594; 9-5941) y la realizada en 1754 y, asimismo, conservada en la Biblioteca Nacional (Ms. 13082): RAMÍREZ VAQUERO, E., op. cit., pp. 26 s.

³¹ Un documento rubricado por el Papa Clemente III el 28 de junio de 1188, en Letrán, ordenaba al arcediano, clero y pueblo placentinos mantener obediencia al Obispo de Ávila, jurisdicción que luego confirma el 1 de julio de 1188: BARRIOS GARCÍA, Ángel, *Documentación medieval de la Catedral de Ávila* (Salamanca, 1981), Documento 31, p. 27, y Documento 32, p. 28.

³² BARRIOS GARCÍA, A., op. cit., Documento n.º 32, p. 28.

³³ LE ROULX, Delaville, *Cartulaire Général de l'Ordre des Hospitaliers de S. Jean de Jerusalem (1110-1310)* (Munich, 1980), T.º I, Documento n.º 894, citado por RAMÍREZ VAQUERO, E., op. cit., p. 32, n. 42.

³⁴ GONZÁLEZ CUESTA, Francisco, «Sobre el Episcopologio de Plasencia», en *Hispania Sacra*, Vol. XLVII, n.º 95 (Madrid, C.S.I.C., Enero-Junio, 1995), pp. 356 s.

Bula otorgada por Clemente III, la jurisdicción espiritual de la nueva Diócesis quedaba enmarcada entre los términos de la ciudad de Plasencia y de las cuatro villas que se le adjudicaron: Trujillo, Medellín, Monfragüe³⁵ y Santa Cruz³⁶.

Desde su fundación, la Diócesis de Plasencia fue sufragánea de la Sede metropolitana de Santiago de Compostela, erigida por el Papa Calixto II en 1120, durante el curso de la conquista islámica: aunque el asalto que perpetró a la ciudad de Mérida Musa Ibn Nusayr, wali de Ifriqiya –África del Norte–, el día 30 de junio del año 713³⁷ no llevó pareja una completa supresión de la Sede Episcopal Emeritense, la desestabilización que imprimió la conquista islámica a la antigua organización eclesiástica peninsular conllevó el traslado a Santiago de Compostela de la Dignidad Metropolitana de la antigua Emerita Augusta. El 27 de febrero de 1120 el Papa Calixto II (1119-1124) firmó, en Valencia del Delfinado, la Bula de Traslación en favor del Arzobispo compostelano don Diego Gelmírez, quien, a su vez, fue nombrado al día siguiente legado del Papa en las provincias de Mérida y Braga. Teniendo en cuenta que en la Bula de 27 de febrero se concedía a Gelmírez la dignidad de la iglesia emeritense a título personal y «hasta tanto la ciudad fuera reconquistada», es lícito entender su esfuerzo por lograr un nuevo documento donde fuera confirmada dicha autoridad sin límites: así fue rubricado por Calixto II el 23 de junio de 1124, poco antes de morir³⁸. Por otra parte, desde que el Metropolitano Emeritense Oroncio (635-665?) requiriera a Recesvinto (649-653-Chindasvinto; Recesvinto, 653-672), entre los años 649 y 653, la organización definitiva de la provincia eclesiástica dependiente de

³⁵ Este castillo y sus territorios eran propiedad del rey castellano Alfonso VIII, apellidado *el Noble*. Conviene saber al respecto que Fernando II de León había donado la fortaleza a la Orden de Santiago en 1171, y ésta, a su vez, hizo entrega del baluarte en 1172 al Conde Rodrigo de Sarria y a sus partidarios (entre ellos, el lugarteniente don Rodrigo González, quien le sucedió en el cargo) para fundar la Milicia de Monte Gaudio que, al trasladarse a Valencia, Aragón y Cataluña, dejaron el castillo con escasa guarnición, lo que provocó su caída en manos de los infieles hasta 1180, año en que Alfonso VIII volvió a tomar la plaza. Precisamente, este monarca se reservó para sí el baluarte para hacer de nuevo entrega del mismo cuando retornara la Milicia de Monte Gaudio, que, desde 1197, adoptó el título de Caballeros de Monsfrag: VELO Y NIETO, G., *La Orden de Caballeros de Monsfrag. Extremadura, 1173-1221* (Madrid, 1950), pp. 65 ss., 72.

³⁶ BENAVIDES CHECA, J., *Prelados Placentinos. Notas para sus biografías y para la Historia documental de la Santa Iglesia Catedral y Ciudad de Plasencia* (Plasencia, 1907), p. III del Apéndice Documental y (Plasencia, 1999), p. 288; SÁNCHEZ LORO, D., *op. cit.*, T.º I, vol. A, p. 47, siguiendo el manuscrito del maestrescuela Juan Correa y Roldán, escrito en 1579: *Anales de la santa iglesia catedral de Plasencia desde su fundación: «Turgellum, scilicet, et Medellinum et Monsfragorum et Sancta Cruz cum omnibus pertinentiis suis.»*

³⁷ TERRÓN ALBARRÁN, M., *Historia política de la Baja Extremadura...*, *op. cit.*, p. 294; este autor ajusta la fecha aportada por Moreno de Vargas y otros autores: MORENO DE VARGAS, Bernabé, *Historia de la Ciudad de Mérida* (Madrid, Por Pedro Taso, 1633) (Badajoz, Reedición a cargo de la Institución Cultural «Pedro de Valencia», 1974), Lib. III, cap. XXI, p. 327.

³⁸ CAMACHO MACÍAS, Aquilino, *La Antigua Sede Metropolitana de Mérida. Proceso evolutivo de una "Iglesia local"* (Roma, 1965); IDEM, *La Sede Emeritense y su Proyección Histórica*, en *Historia de la Baja Extremadura*, T.º I, *op. cit.*, pp. 262 s.; publica ambas Bulas en pp. 277 ss., citando a su vez la obra de ROBERT, U., *Bullaire du Pape Calixte II* (Paris, 1891), vol. I, p. 216, n.º. 146 (27 de febrero de 1120) y vol. II, p. 330, n.º. 502 (23 de junio de 1124). *Vid., etiam*, MORENO DE VARGAS, B., *op. cit.*, Lib. IV, cap. XII, pp. 350 ss.; P. E. FLÓREZ, *op. cit.*, T.º XIII, pp. 246-257.

Mérida, en virtud de la cual fue delimitada la Provincia Eclesiástica Lusitana según los antiguos límites de la demarcación civil –en la llamada Provincia Eclesiástica Lusitana de Recesvinto–, la antigua Ávila («Abila») de origen romano quedó definitivamente adscrita a la demarcación territorial con sede en la centenaria capital extremeña³⁹. Por este motivo, y por el hecho de que la mayor parte del territorio asignado a Plasencia en 1189 pertenecía a Ávila, la nueva Diócesis con silla episcopal en la ciudad del rey Alfonso VIII pasó a ser sufragánea del Metropolitano de Santiago de Compostela, del que también dependían los obispados de Túy, Mondoñedo, Orense, Lugo, Astorga, Salamanca, Zamora, Ávila y Ciudad Rodrigo; en 1142 se incorporó Coria, en 1189 lo hizo Plasencia y en 1230 Badajoz⁴⁰. Esta organización se mantendría hasta el Concordato de 1851, firmado entre la Santa Sede y la reina Isabel II⁴¹: el Art. 6.º del documento dispuso que serían sufragáneas de la iglesia Metropolitana de Toledo las de Ciudad Real, Coria, Cuenca, Madrid, Plasencia y Sigüenza; Badajoz se agregó a la metrópoli de Sevilla⁴². La última reorganización eclesiástica en Extremadura se produjo el 28 de julio de 1994, fecha en la que el Pontífice Juan Pablo II firmó la Bula *Universae Ecclesiae* en virtud de la cual erigió la Provincia Eclesiástica de Mérida-Badajoz, «formada por la iglesia de este mismo nombre y por las diócesis sufragáneas de Coria-Cáceres y de Plasencia»⁴³.

Se deriva de lo expuesto que la creación de la nueva provincia eclesiástica placentina debió provocar lógicas rencillas con Ávila, razón por la cual el Arzobispo compostelano Pedro se dirigió al arcediano don Pedro Tajabor, clero y pueblo de Plasencia para felicitarles por el aumento territorial logrado para la Cristiandad y para decirles que de mandato papal había recibido el encargo de recordarles el respeto que debían a los derechos diocesanos del Obispo de Ávila⁴⁴.

³⁹ CAMACHO MACÍAS, A., *La Sede Emeritense...*, op. cit., p. 244.

⁴⁰ SOLANO DE FIGUEROA Y ALTAMIRANO, Juan, *Historia Eclesiástica de la Ciudad y Obispado de Badajoz*, 1ª parte, T.º III (Badajoz, Centro de Estudios Extremeños. Impr. del Hospicio Provincial, 1931), p. 4. No vamos a entrar en estas líneas en la discusión sobre el problema de la fundación de este nuevo Obispado. Vid., al respecto, RUBIO MERINO, Pedro, *Badajoz: Edad Media Cristiana. 1248-1516*, en *Historia de la Baja Extremadura*, T.º I, *De los orígenes al final de la Edad Media* (Badajoz, 1986), pp. 631-636; LÓPEZ LÓPEZ, Teodoro Agustín, «La Diócesis de Badajoz: Origen, Restauración y Tránsito final», en AA.VV., *Apuntes para la Historia de la ciudad de Badajoz*. Ponencias y comunicaciones (Mérida, 1999), pp. 114 s.

⁴¹ Boletín Oficial del Ministerio de Gracia y Justicia, nº. 2 (Miércoles 14 de Enero de 1852), Año I, pp. 49-68: «Ley de 17 de Octubre de 1851, promulgando el Concordato...».

⁴² *Ibidem*, nº. 2 (Miércoles 14 de Enero de 1852), Año I, pp. 53 s.

⁴³ *Bula de erección de la Provincia Eclesiástica de Mérida-Badajoz*, en Boletín Eclesiástico del Obispado de Plasencia (Agosto-Octubre de 1994), pp. 107-109. Vid., etiam, LÓPEZ Y LÓPEZ, T. A., *La Archidiócesis de Mérida-Badajoz, ensambladura de sedes episcopales y diócesis priorales*, en *Apuntes para la historia de la Archidiócesis de Mérida-Badajoz*, Fasc. 1 (Separata) (1997), pp. 171 s. 196; IDEM, *La Diócesis de Badajoz...*, op. cit., pp. 119 s.; en p. 120 publica la Bula *Universa Ecclesiae* de Juan Pablo II.

⁴⁴ BARRIOS GARCÍA, A., op. cit., Documento 35, pp. 29 s. El autor sitúa la fecha de este documento, carente de cifra cronológica, entre enero y febrero de 1191. Vid., etiam, sobre los problemas jurisdiccionales, GONZÁLEZ, J., *El Reino de Castilla...*, op. cit., T.º I, pp. 190, 112 y 400; ESCOBAR PRIETO, E., «Antigüedades y límites del Obispado de Coria. Nuevo estudio ilustrado con bulas inéditas de Alejandro II, Lucio III y Urbano III», en *B.R.A.H.*, 61 (1912), pp. 325, donde recoge la oposición del Concejo y Obispado de Ávila a la fundación de la ciudad y Diócesis de Plasencia.

3. BÉJAR Y TRUJILLO. ESTABILIZACIÓN DE LAS FRONTERAS DIOCESANAS Y EL FINAL DE LA RECONQUISTA

Sobre los orígenes de Béjar, la opinión más generalizada es la que acepta la consolidación de su conquista y repoblación dentro de las competencias políticas de Alfonso VIII y su proyecto de asegurar la frontera occidental del reino de Castilla, con el dominio de la vertiente septentrional de las sierras de Béjar y Gredos para consolidar la defensa del paso hacia la Meseta Norte: después de fundar Plasencia, se dirigió hacia Oliva y Segura, ambas en el camino que iba a Salamanca, encaminándose desde allí a la repoblación de Béjar (por la Paz de Tordehumos, firmada en 1194 entre Castilla y León, sólo competía a los castellanos su repoblación) y posteriormente hacia el Este para repoblar El Barco, Piedrahita, El Mirón y La Horcajada⁴⁶ (recibirían su fuero de manos de Alfonso VIII a partir de 1221).

Los historiadores sitúan la conquista de la ciudad bejarana entre 1186 y 1196⁴⁷. Sin embargo, en el Privilegio fundacional que Alfonso VIII concedió a Plasencia en 1189 entraban territorios que luego pertenecerían a la jurisdicción de Béjar. Por tanto, la fecha más temprana, al menos en lo que a su repoblación se refiere, no es anterior a 1189. Alfonso VIII señaló en 1193 los límites de su alfoz⁴⁸, concediéndole su fuero en 1208⁴⁹, lo que nos hace suponer que, a finales del siglo XII, la ciudad debía tener entidad de importancia; sólo así explicamos los conflictos que mantuvo Plasencia contra Ávila por su dominio⁵⁰. Por esta razón, en 1208 Alfonso VIII tuvo que delimitar claramente los concejos de las dos poblaciones, Béjar y Ávila, en un documento fechado en Talavera el 5 de enero de 1216⁵¹.

⁴⁶ SANTOS CANALEJO, E.C. de, *La Historia Medieval de Plasencia y su entorno Geo-Histórico: La Sierra de Béjar y la Sierra de Gredos* (Cáceres, 1986), p. 39.

⁴⁷ MARTÍN LÁZARO, Antonio, *Fuero castellano de Béjar (s.XIII)* (Madrid, 1925), p. 5; ESCOBAR PRIETO, E., *Contribución a la historia...*, op. cit., pp. 49-53 (RODRÍGUEZ LÓPEZ, G., y AGERO TEIXIDOR, V., Eds.); ambas referencias citadas por SANTOS CANALEJO, E.C. de, *La Historia Medieval...*, op. cit., p. 43, n. 62. *Vid., etiam*, GARCÍA MARTÍNEZ, C., op. cit., p. 120, donde expone su hipótesis sobre la conquista de la ciudad en 1186 y su repoblación en 1208.

⁴⁸ SANTOS CANALEJO, E.C. de, *La Historia Medieval...*, op. cit., p. 43. *Vid., etiam*, PAREDES GUILLÉN, Vicente, «Hervás. Estudio Histórico», en *Revista de Extremadura*, N.º IX (1907), p. 105; MOLINERO FERNÁNDEZ, J., *Asociación de la extinguida Universidad y Tierra de Ávila. Bosquejo histórico del mismo y reglamento porque ha de regirse su Junta Administrativa* (Ávila, 1919), p. 50; MUÑOZ GARCÍA, Juan, *Antiguas Ordenanzas para la conservación del monte castañar de la villa de Béjar y para el buen gobierno de ellas. Comentario sobre las mismas. Estudio de los límites que tuvo la jurisdicción bejarana y cronología de los Estúñiga, Señores de Béjar y de los Duques sus sucesores* (Béjar, 1940), pp. 155, 162 ss. Las referencias citadas en la obra de SANTOS CANALEJO, E.C. de, *La Historia Medieval...*, op. cit., p. 43, n. 63.

⁴⁹ *Vid.* GUTIÉRREZ CUADRADO, Juan, *Fuero de Béjar* (Salamanca, 1975). Sobre los problemas de límites generados entre Plasencia y Béjar a tenor de la concesión de este fuero, *vid. ibidem*, p. 22; SANTOS CANALEJO, E.C. de, *La Historia Medieval...*, op. cit., p. 44. Sobre Béjar *vid., etiam*, GARCÍA MARTÍNEZ, C., op. cit., pp. 118 ss.

⁵⁰ FERNÁNDEZ, Fray A., op. cit., pp. 52 s. Según el dominico, el enfrentamiento tuvo lugar en Puente del Congosto, donde se dieron cita los concejos de Ávila, por un lado, y los de Béjar y Plasencia, por otro.

⁵¹ AGUILAR GÓMEZ, J.C., y MARTÍN MARTÍN, M.ª del C., op. cit., p. 18. Recordemos que Béjar había sido repoblada por mesnadas concejiles abulenses.

Las rivalidades de ambos concejos, placentino y abulense, por el dominio del bejarano motivó la Bula *Cum a nobis petitur* que extendió el Papa Honorio III el 16 de noviembre de 1216, a petición del Obispo placentino don Domingo (1212-1232): este documento confirmaba la adscripción de Béjar y su término a la Diócesis de Plasencia. No obstante la mediación del Pontífice, Ávila apelará y Honorio III recurrirá en 1217 a las autoridades eclesiásticas de Zamora para que intervenga en el litigio⁵². De nuevo en el año 1223 tuvo que recurrir Roma a los zamoranos para que dictaran sentencia definitiva⁵³. El conflicto entre ambos concejos finalizó con el siguiente acuerdo: Béjar y Tornavacas permanecieron bajo jurisdicción placentina mientras que Piedrahita y El Barco, pertenecientes a Plasencia según el Privilegio fundacional que en 1189 Alfonso VIII había otorgado, pasaron a depender del Obispo abulense. La Bula *Iustis petentium desideriiis* que otorgó el Papa Gregorio IX en Perusa, el día 13 de julio de 1232, confirmó *esta* «amigable composición»⁵⁴.

Nos encontramos por tanto que en los primeros años de la fundación alfonsina varían sensiblemente las fronteras de la Diócesis en la zona norte. Los cambios operados en el organigrama ya fueron reseñados por Fernando III el Santo en el privilegio que otorgó el 10 de noviembre de 1221, en virtud del cual confirmaba parcialmente los límites que su abuelo Alfonso VIII había señalado a la silla placentina: «os concedo y confirmo a Plasencia con todos sus términos, según os los dio en otro tiempo mi abuelo..., y Béjar, que comprobé hallarse dentro de sus términos; también Trujillo y Medellín, Santa Cruz, Montánchez, excepto los derechos que tenga en ellos la iglesia de Toledo, si tiene alguno, y el Monte Fragoso, para que todos ellos los poseáis indefinidamente en la jurisdicción diocesana». Ya no se menciona, por tanto, ni Piedrahita ni los territorios situados más allá del Tormes⁵⁵.

* * *

Mientras tanto, en el campo de batalla se iba acortando cada vez más el terreno al Islam: recuperada, el 15 de agosto de 1196⁵⁶, la ciudad de Plasencia tras su caída en manos de tropas almohades, los acontecimientos armados se sucederán hasta el duro golpe que recibieron los moros en la batalla de las Navas de Tolosa,

⁵² BARRIOS GARCÍA, A., *op. cit.*, Documento nº. 53, p. 48; la petición fue otorgada el 9 de junio de 1217.

⁵³ *Ibidem*, Documento nº. 57, pp. 52 s.; Honorio III rubricó la nueva solicitud el 20 de noviembre de 1223.

⁵⁴ FERNÁNDEZ, Fray A., *op. cit.*, Lib. I, Cap. VI, pp. 47 s.; BARRIO Y RUFO, J.M.^a, *op. cit.*, pp. 43 s. (citamos por la edición impresa de 1851); SÁNCHEZ LORO, D., *Historias Placentinas Inéditas...*, *op. cit.*, vol. A, pp. 387 ss., n. 1. *Vid., etiam*, FUENTE ARRIMADA, Nicolás de la, *Fisiografía e Historia del Barco de Ávila* (Ávila, Tip. y Enc. de Senén Martín, 1926. Ed. Facsímil de 1983), T.º I, pp. 156 s.: las parroquias de Solana, la Zarza, Tremedal, Medinilla, Neila, Gilbuena, Junciana, San Bartolomé, Becedas y Palacios, pertenecientes al Sesmo o Cuarto de la Sierra y Castro de Béjar, e integradas en la Diócesis de Plasencia en virtud del Privilegio Fundacional de Alfonso VIII de 1189, siguieron perteneciendo a esta demarcación religiosa.

⁵⁵ *Vid.*, RAMÓN MARTÍNEZ, Matías, «Trujillo», en *Revista de Extremadura*, T.º II, nº. XII (1900), pp. 250 ss.; sobre la importancia de esta ciudad en el concierto bajomedieval extremeño, *vid.* IDEM, «Trujillo», en *Revista de Extremadura*, T.º IV, nº. XXXVIII (1902), pp. 368 ss.

⁵⁶ GONZÁLEZ, J., *El Reino de Castilla...*, *op. cit.*, T.º I, p. 976; VELO Y NIETO, G., *Castillos...*, *op. cit.*, p. 444; FERNÁNDEZ, Fray A., *op. cit.*, Lib. I, cap. VIII, p. 56.

acaecida el 16 de julio de 1212. Entre las plazas que a partir de entonces logró recuperar Alfonso IX de León (1188-1230) se encontraban Alcántara (1214), Valencia de Alcántara (1220)⁵⁷, Portezuelo (1225), Salvaleón (1227), Cáceres, (recuperada el 23 de abril de 1229), Montánchez, Almoharín, Alcuéscar, Mérida y Badajoz (1230)⁵⁸. El proceso final de la Reconquista vendría de manos de Fernando III el Santo (1217-1252), que logró recuperar Trujillo el 25 de enero de 1232⁵⁹, y Santa Cruz, Medellín y Alange en 1234⁶⁰. De este modo concluía la reconquista del término jurisdiccional concedido por Alfonso VIII a la ciudad de Plasencia en 1189 (circunscripción de la que no dependía el castillo de Monfragüe, ya que el rey castellano lo reservó para el dominio real; más tarde pasó al control de la Orden Militar de los caballeros de *Monsfrag*, incorporados desde 1221 a la de Calatrava, que prosiguió el avance de la reconquista⁶¹). Asimismo, el dominio de la ciudad de Trujillo supuso la definitiva adscripción de su tierra a la ciudad del Jerte⁶²; hasta el 26 de junio de 1256 no le fue concedido el fuero⁶³.

Esta serie de circunstancias expuestas contribuyen a explicar, en parte, el hecho de que la repoblación de la Transierra fuera una de las más tardías y endebles, según afirma el profesor Julio González⁶⁴.

⁵⁷ HURTADO, P., *op. cit.*, p. 241.

⁵⁸ TORRES Y TAPIA, A., *op. cit.*, p. 252; ORTÍ BELMONTE, M.A., *Las Reconquistas...*, *op. cit.*, pp. 14 ss.; FLORIANO CUMBREÑO, A.C., *Estudios...*, *op. cit.*, T.º I, pp. 163-175; IDEM, *Puntualizaciones sobre historia de Cáceres*. Conferencia pronunciada en el Excmo. Ayuntamiento de la ciudad el día 4 de noviembre de 1972 (Cáceres, 1973), pp. 25-28; VELO Y NIETO, G., *Coria...*, *op. cit.*, pp. 142 ss.; IDEM, *Castillos...*, *op. cit.*, pp. 172 ss., 400 ss. *Vid., etiam*, GONZÁLEZ, J., *Regesta...*, *op. cit.*, p. 488; IDEM, *Alfonso IX* (Madrid, 1944), T.º I, pp. 151 ss., 195, 400; IDEM, *Reconquista y Repoblación...*, *op. cit.*, pp. 185-186; MUÑOZ DE SAN PEDRO, Miguel, CONDE DE CANILLEROS, *Crónicas Trujillanas del siglo XVI* (Cáceres, 1952), p. 32 (Manuscrito de Hinojosa).

⁵⁹ VELO Y NIETO, G., *Coria...*, *op. cit.*, p. 164; IDEM, *Castillos...*, *op. cit.*, p. 589, donde corrige la fecha proporcionada en 1956.

⁶⁰ IDEM, *Coria...*, *op. cit.*, p. 165.

⁶¹ IDEM, *Castillos...*, *op. cit.*, pp. 367 s. Sobre el castillo y Orden de los caballeros de Monsfrag pueden consultarse, entre otras obras, los trabajos de HURTADO, P., *op. cit.*, pp. 172-194; VELO Y NIETO, G., *La Orden de Caballeros...*, *op. cit.*, p. 74, la cesión la hizo don Fernando III el Santo: «Pero habiendo perdido esta Orden en lo sucesivo mucho esplendor y disminuyéndose más y más el número de sus caballeros, San Fernando, para no dejarla extinguir enteramente, la incorporó a la de Calatrava en 1221, y dió a Don Gonzalo Yáñez, Gran Maestre de Calatrava, el castillo de Montfrag, que pertenecía al Orden y Caballeros de Montfrag»; con posterioridad, el baluarte pasó a ser propiedad de la ciudad de Plasencia: *Ibidem*, pp. 83, 135 ss.; RAMÓN Y FERNÁNDEZ OXEA, José, «El castillo de Montfragüe», en *B.S.A.A.*, T.º XVI (1950), pp. 23 ss.; MUÑOZ DE SAN PEDRO, M., CONDE DE CANILLEROS, «La desaparecida Orden de caballeros de Monfragüe», en *Hidalguía*, n.º 1 (Madrid, 1953).

⁶² Sobre la tierra del concejo de Trujillo *vid.* el trabajo de FERNÁNDEZ-DAZA ALVEAR, C., *op. cit.*, pp. 75 ss.; SÁNCHEZ RUBIO, M.ª de los Ángeles, *El Concejo de Trujillo y su alfoz en el tránsito de la Edad Media a la Edad Moderna* (Badajoz, 1993), pp. 90 ss.

⁶³ LLABRÉS, Gabriel, «El fuero de Trujillo», en *Revista de Extremadura*, T.º III, n.º. XXIX (1901), pp. 489-497; NARANJO ALONSO, C., *op. cit.*, pp. 147-151.

⁶⁴ GONZÁLEZ, J., *Alfonso IX...*, *op. cit.*, T.º I, p. 267.

4. LOS PRIMEROS OBISPOS. EL INICIO DEL ORDENAMIENTO DIOCESANO

Los momentos iniciales de la Diócesis de Plasencia estuvieron envueltos en una coyuntura histórica particularmente inestable, fruto de las luchas que aún en 1189 era necesario librar contra el Islam a fin de recuperar, fortalecer o consolidar los territorios en los que la presencia cristiana se había hecho efectiva. En este marco de acción, los primeros Obispos de la recién fundada Diócesis tuvieron un papel destacado, tanto en el terreno político como en el estrictamente pastoral.

Para el conocimiento de los preladados titulares de la silla episcopal de Plasencia durante los primeros años de la Historia de la Diócesis, y, en general, para el estudio de su Episcopologio, es necesario reseñar como fuentes primordiales y más importantes las obras del médico Luis de Toro (*Placentinae urbis et eiusdem episcopatus descriptio*, manuscrito escrito en el año 1573)⁶⁵, el Maestrescuela Juan Correa y Roldán (*Annales de la Santa Iglesia Cathedral de Plasenzia desde su fundación*, 1579)⁶⁶, el dominico fray Alonso Fernández (*Historia y Anales de la ciudad y obispado de Plasencia*, libro publicado en 1627)⁶⁷, Gil González Dávila (*Teatro Eclesiástico de las Iglesias Metropolitanas, y Catedrales de los Reynos de las dos Castillas*, obra editada en 1647)⁶⁸, el benedictino Bonifacio Gams (*Series Episcoporum Ecclesiae Catholicae*, 1873)⁶⁹, el Padre

⁶⁵ De su traducción y publicación se encargó Sayáns Castaños y, con posterioridad, Sánchez Loro: TORO, Luis de, *Descripción de la Ciudad y Obispado de Plasencia* (1573) (Plasencia, Ed. Presentada y comentada por SAYÁNS CASTAÑOS, Marceliano, 1961), pp. 5/A-13/A, donde ofrece una síntesis sobre las circunstancias en las que se produjo el hallazgo del manuscrito custodiado en la Biblioteca de la Universidad de Salamanca (Ms. 2.650). La obra también fue publicada en su integridad por SÁNCHEZ LORO, D., *Historias Placentinas Inéditas...*, op. cit., vol. A (Cáceres, 1982), pp. 149-217. Sobre la formación humanista del médico placentino Luis de Toro y las circunstancias históricas y culturales que alumbraron su obra citada vid. FERNÁNDEZ-DAZA ÁLVAREZ, Carmen, «La vocación humanista de Luis de Toro», en *El Humanismo Extremeño. II Jornadas, 1997* (Trujillo, 1998), pp. 431-444.

⁶⁶ CORREA Y ROLDÁN, Juan, *Annales de la Santa Iglesia Cathedral de Plasenzia desde su fundación* (Escrita en el año 1579). El manuscrito está publicado en el importante trabajo de SÁNCHEZ LORO, D., *Historias Placentinas Inéditas...*, op. cit., vol. A (Cáceres, 1982), pp. 29-74. El Archivo de la Catedral de Plasencia conserva un manuscrito anónimo titulado *Notizias de los señores obispos de esta ciudad de Plasencia*, cuyo autor afirma tomar los datos de «Annales que he visto mano escritos de la dicha Santa Iglesia. No están autorizados, ni se dize quién los escribió, pero se conoze se escribieron entre los años de 1580 hasta el de 1586 inclusive, y más avajo dize que se escribieron en el año de 1579». Todo parece indicar, según afirma González Cuesta, que se trata de una copia del manuscrito original de Correa y Roldán: A.C.P. Leg. 129, Exp. 10: GONZÁLEZ CUESTA, F., *Sobre el Episcopologio...*, op. cit., p. 349, n. 1.

⁶⁷ FERNÁNDEZ, Fray A., op. cit. Afirma Sánchez Loro que en esta obra el dominico chinato sigue muy de cerca el manuscrito citado de Correa y Roldán: SÁNCHEZ LORO, D., *Historias Placentinas Inéditas...*, op. cit., vol. A, p. 11. Algo similar sucede con la obra de TAMAYO Y SALAZAR, J., op. cit., cap. VII, «Catalogo Chronologico de los obispos de Plasencia, qve se hallan de la Primitiva Iglesia en el tiempo qve se llamo Ambracia, y de los demás hasta oy», pp. 411-432.

⁶⁸ GONZÁLEZ DÁVILA, Gil, *Teatro Eclesiástico de la Santa Iglesia de Plasencia. Vidas de sus obispos y cosas memorables de su obispado*, en su obra titulada *Teatro Eclesiástico de las Iglesias Metropolitanas, y Catedrales de los Reynos de las dos Castillas. Vidas de sus Arzobispos, y Obispos, y cosas memorables de sus Sedes*, Tomo Segvndo, *Que contiene las Iglesias de Sevilla, Palencia, Avila, Zamora, Coria, Calahorra, y Plasencia*, (Madrid, Impr. de Pedro de Horna y Villanueva. Año M.DC.XL.VII), pp. 480-518.

⁶⁹ BONIFACIO GAMS, Pío, O.S.B., *Series Episcoporum Ecclesiae Catholicae. Quotquot innotuerunt a Beato Petro Apostolo* (1873) (Leipzig, 1931).

Conrado Eubel y sus colaboradores y continuadores (*Hierarchia catholica medii Aevi...*, e *documentis Tabularii praesertim Vaticanani*, serie iniciada en 1898)⁷⁰, el historiador Domingo Sánchez Loro (*Catalogus Episcoporum Ecclesiae Placentinae*, primera y única parte de las *Historias Placentinas inéditas* que publicó entre 1982 y 1985)⁷¹, Manuel López Sánchez-Mora (y su obra póstuma sobre el *Episcopologio* de Plasencia, publicada en 1986)⁷², además de los trabajos más recientes de José Luis Martín Martín⁷³ y la importante obra de don Francisco González Cuesta⁷⁴, que supone un

⁷⁰ EUBEL, P. Conrado, O.F.M.Conv., *Hierarchia catholica medii Aevi, sive Summorum Pontificum, S.R.E. Cardinalium, Ecclesiarum Antistitum series ab anno 1198 usque ad annum 1431 perducta e documentis Tabularii praesertim Vaticanani. Collecta, digesta, edita per Conradum Eubel, S. Theologiae Doct., Ord. Min. Conv. Definitorem Generalem, olim Apostolicum apud S. Petrum de Urbe Paenitentiarium*, T.º I (Münich, 1898), T.º II (Münich, 1901). Los cuatro volúmenes restantes son obra de sus colaboradores y continuadores. En 1910 se publicó el tercer volumen, cuyo título, semejante a los dos primeros, concluye del siguiente modo: *Volumen tertium, saeculum XVI ab anno 1503 complectens, quod cum Societatis Goerresianae subsidio inchoavit Guilielmus Van Gulik, Presbyter Monasteriensis, S. Theol. Doct., absolvoit Conradus Eubel, Ord. Min. Conv.* El cuarto volumen se publicó en 1935: *Hierarchia catholica Medii et Recentioris Aevi sive Tabularii praesertim Vaticanani collecta, digesta, edita. Volumen Quartum, a Pontificatu Clementis PP. VIII (1592) usque ad Pontificatum Alexandri PP. VII (1667) per Patritium Gauchat, O.M conv., Philosophiae Doctorem et Sacrae Theologiae Magistrum.* El volumen quinto se publicó, esta vez en Padua, en 1952, añadiendo al título anterior lo siguiente: *Volumen Quintum, a Pontificatu Clementis PP. IX (1667) usque ad Pontificatum Benedicti PP. XIII (1730). Per P. Remigium Ritzler. O.F.M. Conv. et P. Pirminum Sefrin, O.F.M., Conv.* Finalmente, el sexto volumen de la obra se publicó también en Padua, en 1958; comprende desde el Pontificado de Clemente XII (1730) hasta el de Pío VI (1799).

⁷¹ SÁNCHEZ LORO, D., *Historias Placentinas Inéditas...*, op. cit., vols. A (Cáceres, 1982), B (Cáceres, 1983) y C (Cáceres, 1985). Su obra abarca hasta el Obispo don Rodrigo Dávila (1470-1492), sucesor del Cardenal don Juan de Carvajal (1446-1469). Para su episcopologio utiliza los datos aportados por el médico placentino Luis de Toro (1573), el Maestrescuela Juan Correa y Roldán (1579), el jesuita Jerónimo Román de la Higuera (y su obra manuscrita, ya citada, sobre la *Historia de la Fundación Í Cosas Memorables de la Noble Cíudad de Plasencia desde su principio hasta el día de oi compuesto por un curioso de cosas antiguas*, de hacia fines del siglo XVI y comienzos del XVII. La obra se conserva en la Biblioteca de la Real Academia de la Historia, sign.: L-5), el comisionado de Carlos III don Ascensio de Morales y Tercero (su principal manuscrito lleva por título *Inventario general de los privilegios, bulas e instrumentos separados en los archivos de la ciudad de Plasencia*, 1752, del que se conserva una copia en la Biblioteca de la Real Academia de la Historia: vid. SÁNCHEZ LORO, D., op. cit., vol. A, pp. 250-294), el capellán José María Barrio y Rufo (*Apuntes para la Historia General...*, op. cit.; esta obra impresa supone un extracto del manuscrito titulado *Descripción de la muy noble y muy leal ciudad de Plasencia*, conservado en tres cuadernillos foliados, hoy depositados en el Legado Vicente Paredes Guillén del AHPCC. Legajo nº. 126 (I), nº. 35), el Chantre don José Benavides Checa (y sus obras *El Fuero de Plasencia*, op. cit., y *Prelados Placentinos...*, op. cit.), además de otros estudiosos de la Historia de Plasencia: don Miguel Hernández († 1848), conocido por Rincón, (y su manuscrito titulado *Libro donde se hallan anotadas cosas curiosas que han acaecido y van acaeciendo en esta ciudad de Plasencia desde su fundación*, del cual da noticia SÁNCHEZ LORO, D., op. cit., vol. A., pp. 14 s.), junto al que destacan los historiadores del siglo XIX, el arquitecto don Vicente Paredes Guillén (cuyo legado hoy custodia el AHPCC, catalogado por MARTÍNEZ QUESADA, Juan, *Catálogo de los manuscritos del legado de don Vicente Paredes Guillén*, Plasencia, 1962), el Deán don Pedro Cancho Bernardo, etc.

⁷² LÓPEZ SÁNCHEZ-MORA, Manuel, *Episcopologio. Los obispos de Plasencia. Sus biografías* (Los Santos de Maimona, 1986).

⁷³ MARTÍN MARTÍN, José Luis, «Los obispos de Extremadura en la Edad Media», en *R.E.E.*, T.º XLVIII (I) (1992), pp. 67-98.

⁷⁴ GONZÁLEZ CUESTA, F., *Sobre el Episcopologio...*, op. cit., pp. 347-376, de donde tomamos las citas de Gams y Eubel. De González Cuesta también cabe destacar la obra titulada *Los Obispos de Plasencia. Aproximación al Episcopologio Placentino. I* (Plasencia, 2002), que no citamos expresamente por haberse publicado cuando nuestro libro ya estaba en prensa. No obstante, su autor nos dejó una copia manuscrita del mismo, que hemos referido.

último y definitivo estudio sobre los obispos que tutelaron nuestra sede. A esta serie de obras se añaden algunas listas publicadas por el capellán José María Barrio y Rufo⁷⁵, Matías Gil⁷⁶, el impresor del Boletín Eclesiástico⁷⁷, García Vidal⁷⁸, Antonio Sánchez Paredes⁷⁹ y Antonio Martín Majadas⁸⁰.

Los primeros preladados bajo cuya tutela estuvieron los designios de la Diócesis de Plasencia, desde su fundación hasta la consolidación del territorio asignado por Alfonso VIII y la promulgación del Estatuto fundamental del Cabildo, fueron los siguientes⁸¹:

Don Bricio (1190-1212): aparte de los legendarios obispos de la antigua Ambracia, San Epitacio, Esplendonio y Protasio⁸², es dato histórico que fue don Bricio el primer Prelado de la recién fundada sede. Como tal, y en calidad de confirmante, figura por

⁷⁵ BARRIO Y RUFO, J.M.⁹, *op. cit.*, pp. 63 ss. (citamos por la edición de 1851).

⁷⁶ MATÍAS GIL, A., *op. cit.*, pp. 283 ss. (citamos por la edición de 1984).

⁷⁷ Lo cita GONZÁLEZ CUESTA, F., *Sobre el Episcopologio...*, *op. cit.*, pp. 355 s. En mayo de 1907 el Impresor del Boletín Eclesiástico de la Diócesis de Plasencia obsequió al Obispo don Francisco Jarrín y Moro (1907-1912) con un cuadro con los preladados que se habían sucedido desde la fundación de la silla episcopal.

⁷⁸ GARCÍA VIDAL, Ceferino, *El Seminario de Plasencia. Apuntes para su Historia* (Plasencia, Impr. La Victoria, 1946), pp. 88 ss.

⁷⁹ SÁNCHEZ PAREDES, Antonio, «Un episcopologio de Plasencia», en *Alminar*, n.º 28 (Octubre de 1981), pp. 28-30. Se trata de una lista de obispos carente de pie de imprenta, lugar de impresión y año, que aparece firmada por el Chantre don José Benavides Checa y fechada el día 8 de diciembre de 1900. La obra fue regalada por su autor en el primer semestre de 1901 a la Biblioteca de la Real Academia de la Historia, donde se conserva en la Caja 503, n.º 11.377: B.R.A.H., T.º XXXIX, Cuaderno IV (Octubre, 1901), pp. 309 s. Sobre don José Benavides Checa (Antequera, 1844-Plasencia, 1912), y dada la importancia que encierran sus obras para la Historia de la Diócesis de Plasencia, reseñemos los trabajos que le han dedicado FERNÁNDEZ SERRANO, Francisco, *Mons. Benavides Checa (Antequera, Roma, Plasencia). Estudio bibliográfico* (Málaga, Impr. Dardo, 1952); GONZÁLEZ CUESTA, F., *El Chantre Benavides Checa. Antequera 1844-Plasencia 1912 (Apuntes biográficos)*, capítulo introductorio a la obra de Benavides sobre los *Prelados Placentinos*, en la edición de 1999, pp. 9-27. *Vid., etiam*, MARQUÉS DE SIETE IGLESIAS, *La Provincia de Cáceres en la Real Academia de la Historia*, en «Estudios dedicados a Carlos Callejo Serrano» (Cáceres, 1979), pp. 469 s.

⁸⁰ MARTÍN MAJADAS, Antonio, *Plasencia. Sede Episcopal* (Plasencia, 1996), pp. 95-100. También Cabe reseñar el reciente trabajo de Teodoro Fernández Sánchez sobre los obispos nacidos en nuestra región, titulares de las diócesis extremeñas y de otras foráneas: FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Teodoro, *Aproximación al catálogo de obispos extremeños* (Cáceres, 1995).

⁸¹ Para la elaboración de las siguientes biografías hemos seguido el documentadísimo trabajo de GONZÁLEZ CUESTA, F., *Aproximación a la Historia de la Diócesis de Plasencia* (Inédito), fols. 15 y ss. También lo recoge en su obra sobre *Los Obispos de Plasencia*, *op. cit.*, pp. 31 y ss.

⁸² Sobre estos Obispos Apócrifos y la silla episcopal de Ambracia *vid.* TAMAYO Y SALAZAR, J., *op. cit.*, pp. 1-28 (San Epitacio); pp. 40 s. (Esplendonio); y pp. 43 s. (Protasio). Cuenta Tamayo y Salazar que el origen de estos obispos se remonta a la predicación que llevó a cabo en España Santiago de Zebedeo. En el transcurso de sus viajes encontró rápidamente algunos adeptos, a los cuales hizo obispos. Uno de ellos fue San Pedro Rates, designado primer Obispo de Braga. En su predicación, éste llegó hasta Ambracia y convirtió a un ciudadano descendiente de los griegos llamado Epitacio, a quien llevó a Braga, lo adoctrinó y nombró luego Prelado de Tuy, para hacerlo poco después Obispo de Ambracia. San Epitacio fue martirizado junto a Basileo, primer Obispo de Oporto y segundo de Braga, el 23 de mayo del año 57, cumpliendo la orden de Nerón, según la cual habrían de morir todos aquellos que se negaran a rendir culto a los dioses del Imperio.

En el año 424 era Obispo de Ambracia Esplendonio, que se halló presente en el I Concilio de Zaragoza. Protasio lo era el año 631. Asistió al IV Concilio de Toledo y expulsó a los Priscilianos de Ambracia, haciéndolos pasar a Coria.

Vid., etiam, SÁNCHEZ LORO, D., *Historias Placentinas Inéditas...*, *op. cit.*, vol. A, pp. 117-137 *passim* (Manuscrito de Ascensio de Morales y Tercero), pp. 88 ss. (Manuscrito del Capellán José María Barrio y Rufo). Niega la existencia de estos míticos preladados y de la antigua Ambracia el médico placentino Celso Monge en su manuscrito: SÁNCHEZ LORO, D., *Historias Placentinas Inéditas...*, *op. cit.*, vol. A, pp. 145 s.

vez primera en el documento que otorgó Alfonso VIII el 20 de abril de 1190 en favor de la iglesia placentina⁸³. El último privilegio real donde consta su nombre fue el otorgado por el mismo monarca al monasterio de Las Huelgas de Burgos el 15 de mayo de 1212, momento a partir del cual Benavides Checa habla de su traslado a la sede burgalesa, donde fallecería dos años después, entre el 3 y el 22 de junio de 1214⁸⁴. Durante sus años de gobierno, este Obispo fue testigo del asalto que perpetró en 1196 el rey almohade Aben-Jucef a la ciudad de Plasencia, que aún no estaba amurallada, y a las villas de Medellín, Santa Cruz y Trujillo, episodio ante el cual don Bricio no permaneció impasible y acometió, en gesta exclusiva según Benavides Checa, contra las tropas de los infieles⁸⁵. Cabe deducir de esto que sus huestes tuvieron un importante papel en la reconquista de la ciudad, a raíz de la cual se iniciaron las obras de la Catedral, que don Bricio fundó con el título de Ntra. Sra. de la Asunción. Asimismo, y a pesar de sus numerosos viajes⁸⁶, también a él correspondió la puesta en marcha de toda la máquina pastoral diocesana: según Ascensio de Morales, formalizó la erección del Obispado, instituyó las canonjías, prebendas y demás beneficios, nombró a los párrocos rectores de cada iglesia y contribuyó a la repoblación de la zona placentina del Norte del Tajo⁸⁷.

*Don Domingo (1212-1232)*⁸⁸: aunque Gams⁸⁹, siguiendo a Gil González Dávila⁹⁰, fecha el inicio de su episcopado en 1214, ya hemos visto que el traslado a Burgos de su antecesor don Bricio en 1212, además de la afirmación de los historiadores sobre la participación de don Domingo en la batalla de las Navas de Tolosa, sugiere fijar en este último año el inicio de su episcopado en la sede placentina. Como guerrero, don Domingo estuvo presente el 16 de julio de 1212 en la contienda bélica que puso fin a la hegemonía almohade en la Península Ibérica, acompañado de gentes procedentes de la comarca de Béjar y de las aldeas de los valles de Ambroz, Jerte y Tiétar;

⁸³ BENAVIDES CHECA, J., *Prelados Placentinos...*, op. cit., p. 20, (Plasencia, 1999), p. 38; SÁNCHEZ LORO, D., *Historias Placentinas Inéditas...*, op. cit., vol. A, p. 341.

⁸⁴ BENAVIDES CHECA, J., *Prelados Placentinos...*, op. cit., p. 20, (Plasencia, 1999), p. 38; SÁNCHEZ LORO, D., *Historias Placentinas Inéditas...*, op. cit., vol. A, p. 341. El Maestro González Dávila sitúa su muerte en 1211, aunque también es cierto que fecha su elección en 1180: GONZÁLEZ DÁVILA, G., op. cit., T.º II, p. 483.

⁸⁵ BENAVIDES CHECA, J., *Prelados Placentinos...*, op. cit., p. 18, (Plasencia, 1999), pp. 36 s.; SÁNCHEZ LORO, D., *Historias Placentinas Inéditas...*, op. cit., vol. A, pp. 335 (manuscrito del Capellán José María Barrio y Rufo) y p. 338 (obra de Benavides).

⁸⁶ En calidad de auxiliar y consejero acompañó a Alfonso VIII en sus viajes, expediciones y batallas, de modo que aparece confirmando privilegios en Cuenca (1190), Burgos (1192 y 1194), Sigüenza y Toledo (1194), otra vez en Burgos (1195 y en 1200), San Esteban de Gormaz (1203), San Sebastián y Segovia (1205), Burgos (1208), Valladolid (1209), Cuenca (1211) y, por último, en Burgos (1212): BENAVIDES CHECA, J., *Prelados Placentinos...*, op. cit., pp. 22 ss., (Plasencia, 1999), pp. 39 ss.; SÁNCHEZ LORO, D., *Historias Placentinas Inéditas...*, op. cit., vol. A, pp. 343 ss.

⁸⁷ SÁNCHEZ LORO, D., *Historias Placentinas Inéditas...*, op. cit., vol. A, pp. 319 (Manuscrito del jesuita Jerónimo Román de la Higuera) y p. 332 (Manuscrito de Ascensio de Morales y Tercero).

⁸⁸ Según LÓPEZ SÁNCHEZ-MORA, M., *Episcopologio...*, op. cit., p. 17, don Domingo se apellidaba Jiménez.

⁸⁹ GAMS, P.B., op. cit. (Edición de Leipzig, 1931), p. 64.

⁹⁰ GONZÁLEZ DÁVILA, G., op. cit., T.º II, 483.

su intervención en la batalla de las Navas de Tolosa la constata el Arzobispo de Toledo don Rodrigo Jiménez de Rada (*Historia de España*, Lib. VIII, Cap. 10), de quien, al parecer, era criado y capellán don Domingo⁹¹. Por este motivo tuvo que suplir en 1226 al propio don Rodrigo en sus funciones de ejército, con motivo de la campaña de Fernando III el Santo por Andalucía⁹². El 25 de enero de 1232 don Domingo tomó parte, junto a las Órdenes Militares de Alcántara, Santiago y el Temple, en la reconquista definitiva de Trujillo⁹³. A pocos días de la celebración de esta batalla tuvo lugar la muerte de nuestro Prelado; de hecho, la Diócesis de Plasencia ya estaba vacante el último día de febrero de 1232, según consta en un privilegio concedido en esa fecha por Fernando III a la iglesia de Santiago⁹⁴.

También destacó don Domingo en su faceta como político: junto al Prelado de Palencia y al Arzobispo de Toledo, asistió espiritualmente al rey Alfonso VIII cuando falleció en septiembre de 1214⁹⁵. Asimismo, hay que destacar el papel que desempeñó en el pleito que mantuvo Ávila con Plasencia por el dominio de Béjar, de donde afirma Correa y Roldán que era natural⁹⁶: en este orden de cosas, cabe señalar su intervención para que el Papa Honorio III firmara en Letrán, el 16 de noviembre de 1216, la Bula *Cum a nobis petitur*, en virtud de la cual reconocía, a petición del propio don Domingo, la adscripción de Béjar y su tierra a la Diócesis recién elevada⁹⁷. La apelación del prelado abulense dio lugar a un largo litigio que no encontró solución

⁹¹ SÁNCHEZ LORO, D., *Historias Placentinas Inéditas...*, op. cit., vol. A, p. 355 (Manuscrito del jesuita Jerónimo Román de la Higuera). *Vid.*, etiam, FERNÁNDEZ, Fray A., op. cit., Lib. I, Cap. 9, p. 59.

⁹² SÁNCHEZ LORO, D., *Historias Placentinas Inéditas...*, op. cit., vol. A, p. 347 (Manuscrito del Maestrescuela Juan Correa y Roldán).

⁹³ El Maestrescuela Correa y Roldán recoge el testimonio de los «Anales ... que tiene la ciudad de Toledo, que son de mucha autoridad, porque, según el estilo dellos, se escribían las cosas cuando pasaban», donde «se hallan las palabras siguientes: *Los freiles de las Órdenes e el obispo de Plasencia prsieron a Trugiello día de conversión festo Pauli, en janero, era 1270*»: SÁNCHEZ LORO, D., *Historias Placentinas Inéditas...*, op. cit., vol. A, pp. 351 s. También lo recoge Juan de Mariana (*Historia General de España*, op. cit., Lib. XII, Cap. 16), según la cita que tomamos a partir del manuscrito del capellán José María Barrio y Rufo: SÁNCHEZ LORO, D., *Historias Placentinas Inéditas...*, op. cit., vol. A, p. 370. Sobre la ermita que los trujillanos levantaron en honor a Ntra. Sra. de la Victoria como acción de gracias a la Virgen, *vid.*, RAMOS RUBIO, José Antonio, *Historia del culto a Ntra. Sra. de la Victoria y su coronación canónica* (Cáceres, 1994), pp. 11 ss., 53.

⁹⁴ SÁNCHEZ LORO, D., *Historias Placentinas Inéditas...*, op. cit., vol. A, pp. 353 s. (Manuscrito del Maestrescuela Juan Correa y Roldán).

⁹⁵ *Ibidem*, vol. A, p. 363 (Manuscrito de Ascensio de Morales y Tercero, siguiendo a su vez la obra del Maestrescuela Juan Correa y Roldán)

⁹⁶ *Ibidem*, vol. A, pp. 350 (Manuscrito del Maestrescuela Juan Correa y Roldán). Parece ser que el traslado de don Bricio a la sede burgalesa y el nombramiento de don Domingo como Obispo placentino respondió a una maniobra del Arzobispo don Rodrigo Jiménez de Rada, cuya pretensión no era otra que la de hacerse con el control del nuevo territorio y ganar la batalla jurisdiccional al Arzobispo compostelano. En este orden de cosas, no causa sorpresa su pretensión de hacerse con el mayor número de territorios posibles, de ahí la intervención en Béjar: *vid. Ibidem*, vol. A, p. 347, n. 1. Coadyuva a esta hipótesis la investigación que mandó hacer Honorio III el 12 de enero de 1218 sobre si la Diócesis de Plasencia pertenecía al Arzobispado compostelano o al de Toledo: EUBEL, C., op. cit., T.^o I, p. 402, n. 1.

⁹⁷ SÁNCHEZ LORO, D., *Historias Placentinas Inéditas...*, op. cit., vol. A, pp. 52 ss.

hasta 1232, momento en el que intervino el Pontífice Gregorio IX, como ya hemos visto. Previo a esta decisión fue el privilegio concedido por el rey Fernando III el 10 de noviembre de 1221, con la finalidad de reafirmar los límites del Obispado de Plasencia, incluyendo Béjar⁹⁸.

Como hombre dedicado a su obra pastoral, don Domingo asistió al Concilio Lateranense IV, celebrado en 1215 por convocatoria de Inocencio III⁹⁹. En 1229 confirmó los estatutos del cabildo de clérigos y beneficiados de Béjar, señalando además los diezmos que correspondían al Arcedianato de Béjar que creó¹⁰⁰. Durante su pontificado también debió ampliar y consolidar la organización que su predecesor don Bricio había iniciado en el territorio diocesano que administraba, ya que durante los primeros años y décadas del siglo XIII la repoblación de las diversas zonas iría suscitando la necesidad de nuevas pilas. Por último, digamos que don Domingo fue el primer Obispo que otorgó un estatuto: fue aprobado por el Cabildo reunido el día 14 de junio de 1229, y, aunque Benavides Checa lo transcribe como *Constituciones Sinodales ordenadas por ... don Domingo*¹⁰¹, se trata más bien de una de las ordenaciones sobre el funcionamiento catedralicio y diocesano. En estas *Constituciones* ya se habla de canónigos, de la Catedral, del arcedianato, del arcipreste, de los clérigos parroquiales, de los clérigos que no fueren del cabildo, de los diáconos, los sacristanes, etc., además de establecer la correspondencia de los diezmos.

Don Adán Pérez de Cuenca (1234-1264): fue el sucesor inmediato de don Domingo y, a pesar de las discrepancias existentes entre los autores para acotar los años de su pontificado, nos adscribimos a la cronología propuesta por González Cuesta¹⁰². En el campo de batalla tuvo oportunidad de demostrar su valía participando en el cerco y conquista de Córdoba que impulsó Fernando III el Santo, ciudad ganada a los moros el 29 de junio de 1236, festividad de San Pedro y San Pablo. Este mismo día don Adán y los Obispos de Osma (en sustitución del Arzobispo de Toledo Jiménez de Rada), Badajoz, Coria y Cuenca consagraron la mezquita dedicándola a María Santísima¹⁰³.

⁹⁸ *Ibidem*, vol. A, pp. 59-61.

⁹⁹ GONZÁLEZ DÁVILA, G., *op. cit.*, T.º II, p. 483; GAMS, P.B. *op. cit.*, p. 64.

¹⁰⁰ SÁNCHEZ LORO, D., *Historias Placentinas Inéditas...*, *op. cit.*, vol. A, pp. 364 (Manuscrito de Ascensio de Morales y Tercero).

¹⁰¹ *Vid.* BENAVIDES CHECA, J., *op. cit.*, pp. LXXV-LXXXIV del Apéndice Documental, (Plasencia, 1999), pp. 339-346; SÁNCHEZ LORO, D., *Historias Placentinas Inéditas...*, *op. cit.*, vol. A, pp. 373-383.

Sobre los Sínodos celebrados en la Diócesis de Plasencia nos aporta una relación completa el Chantre BENAVIDES CHECA, J., *op. cit.*, pp. LXXXV s. del Apéndice Documental, (Plasencia, 1999), pp. 347 s. *Vid., etiam*, SÁNCHEZ LORO, D., *Historias Placentinas Inéditas...*, *op. cit.*, vol. A, pp. 274 s. (Manuscrito de Ascensio de Morales y Tercero).

¹⁰² GONZÁLEZ CUESTA, F., *Sobre el Episcopologio...*, *op. cit.*, pp. 359 s.

¹⁰³ SÁNCHEZ LORO, D., *Historias Placentinas Inéditas...*, *op. cit.*, vol. A, pp. 402 s. (Manuscrito de Juan Correa y Roldán). El Maestro González Dávila cita al Obispo de Baeza en sustitución del Prelado de Badajoz: GONZÁLEZ DÁVILA, G., *op. cit.*, T.º II, p. 484. En atención a los servicios prestados, el rey Fernando III concedió al Obispado de Plasencia 10 yugadas en el término de Trujillo, según nos permite conocer el documento, fechado el 11 de diciembre de 1257, en virtud del cual el Concejo trujillano daba posesión al Obispo don Adán de las VI yugadas que aún le adeudaba en esta fecha: BENAVIDES CHECA, J., «Trujillo», en *Revista de Extremadura*, T.º II, n.º. XVII (1900), pp. 497 ss.

En su faceta como pastor, el documento más importante del pontificado de don Adán es la Bula *Quae de speciali mandato*, según la cual el Papa Inocencio IV aprobó el Estatuto Fundamental del Cabildo Catedral. El documento lo firmó el Pontífice en Asís, el 29 de mayo de 1254¹⁰⁴, que, a la sazón, había encomendado su redacción al cardenal diácono español, del título de San Cosme y San Damián, don Gil de Torres para que, de acuerdo con el Obispo don Adán y el Deán don Martín Pedro, estantes en Roma para tramitar el documento, redactara los Estatutos por los que se regiría el Cabildo Catedral de la nueva Diócesis, lo que dieron por concluido el 23 de abril de 1254. Cobra especial importancia en el Estatuto Fundamental el personal que rige la Catedral. Además de los servidores, los ministros de ésta son los canónigos, los racioneros y los capellanes:

1.º Los Canónigos, «al igual que en el presente», son diez (Art. 1); según Correa y Roldán, en ellos se incluían las cinco dignidades¹⁰⁵. Obispo y Cabildo debían cubrir las canonjías vacantes por elección de entre los racioneros (Art. 3). Las dignidades son el Deán, los Arcedianos, el de Plasencia y el de Trujillo, el Chantre y el Tesorero. Recae en los canónigos el nombramiento, por acuerdo tomado entre el Cabildo y el Obispo, del Deán, el Chantre y el Tesorero (Art. 4). Los Arcedianos serán designados por el Obispo y elegidos de entre los canónigos (Art. 5). El Deán preside el Cabildo y el coro; es el miembro más notable del Cabildo (Art.10); le siguen, según Correa y Roldán¹⁰⁶, el Arcediano de Plasencia, el Chantre, el Arcediano de Trujillo y el Tesorero. El Arcediano de Plasencia (que ahora permanece fundido con el que había creado en Béjar el Obispo don Domingo) y el de Trujillo tienen jurisdicción en sus respectivos distritos. Al Chantre «pertenece organizar el coro y nutrirle con personas aptas y beneméritas» (Art.13); bajo él están el Sochantre, que es el encargado de entonar el canto, los mozos de coro, que sirven en el altar, y los mozos de capilla, que son los cantores¹⁰⁷. A cargo del Tesorero está la economía catedralicia, y de él dependen el sacristán y el campanero¹⁰⁸.

2.º Los Racioneros son ocho (Art.1), que hay que añadir a los diez canónigos. Son nombrados por el Obispo y el Cabildo de entre los beneméritos servidores del coro (Art.2). Tienen asignado el deber de la residencia y el servicio del altar y del coro.

¹⁰⁴ A.C.P. Libro manuscrito n.º. 354 bis –(antes, L-18)– titulado: *Statuto fundamental y confirmación del original de la iglesia de Plasencia*. Copia auténtica, hecha en 1544, de la Bula original de Inocencio IV. El libro consta de 12 folios de 40 x 28 cm en pergamino, escrito con letra gótica. *Vid., etiam*, SÁNCHEZ LORO, D., *Historias Placentinas Inéditas...*, op. cit., vol. A, pp. 405-418 (Manuscrito de Ascencio de Morales y Tercero). El propio Sánchez Loro aporta una traducción de la Bula en n. 15, pp. 405-412. También tenemos una traducción de este documento en el trabajo de BENAVIDES CHECA, J., *Prelados Placentinos...*, op. cit., pp. VII-XVIII del Apéndice Documental, (Plasencia, 1999), pp. 292-299.

¹⁰⁵ SÁNCHEZ LORO, D., *Historias Placentinas Inéditas...*, op. cit., vol. A, pp. 393 (Manuscrito del Maestrescuela Juan Correa y Roldán).

¹⁰⁶ *Ibidem*, vol. A, pp. 393 s. (Manuscrito del Maestrescuela Juan Correa y Roldán).

¹⁰⁷ *Ibidem*, vol. A, p. 394 (Manuscrito del Maestrescuela Juan Corra y Roldán).

¹⁰⁸ *Ibidem*.

3.º Los Capellanes son los sacerdotes, «que deben estar asiduamente tanto en las misas como en los demás oficios divinos» (Art.40).

Con el tiempo, y según veremos, se añadieron tres dignidades más a las citadas: el Arcediano de Medellín y el de Béjar, y el Maestrescuela, de suerte que habrá «8 dignidades (Deán, Arcediano de Plasencia, Chantre, Arcediano de Trujillo, Tesorero, Arcediano de Medellín, de Béjar y Maestrescuela), 16 canonjías, con la del Santo Oficio, (y entre ellos magistral, doctoral, escriturario y penitenciario), 8 racioneros, 9 compañeros, que son como medio racioneros, 24 capellanes, los 16 son del número y los paga la iglesia y los 8 han dotado personas particulares»¹⁰⁹.

5. EVOLUCIÓN TERRITORIAL Y ADMINISTRATIVA DE LA DIÓCESIS DE PLASENCIA: ARCEDIANATOS, VICARÍAS Y ARCIPRESTAZGOS

5.1. Los Arcedianatos¹¹⁰

En las Constituciones o Estatutos Sinodales del Obispo don Domingo I (1212-1232), aprobados por el Cabildo el 14 de junio de 1229, se habla ya de Arciprestes o Archipresbíteros (los primeros entre los presbíteros) y de Arcedianos o Archidiáconos (los primeros de los Diáconos), aunque todavía no se especifican sus funciones en lo que respecta a la organización territorial diocesana¹¹¹.

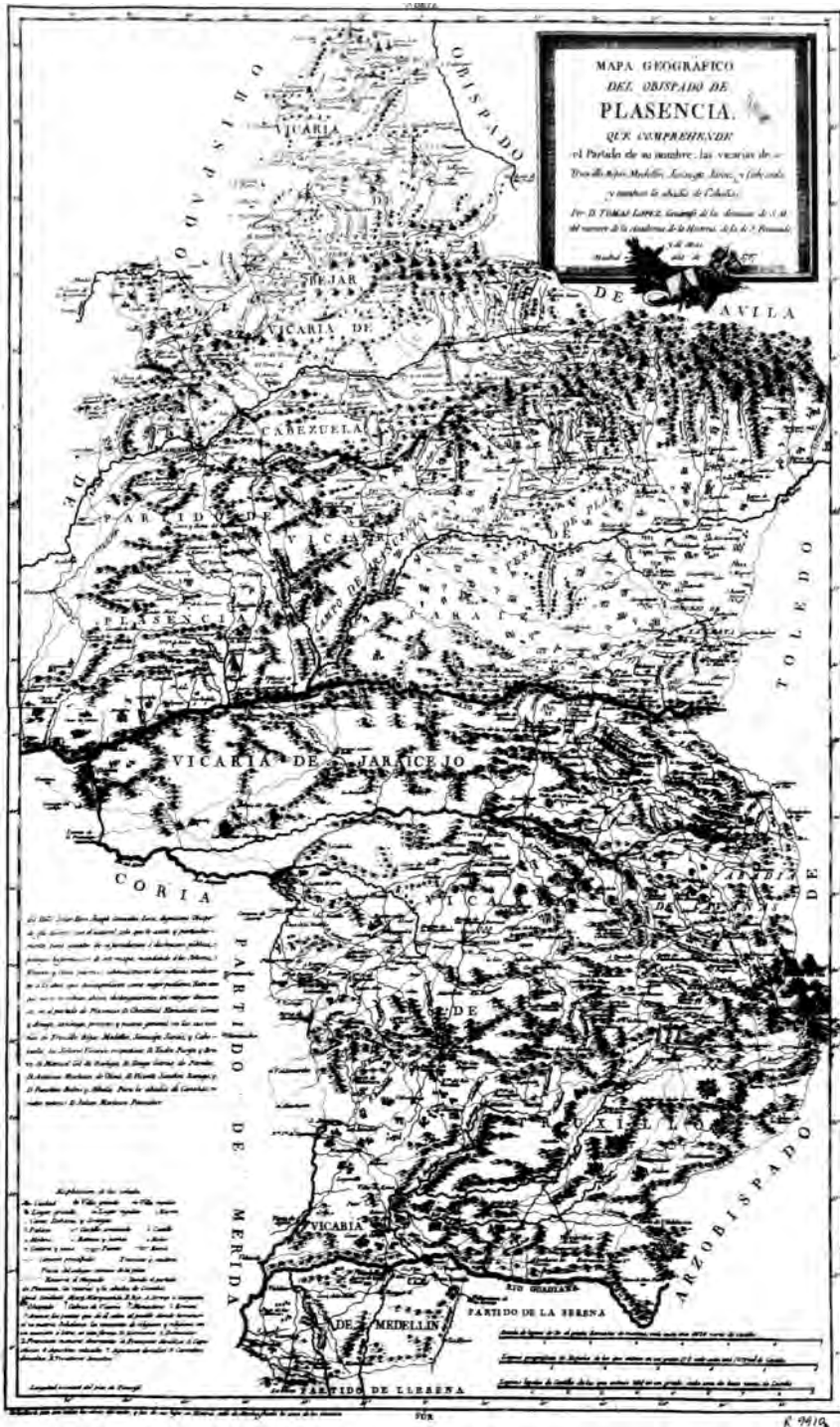
Posteriormente, el Estatuto Fundamental del Cabildo de la Catedral de Plasencia, aprobado en Asís por el Papa Inocencio IV el 29 de mayo de 1254 mediante la Bula *Quae de speciali mandato*¹¹², y a instancias del Obispo don Adán (1234-1262), también incluye la figura del Arcipreste en el organigrama de la Diócesis, no como dignidad capitular, aunque con la misma indeterminación funcional que contenían las Sinodales de don Domingo I. Dicho Estatuto constata, asimismo, la existencia de

¹⁰⁹ FERNÁNDEZ, Fray A., *op. cit.*, Lib. I, cap. 8, p. 58; GONZÁLEZ DÁVILA, G., *op. cit.*, T.º II, p. 480. Esta organización se mantiene durante el siglo XIX: MADDOZ, P., *op. cit.*, T.º IV, p. 56. *Vid. etiam*, el manuscrito anónimo que publica RODRÍGUEZ-MOÑINO, A., «Extremadura en el siglo XVI. Noticias de Viajeros y Geógrafos (1395-1600) (Conclusión)», en *R.E.E.*, T.º X (I-IV) (1954), p. 403. Esta obra se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid, y fue publicada en la «Revue Hispanique (New York-Paris, 1915), T.º XXXIV, pp. 413-422, según recoge Rodríguez Moñino en la primera parte de este trabajo: «Extremadura en el siglo XVI. Noticias de Viajeros y Geógrafos (1495-1600)», en *R.E.E.*, T.º VIII (I-IV) (1952), p. 296.

¹¹⁰ Para la elaboración de este apartado y el siguiente sobre las Vicarías y Arciprestazgos, hemos seguido las ideas expuestas en el documentadísimo trabajo de don Francisco González Cuesta, que tuvo la amabilidad de dejarnos una copia del mismo: *Los Arciprestazgos de la Diócesis de Plasencia* (Inédito), fols. 5 y ss.

¹¹¹ BENAVIDES CHECA, J., *op. cit.*, p. LXXIII del Apéndice Documental. De la edición de 1999, en Plasencia, pp. 339-346. *Vid., etiam*, SÁNCHEZ LORO, D., *op. cit.*, vol. A, pp. 373-383.

¹¹² Transcribe el texto original latino Ascencio de Morales y Tercero en un manuscrito inédito, escrito partir de 1752, que, en parte, publica SÁNCHEZ LORO, D., *op. cit.*, vol. A, pp. 405-418.



Mapa 3. Mapa del Obispado de Plasencia. Tomás López, 1797. Biblioteca Nacional.

dos Arcedianos Catedralicios: el de Plasencia y el de Trujillo, con la misión de visitar las iglesias de la Diócesis en nombre del Obispo. Se desprende de esto que el territorio diocesano estaba por tanto dividido en dos partes a mediados del siglo XIII: la zona norte, que era visitada por el Arcediano de Plasencia, y la Sur, por el de Trujillo¹¹³.

La importancia del Estatuto Fundamental de 1254 también reside en los nombres que aporta de los pueblos ya existentes en esta época y su organización en la Diócesis: el artículo 16 afirma que no bastan para el sustento de la Catedral los ingresos que aportan las iglesias de la ciudad de Plasencia (San Martín, San Esteban, San Vicente y San Nicolás), ni los de las parroquias de sus aldeas, «de Xarahiz, de Quacos, de Jarandella, ni en la iglesia de S. Martín en Trujillo, ni en Medellín en las iglesias de S. Martín y Santiago, ni en Béjar en la iglesia de Santa María, ni en Hervás, por lo que asigna perpetuamente al cabildo placentino una ración íntegra en cada una de ellas»¹¹⁴. Junto a esto, y según señala el artículo 17 del Estatuto Fundamental, se aplicaron «para siempre e inviolablemente al referido cabildo de esta diócesis las rentas decimales que el obispo recibía en las iglesias de Asperella, de Peñafurcada, de Navaconcejo, de Cabezavellosa, de Villar, de Cabezadolit, de Piornal, de Oliva, de Valtravieso, con los Berrocales de Palacios, de San Pedro, de Mirabel, de Deleitosa, de Losar, aldeas de la ciudad de Plasencia; además en las iglesias de San Pablo y Santo Domingo de Trujillo y en las iglesias del Puerto y Medinella, aldeas de Béjar»¹¹⁵. Por consiguiente, desde el punto de vista demográfico, y después de haber transcurrido 20 años desde que fuera reconquistado el territorio asignado a la Silla Episcopal placentina, su demarcación se podría dividir en cuatro zonas a mediados de la centuria de mil doscientos:

1.^a Una primera circunscripción abarcaría la zona norte, muy poco poblada, en torno a Béjar (que tiene la parroquia de Santa María), con las aldeas de Puerto y Medinilla.

2.^a Una segunda zona, muy poblada, basculaba alrededor de la ciudad de Plasencia, que en esta fecha tenía ya cuatro parroquias: San Martín, San Esteban, San Vicente (la actual Santa Ana) y San Nicolás. La población se agrupa sobre todo en

¹¹³ *Ibidem*, vol. A, p. 412, apdo. 5 (traducido en n. 15, p. 406, apdo. 5). Archidiaconus o Arcediano significa «el primero de los diáconos. Al principio, si se ordenaba de Sacerdote, dejaba de ser Arcediano. Era el administrador del tesoro, por lo que muchos menospreciaban el Sacerdocio y se consideraban incluso superiores a los Presbíteros, de lo que se quejaba San Jerónimo. Era el que presentaba a los ordenandos. Solía haber varios Arcedianos, cada uno de los cuales tenía su jurisdicción propia en el territorio donde hacía sus visitas. Más tarde, se dio este título a Sacerdotes, que, como vicarios del obispo, visitaban las iglesias de la diócesis. Se les llamaba “ojos del obispo”»: *vid.* MORELI, Luis, *El gran diccionario histórico*, traducido del francés por D. Joseph de Miravel y Casadevante (París, 1753), T.º I, p. 667.

¹¹⁴ Ms. de Ascensio de Morales y Tercero, publicado por SÁNCHEZ LORO, D., *op. cit.*, vol. A, n. 15, p. 408, art. 16.

¹¹⁵ *Ibidem*, vol. A, n. 15, p. 408, art. 17 (Ms. de Ascensio de Morales y Tercero).

los valles de los ríos Ambroz y Jerte, con los poblados de Hervás, Oliva, Cabezabellosa, Peñahorcada, Navaconcejo, Cabezadolit, Piornal, Valtravieso, los Berrocales, Palacios, San Pedro, además de Tornavacas, que sabemos ya existía en estas fechas. En la Vera del Tiétar la zona se vuelve menos poblada, con Jaraíz, Cuacos, Jarandilla y Losar. Entre Plasencia y Trujillo, donde únicamente se señalan las aldeas de Mirabel y Deleitosa, el territorio se encuentra bastante despoblado.

3.^a Una tercera parte de la demarcación diocesana se organiza alrededor de Trujillo, que cuenta en esta fecha con la parroquia de San Martín. No se cita ninguna aldea adscrita a este ámbito, por lo que es lícito imaginar que se encontraba semi-desértico.

4.^a La cuarta y última zona abarcaría el ámbito sur diocesano, casi despoblado: tan sólo se cita a Medellín, con las parroquias de San Martín y Santiago.

Este organigrama territorial permite hacernos una idea de las pilas asignadas a cada uno de los Arcedianatos en los que se repartía la Diócesis a mediados del siglo XIII. El aumento demográfico debió ser el factor que motivó, a comienzos del siglo XVI, y tras haber vacado el Arcedianato de Trujillo en 1503, la decisión del Cabildo Catedral de desmembrar este último en dos: el 8 de julio de 1504 ordenaba a los señores racioneros Juan de Castilla y Hernando de Villalba la división en dos partes iguales de las rentas del Arcedianato de Trujillo, con el consiguiente nombramiento de un Arcediano para Trujillo y otro para Medellín¹¹⁶. Lo mismo sucedió con el Arcedianato de Plasencia en 1526. En virtud de la Bula que expidió Clemente VII el 20 de abril de este año, se desdobló en dos dignidades: la del Arcediano de Plasencia y la del Arcediano de Béjar¹¹⁷. Fueron, pues, cuatro las demarcaciones territoriales en las que se dividió nuestra Diócesis en la centuria de mil quinientos, organizadas en torno a los arcedianatos de Plasencia, Béjar, Trujillo y Medellín. Poco después, según veremos a continuación, se convertirán en arciprestazgos.

5.2. Vicarías y Arciprestazgos

Hasta 1523 son muy escasos los documentos relativos a la división administrativa del Obispado de Plasencia. A partir de esta fecha la información aumenta a raíz de la cesión que hizo el Papa Adriano VI en favor del Emperador Carlos V de la cuarta parte íntegra de los diezmos y rentas eclesiásticas, con los cuales la iglesia contribuía a sufragar la lucha contra la amenaza turca. No obstante, los representantes del rey y de las iglesias de Castilla y León se reunieron en Valladolid y firmaron una Concordia según la cual las diócesis castellanas y las Órdenes Militares se comprometían a pagar 230.000 florines al rey, sustituyendo la cuarta parte de los diezmos concedidos en la Bula papal. En cada obispado se distribuyó el tributo en proporción a los ingresos de

¹¹⁶ *Ibidem*, vol. A, pp. 420-421, n. 18, apdo. 2.

¹¹⁷ *Ibidem*, vol. A, p. 421, n. 18, apdo. 2.

cada uno, lo que a su vez generó una redistribución tributaria por parroquias¹¹⁸. Desde el punto de vista administrativo, el término municipal de Plasencia se dividió en cuatro zonas: la ciudad (con los pueblos vecinos) y tres Vicarías:

- 1.^a Plasencia y su término (o Plasencia y aldeas menudas).
- 2.^a Vicaría de Cabezuela (o del Valle y Transierra).
- 3.^a Vicaría de Jaraíz (o de la Vera y Campo Arañuelo).
- 4.^a Vicaría de Jaraicejo.

De forma paralela, los libros de contabilidad convierten los tres Arcedianatos en Arciprestazgos, aunque lo cierto es que en ocasiones también se habla de siete Vicarías:

- 1.^o Arciprestazgo (o Vicaría) de Béjar.
- 2.^o Arciprestazgo (o Vicaría) de Trujillo.
- 3.^o Arciprestazgo (o Vicaría) de Medellín.

No obstante esta división, la *Memoria de las pilas y vecinos del Obispado de Plasencia en 24 de abril de 1589*, también incluye la real Abadía de Cabañas, adscrita a Trujillo. Según esta relación, en el siglo XVI la Diócesis de Plasencia contaba con las siguientes pilas y vecinos¹¹⁹:

Vicarías	Pilas	Vecinos
Plasencia y su tierra	10	2.693
Vicaría de Xaraíz	36	7.525
Vicaría de Béjar	34	4.076
Vicaría de Xaraicejo	13	2.046
Vicaría de Trujillo	32	7.539
Vicaría de Medellín	14	4.158
Vicaría de Cabañas	6	339
Total.....	142	28.376

¹¹⁸ A.C.P. Leg. 40, Exp. 5, fol. 3. *Vid., etiam, ibidem*, fols. 11 y 11 vt.º: *Traslado de la Concordia ... en Valladolid por el mes de Agosto de 1523 sobre lo tocante a la quarta que nuestro M.S.P. Adriano mandó se cobrase de las rentas eclesiásticas del fruto de 1523*. Citado por GONZÁLEZ CUESTA, F., *Los Arciprestazgos...*, *op. cit.*, fol. 5, n. 17 y 18. Sobre los tributos de la iglesia para sufragar la lucha contra la amenaza de los turcos cabe señalar la concesión que hizo el Papa Clemente VII a Carlos V de la mitad de las rentas eclesiásticas de los reinos de España en 1533, así como las dos cuartas partes que señaló Paulo III en 1540. Tras las reuniones celebradas en Alcalá y Toledo –para la concesión dementina (Cf. A.C.P. Leg. 38, Exp. 1. Manuscrito titulado: *Libro de la Congregación que se tuvo en Alcalá y Toledo sobre los medios frutos del año 1533*. Citado por GONZÁLEZ CUESTA, F., *Los Arciprestazgos...*, *op. cit.*, fol. 6, n. 19)– y en Madrid –para la paulina (Cf. A.C.P. Leg. 37, Exp. 1: *Acuerdo entre las Iglesias Metropolitanas y Catedrales ... Madrid, 1541*. Citado por GONZÁLEZ CUESTA, F., *Los Arciprestazgos...*, *op. cit.*, fol. 6, n. 20)–, las concesiones de Clemente VII y Paulo III se convirtieron en un subsidio de 418.000 ducados. Posteriormente, en 1560 Pío IV concedió a Felipe II, por un período renovable de cinco años, un subsidio de 420.000 ducados anuales. Del mismo modo, en 1571 S. Pío V cedió al monarca español el diezmo de la primera casa mayor de cada parroquia para los grandes gastos de la nueva liga y guerra contra infieles. Desde entonces, las concesiones pontificias al rey se renovaron cada cinco años: A.C.P., Libros manuscritos n.º 230 y 232; A.C.P. Leg. 171, Exp. 5. Citadas las referencias en el trabajo de GONZÁLEZ CUESTA, F., *Los Arciprestazgos...*, *op. cit.*, fol. 6, n. 21.

¹¹⁹ GONZÁLEZ, Tomás, *Censo de Población de las Provincias y Partidos de la Corona de Castilla en el siglo XVI* (Madrid, Impr. Real, 1829. Madrid, Ed. facsímil, 1982), p. 312; la tabla que reproducimos fue remitida por el Obispo de Plasencia el 24 de abril de 1589. Reproduce estos datos BENAVIDES CHECA, J., *El Fuero de Plasencia*, *op. cit.*, p. 181. En el siglo XIX el diccionario de Pascual Madoz recogía esta misma relación: MADDOZ, P., *op. cit.*, T.º IV, p. 57.

6. LA DIÓCESIS DE PLASENCIA EN LA SEGUNDA MITAD DEL S.XVI

6.1. La Diócesis de Plasencia en 1569

Según el *Padrón general de subsidios y excusados* del año 1569¹²⁰ y la *Relación de las parroquias del obispado de Plasencia de 1572*¹²¹, la Diócesis con sede en la ciudad de Alfonso VIII estaba dividida en cuatro *partidos*: Plasencia, Medellín, Trujillo y Béjar. Se trata de la división administrativa y económica más antigua que conocemos. Es posible que se remonte a los primeros tiempos de la Diócesis, o bien al privilegio concedido por Fernando III en 1221 a dicho territorio eclesiástico. Si tenemos en cuenta que Plasencia integraba otras tres vicarías aparte de la ciudad y pueblos más cercanos, cabe afirmar que el presente organigrama supuso el embrión de la futura agrupación de parroquias en arciprestazgos acometida en el s.XIX. Es evidente, por otro lado, el menor crecimiento o progreso que poblaciones como Santa Cruz o Monfragüe tuvieron frente a Béjar, Trujillo o Medellín, razón por la cual pasaron a depender, respectivamente, de los partidos de Plasencia y de la ciudad de Trujillo. Aunque con ligeras diferencias, esta división se mantendrá hasta la segunda mitad del siglo XIX, momento en que se crean los arciprestazgos como estructura pastoral y administrativa. Así está documentado en los libros de subsidios y excusados y de diezmos de los siglos XVI, XVII y XVIII¹²².

El partido de Plasencia y sus cuatro sexmos:

1.- Plasencia y su término

Parroquias de la ciudad: Santa María, San Pedro, San Salvador, San Martín, San Esteban, San Nicolás. Como parroquias con pila, aunque sin parroquianos, figuran San Vicente (o Santa Ana, la iglesia del colegio de la Compañía de Jesús), la Magdalena, San Julián, San Miguel, Santiago y San Juan (que tenía como aneja la parroquia de la villa de Almaraz)¹²³.

Aldeas menudas: Las villas de Mirabel, Serradilla (que fue aneja de San Salvador de Plasencia), Serrejón (con su anejo el Anguila), Almaraz, Oliva y Grimaldo, además de los lugares de Malpartida y Casas de Millán.

¹²⁰ A.C.P. Libro manuscrito nº. 241: *Padrón general de subsidios y excusados*, sin foliar. Citado por GONZÁLEZ CUESTA, F., *Los Arciprestazgos...*, op. cit., p. 8.

¹²¹ A.C.P. Leg. 88, Exp. 16: *Relación de las parroquias de la Diócesis de Plasencia en esta fecha*. El presente documento fue otorgado en la ciudad de Plasencia, a 30 días del mes de abril de 1572, por el notario público Fernán Sánchez a instancias del señor licenciado Laguna, de la Cámara y Consejo de su señoría ilustrísima el Obispo don Pedro Ponce de León, y a instancias de éste. Vid. LÓPEZ SÁNCHEZ-MORA, M., *Plasencia (Siglos XVI y XVII)* (Plasencia, 1974), pp. 153-162, donde transcribe el presente documento.

¹²² GONZÁLEZ CUESTA, F., *El Arciprestazgo de Cabezuela* (S/L, S/F), p. 15.

¹²³ Aunque lo citemos al hablar del siglo XVII, conviene anotar las parroquias de Plasencia que señala Gil González Dávila en su libro titulado *Teatro Eclesiástico de las Iglesias Metropolitanas*: «dentro de sus muros, siete parroquias, Santa María, que es la Catedral, San Pedro, El Salvador, San Esteban, San Martín, San Nicolás, San Iuan Baptista, y otras siete que ya no son parroquias, la Madalena, Santa Ana, San Vicente Martir, San Iulian, San Miguel, Santiago, Santa Cruz, Santa Elena, y Santa Catalina»: GONZÁLEZ DÁVILA, G., op. cit., T.º II, p. 479.

2.- *Vicaría del Valle y Transierra*

El Valle: La villa de Tornavacas y los lugares de Jerte, Vadillo, Cabezuela (con sus anejos de Navaconcejo y Peñahorcada), Ojalvo (que es yerma y tiene por anejos a Valdastillas y Rebollar), Piornal (con Barrado y Cabrero como anejos) y Asperilla (con El Torno y las Casas)¹²⁴.

La Transierra: El lugar de Segura (con la villa de Adeanueva del Camino como anejo, además de los lugares de Gargantilla y Casas del Monte), y Cabezabellosa con sus anejos: Villar y Jarilla.

3.- *Vicaría de la Vera y Campo Arañuelo*

La Vera: Los lugares de Gargüera, Arroyomolinos y Tejada como anejo, Jaraíz (con las parroquias de Santa María y San Miguel), Aldeanueva de la Vera, Collado (con sus anejos: Casatejada, Saucedilla y Torrecilla), el Losar (con su anejo Robledillo), y las villas de Pasarón, Garganta la Olla, Torremenga, Cuacos (con Talayuela como anejo), Jarandilla (y sus anejos: los lugares de Guijo de Santa Bárbara y Casas de Jaranda), y Valverde y sus anejos, los lugares de Madrigal, Viandar, Talaveruela y Villanueva.

El Campo de Arañuelo: La iglesia de Santa María de la Mata, que figura citada como *yerma*, con sus anejos de Valparaíso, la Peraleda, Navalmodal, Torviscoso y Malhincada, y las villas de Almaraz y Belvís (anejos: Casas de Belvís, los Campillos, Valdecañas, la Mesa de Ibor, Valdehúncar y los Millanes).

4.- *Vicaría de Jaraicejo*

Comprendía las villas de Jaraicejo, Monroy, Deleitosa y sus anejos (Fresnedoso, Corchito, Regadera y Navaquejigal), Torrejón (con su anejo, el lugar de Corchuela), Talaván y la Campana de Albalá, iglesia yerma a la que pertenecían Romangordo, la Piñuela de Arriba, la Piñuela de en Medio, la Piñuela de en Cabo, las Casas del Puerto e Higuera.

Arciprestazgo de Medellín

La villa de Medellín: Parroquias: Santa Cecilia (anejo: el lugar de Mengabril), San Martín, Santiago (con su anejo: la villa de Don Llorente) y Santa María del Castillo.

El Condado: Los lugares de Don Benito, Guareña (anejos: Manchita y Cristina), Miajadas, Valdetorres y Rena con su anejo, el lugar del Villar.

Arciprestazgo de Trujillo

La ciudad de Trujillo: Parroquias: Santa María, San Martín (Ibahernando como anejo), Santo Domingo, la Vera Cruz, Santiago, San Clemente y San Andrés con la villa de La Cumbre como anejo.

¹²⁴ *Vid., etiam*, GONZÁLEZ CUESTA, F., *El Arciprestazgo de Cabezuela, op. cit.*

Su término: Las villas de Plasenzuela, del Puerto, de la Zarza (con Herguijuela como anejo), de Orellana la Vieja (anejos: los lugares de Navalvillar de Pela y Acedera y la villa de Orellana la Nueva), la villa de Cabañas (anejos: los lugares de Robledollano, la Regadera, las Saucedas, las Navezuelas, Roturas, Torrejoncillo, Retamosa y Solana; «todos estos lugares son una parroquia e dezmería e aunque se llama Abadía de Cabañas en efecto es un beneficio curado e sus parroquianos son los vecinos de los dichos lugares e los clérigos que sirven en ellos son lugartenientes del abad de Cabañas y el dicho abad reside en el que quiere»), Berzocana, Cañamero, Garciaz y Madroñera. Y los lugares de Malpartida del Carrascal (anejos: Aldea del Obispo y la villa de Torrecillas), Aldeanueva (y su anejo, Centenera), Robledillo (anejos: Ruanes y Aldea del Pastor), Santa Cruz, Abertura, El Escurial (anejo: Búrdalo), Alcollarín (y sus anejos Zorita y el Campo), Logrosán, Madrigalejo, Portera y Valdepalacios (está en el campo, y tiene por feligreses un ventero y un colmenero).

Arciprestazgo de Béjar

La villa de Béjar: Parroquias: A pesar de que en 1568 se habían reducido a tres, Santa María, San Salvador y San Juan, sin embargo, en el documento reseñado tenemos aún: Santa María (anejo: Sanchotello), San Salvador, San Juan (anejos: Valdesangil y La Calzada). Se añaden otras iglesias yermas de feligreses, pero con pila: San Gil, Santiago, San Pedro, San Miguel, San Nicolás, San Andrés y Santo Domingo.

Su término: Los lugares de Hervás (que tiene por anejos: Garganta y Redondilla), Baños, Puerto, Cantagallo, Candelario, Navacarros (con sus anejos: La Hoya, Vallejera, El Palomar y la Casa del Fraile), Neila (anejo: San Bartolomé), Becedas (con el lugar de Palacios como anejo), Gilbuena (anejo: Junciana y Golloria), Medinilla (y Santa Lucía como anejo), Sorihuela (anejo: Fresnedoso), Ledrada (anejo: San Medel, La Puebla y Valdelacasa), La Nava, Fuentes de Béjar (anejo: La Cabeza), Valverde (y los lugares de Peromingo y Navalmoral como anejos), y Solana (anejos: Los Mazalinos, El Tremedal y la Zarza).

6.2. La población del Obispado según Tomás González

En lo que respecta a la población de las centurias precedentes, Benavides Checa señala que durante «los siglos XIV y XV (...) fue considerable la población de Plasencia y su Obispado, decayendo notablemente con el descubrimiento del Nuevo Mundo»¹²⁵. Durante el siglo XVI, según el informe remitido en 1589 por el Prelado placentino, la Diócesis tenía 28.376 vecinos¹²⁶. A partir de la «tabla comparativa de la población de la Corona de Castilla, según los vecindarios dados por los R.R. Obispos y Prelados eclesiásticos en 1587 ... y los de 1768», sabemos que el territorio diocesano contaba a fines del siglo XVI con 141.880 almas, reducidas en 1768 a la cifra de 98.636 almas¹²⁷.

¹²⁵ BENAVIDES CHECA, J., *El Fuero de Plasencia...*, op. cit., p. 181.

¹²⁶ GONZÁLEZ, T., op. cit., p. 312.

¹²⁷ *Ibidem*, p. 391

Según «las relaciones originales remitidas en 1.º de Febrero de 1571 por el Doctor Zárate, Corregidor de Plasencia, y á 5 del mismo por el Doctor Martínez Pradillo, Corregidor de Trugillo», la ciudad de Plasencia tenía en estas fechas 1.700 vecinos, y los lugares integrantes de su tierra los siguientes: *Robledillo*, 95 vecinos; *El Losar*, 324 vecinos; *Aldeanueva de la Vera*, 263 vecinos; *Cuacos*, 361 vecinos; *Collado*, 43 vecinos; *Jaraíz*, 443 vecinos; *Tejeda*, 194 vecinos; *Arroyomolinos*, 154 vecinos; *Gargüera*, 94 vecinos; *Jerte*, 160 vecinos; *Vadillo*, 78 vecinos; *Cabezuela*, 230 vecinos; *Navaconcejo*, 103 vecinos; *Valdastillas*, 70 vecinos; *Piornal*, 134 vecinos; *Barrado*, 67 vecinos; *Asperilla*, 127 vecinos; *El Torno*, 84 vecinos; *Cabezavellosa*, 63 vecinos; *Gargantilla*, 58 vecinos; *Segura*, 93 vecinos; *Jarilla*, 65 vecinos; *El Villar*, 186 vecinos, *Malpartida*, 425 vecinos; *Casas de Millán*, 301 vecinos; *Serradilla*¹²⁸; *Don Gil*, 12 vecinos; *Toril*, 98 vecinos; *Aldeanueva del Campo*, 137 vecinos; *Saucedilla*, 170 vecinos; *Talayuela*, 113 vecinos; *Casatejada*, 584 vecinos; los lugares de la Campana de la Mata, 584 vecinos; y los lugares de la Campana de Albalá, 426 vecinos. Total: 8.040 vecinos.

«Los lugares de Señorío que estan en el suelo de la tierra de Plasencia, son en la manera siguiente»: la mitad de *Aldeanueva del Camino*, 100 vecinos; la villa de la *Oliiva*, 200 vecinos; la villa de *Tornavacas*, 300 vecinos; la villa de *Jarandilla de la Vera*, 300 vecinos; la villa de *Almaraz*, 200 vecinos; la villa de *Belvís*, 160 vecinos; *Valdehúncar*, 100 vecinos; el lugar de las *Casas*, 20 vecinos, el lugar del *Campillo de Belvís*, 30 vecinos; el lugar de *Valdecañas*, 50 vecinos; el lugar de la *Mesa de Ibor*, 120 vecinos; la villa de *Deleitosa*, 250 vecinos; el lugar de *Fresnedoso*, 100 vecinos; los *Campillos de Deleitosa*, 80 vecinos; el lugar de *Navalquejigal*, 6 vecinos; el *Corchito é Regadera*, 10 vecinos; la villa de *Jaraicejo*, 450 vecinos; la villa de *Torrejón el Rubio*, 100 vecinos; la villa la *Corchuela*, 40 vecinos; la villa de *Grimaldo*, 30 vecinos; la villa de *Monroy*, 130 vecinos; la villa de *Mirabel*, 300 vecinos; la villa de *Talaván*, 200 vecinos; la villa de *Serrejón*, 250 vecinos; el lugar de *Languilla*, 30 vecinos; la villa de *Pasarón*, 260 vecinos; la villa de *Torremenga*, 30 vecinos; la villa de *Garganta la Olla*, 300 vecinos; la villa de *Valverde*, 200 vecinos; el lugar de *Villanueva*, 350 vecinos; el lugar de *Madrigalejo*, 80 vecinos; el lugar de *Talaveruela*, 35 vecinos; el lugar de *Viandar*, 100 vecinos; y la villa de *Serradilla*, 400 vecinos. Total: 5.511 vecinos.

La tierra de Trujillo: la villa de *Garciaz*, 800 vecinos; la villa de *Berzocana*, 700 vecinos; la villa de *Cañamero*¹²⁹; el lugar de *Herguijuela*, 200 vecinos; el lugar de *La Zarza*, 150 vecinos; el lugar de *Zorita*, 300 vecinos; el lugar de *Logrosán*, 800 vecinos; el lugar de *Navalvillar*, 160 vecinos; el lugar de *Acedera*, 100 vecinos; el lugar de *Madrigalejo*, 200 vecinos; el lugar de *Alcollarín*, 150 vecinos; el lugar del *Campo*, 100 vecinos; el lugar de la *Abertura*, 300 vecinos; el lugar del *Escorial*, 300 vecinos; el lugar de *Santa Cruz*, 400 vecinos; y la ciudad de *Trujillo*, 1.500 vecinos. Total: 6.160 vecinos¹³⁰.

La tierra de Medellín: *Don Benito*, *Don Llorente*, *Guareña*, *Mengabril*, *Cristina*, *La Mancha*, *Valdetorres*, *El Villar*, *Rena* y *Miajadas*, con 3.468 vecinos¹³¹.

¹²⁸ En blanco en el original de Tomás González.

¹²⁹ En blanco en el original de Tomás González.

¹³⁰ GONZÁLEZ, T., *op. cit.*, pp. 363 s. En la relación que incluye esta obra por provincias, cuando refiere la de Trujillo señala, además de las que hemos visto, las siguientes poblaciones: *Ruanes*, *Plasenzuela*, *Aldea el Pastor*, *Ibahernando*, *Búrdalo*, *El Puerto*, *Robledillo*, *La Cumbre*, *Orellana la Vieja* y *Orellana la Nueva*, con un total de 6.190 vecinos; debe haber un error de imprenta entre esta cifra y la que hemos visto: GONZÁLEZ, T., *op. cit.*, pp. 79 s.

¹³¹ *Ibidem*, *op. cit.*, p. 81.

La tierra de Béjar: *Hervás, Baños, La Garganta, Redondilla, El Puerto, Cantagallo, Candelario, Navacarros, Casa del Frayle, El Palomar, Vallejera, La Hoya, Casas de Robledo, San Bartolomé, Solana, La Zarza, Los Marcelinos, Tremedal, Ucedas, El Palacio, Berrocal, Gil buena (sic), Neyla, Medinilla, Santa Lucía, Santibáñez, Sorihuela, Fresnedoso, La Nava, La Cabeza, Fuentes, Ledrada, S. Medel, La Puebla, Valdelacasa, Valverde, Peromingo, Sancho Tello, Vadillo, Navalморal y La Calzada*, con 3.360 vecinos pecheros¹³².

7. LA ORGANIZACIÓN TERRITORIAL DIOCESANA EN LOS SIGLOS XVII Y XVIII: PARROQUIAS, CONVENTOS Y ERMITAS

En 1627, según fray Alonso Fernández¹³³, «todas las aldeas del obispado son 100, en las cuales hay 101 parroquias, porque Jaraiz tiene dos; en las villas hay 48 parroquias, porque Béjar tiene tres, y tenía 10 antiguamente, y Medellín otras tres; la ciudad de Plasencia 7 y tenía 14; Trujillo tiene 6; de suerte que todas las parroquias y pilas del obispado son 152, en 2 ciudades, 34 villas y 100 aldeas»¹³⁴. «El Obispado tiene de largo 38 leguas, y de ancho 20»¹³⁵.

¹³² *Ibidem*, op. cit., p. 52.

¹³³ FERNÁNDEZ, Fray A., op. cit., Lib. I, Cap. 4, pp. 35 s. *Vid., etiam*, GONZÁLEZ DÁVILA, G., op. cit., T.º II, p. 480. No obstante la importancia de esta obra, la citamos a continuación del libro de fr. Alonso Fernández por ser ésta la principal fuente que utilizó su autor para el capítulo dedicado a Plasencia, según él mismo confiesa: «de todo escribió una Historia Fray Alonso Fernández, Predicador General de la Orden de Santo Domingo, y en ella misma el origen de su Nobleza, y Familias»: *Ibidem*, p. 482.

¹³⁴ Por tanto, en torno a las ciudades de Plasencia y Trujillo y las villas de Béjar y Medellín gira en esta fecha la administración diocesana:

a).- La ciudad de Plasencia reúne 20 villas, «que solían ser della antiguamente» (Belvís, Valverde, Jaraicejo, Deleitosa, Fresnedoso, Jarandilla, Tornavacas, Garganta la Olla, Serrejón, Talaván, Pasarón, Mirabel, Torrejón, la Oliva, la Corchuela, *Almonfragüe*, Serradilla, Monroy, Almaraz y Grimaldo) y 42 aldeas agrupadas en tres sexmos:

- «El sexmo de la Vera tiene 10 lugares y concejos (...): el Losar, Aldeanueva, Robledillo, Collado, Cuacos, Jaraiz, el Atalayuela, Arroyomolinos, Tejeda, Gargüera».

- «Campo de Arañuelo (...), 16 aldeas: Malpartida, Casas de Millán, Toril, Casatejada, las Majadas, Saucedilla, Concejo de la campana de Alvalá, que tiene a Romangordo, la Peñuela de Arriba, la Peñuela del Medio, la Higuera y las Casas del Puerto, el Concejo de la campana de la Mata, Navalморal, la Peraleda, Valparaiso, Malhincada y Torviscoso».

- El Valle y Trasierra, con 17 aldeas: «Xerete, Vadillo, Cabezuela, Navaconcejo, Asperilla, el Torno, Rebollar, el Barrado, Piornal, la campana de Ojalvo, que son tres pueblos –Valdastillas, Casas del Castañar y el Cabrero– Cabeza-Vellosa, Villar, Jarilla, Segura, Gargantilla».

b).- La ciudad de Trujillo tiene 12 villas (Cabañas, Berzocana, García, Cañamero, Orellana la Vieja, Orellana de la Sierra, el Puerto, la Cumbre, Marta, Plasenzuela, Torrecillas y Madroñera) y 15 aldeas: «Búrdalo, Escorial, Robledillo, Aldea del Pastor, Aldea del Campo, Ruanes, Zorita, el Campo, Alcollarín, Abertura, Zarza, Herguijuela, Santa Cruz, Ibahernando y Madrigalejo».

c).- «La villa de Béjar cuenta con 22 aldeas: Hervás, Baños, Casas del Puerto, Bezedas, Candelario, Gilbuena, Cantagallo, Navacarros, Gargantilla, Garganta, Palacios, Neila, La Cabeza, La Nava, San Bartolomé, Fresnedoso, Sorigiuela, Ladrada, Peromingo, Valverde, Navalморal y Sancho Tello».

d).- «La villa de Medellín tiene 10 aldeas: Don Benito, Miajadas, Guareña, Mingabril, Manchita, Cristina, Rena, Villar, Valdetorres, y Don Llorente se litigia si es suya o del marqués de Lorian».

Al respecto, es necesario advertir que las cifras aportadas por el dominico chinato no cuadran fácilmente, ya que hay villas, como la de Belvís (con 5 aldeas, Mesa de Ibor, Valdecañas, Valdehúncar, Campillo, y Casas de Belvís) o Valverde (que tiene 4, Villanueva, Viandar, Talaveruela y Madrigalejo) que no están incluidas en ninguno de estos apartados. *Vid.*, FERNÁNDEZ, Fray A., op. cit., Lib. I, Cap. 4, pp. 33 ss.

¹³⁵ GONZÁLEZ DÁVILA, G., op. cit., T.º II, p. 480. Según el Maestro González Dávila, la ciudad de Plasencia tenía las siguientes iglesias en 1647: «dentro de sus muros, siete parroquias, Santa María, que es la Catedral, San Pedro, El Salvador, San Esteban, San Martín, San Nicolás, San Juan Baptista, y otras siete que ya no son parroquias, La Madalena, Santa Ana, San Vicente Mártir, San Iulián, San Miguel, Santiago, Santa Cruz, Santa Elena y Santa Catalina»: *Ibidem*, p. 479.

Según el dominico chinato, «los conventos que hay en el obispado son 34, 18 de religiosos y los 16 de monjas; de frailes de la *Orden de Predicadores* 3, Plasencia, Trujillo –y estos dos son de estudio de artes y teología–, y el de Santa Catalina de Sena, de la Vera; de la *Orden de Menores de nuestro padre San Francisco*, de frailes 10, 6 de observantes y 4 de descalzos, Plasencia 2 y Trujillo 2, de cada familia uno, Medellín, la Moheda junto a Mirabel, Béjar y Jarandilla de la observancia, Belvís y Tabladilla de los descalzos; de *San Gerónimo* uno, Yuste en la Vera; de la *Compañía de Jesús*, uno en Plasencia; 2 de *recoletos Agustinos*, uno en Jarandilla y otro cerca de Deleitosa, que dejaron los padres descalzos de San Francisco; y uno de la *Orden de nuestra Señora de la Merced*, en Trujillo; de religiosas 16: 5 de la *Orden de Santo Domingo*, Plasencia, Trujillo, Belvís, Orellana y Béjar; 6 de *monjas de San Francisco*, en Plasencia 1, en Trujillo 2, el uno de monjas descalzas, otro en Belvís, otro en Medellín y otro en Jaraicejo; hay otros 5 de *terceras*, sujetos al obispado: San Ildefonso en Plasencia, otro en Béjar, y 3 en Trujillo, Santa María o la Magdalena, San Pedro y San Francisco el Real, que es a la puerta de Coria»¹³⁶.

«Ermitas de mucha devoción de la advocación de nuestra Señora: en *Plasencia*, nuestra Señora del Puerto y nuestra Señora de Fuentesdueñas; en *Malpartida*, nuestra Señora de la Luz, adonde concurren de la ciudad y de otras muchas partes a invocar el auxilio de la poderosa Reina del Cielo, por las misericordias grandes que por su mano reciben; en *Casatejada*, nuestra Señora de la Soledad; en *Serrejón*, nuestra Señora de la Oliva; en *Belvís*, nuestra Señora del Berrocal; y junto a *Navalmoral*, nuestra Señora de la Mata; en *Jaraicejo*, nuestra Señora de los Hitos; en *Trujillo*, nuestra Señora de la Coronada y nuestra Señora del Carrascal; en *Zorita*, nuestra Señora de la Fuente Santa; en *Don Benito*, tierra de Medellín, nuestra Señora de la Piedad; nuestra Señora de *Almonfragüe*, cerca de la Corchuela; en *Mirabel*, nuestra Señora de la Xerrera; en *Cabezavellosa*, nuestra Señora del Castillo; en el *Losar*, nuestra Señora del Cincho; nuestra Señora del Agua, junto a la puente de *Alvalat*, cerca

¹³⁶ Una relación de los conventos de la Diócesis también la tenemos en los manuscritos de Ascensio de Morales y Tercero, de los cuales conservamos una copia en la Biblioteca de la Real Academia de la Historia. Fueron escritos desde que el día 22 de octubre de 1752 recibió el encargo de rastrear los documentos existentes en la Diócesis de Plasencia y en otra diócesis, para justificar el privilegio de los reyes de España como patronos de las iglesias. Dentro de sus papeles hay que reseñar el *Catálogo de los conventos de Plasencia y su Obispado, con espresion de los varones ilustres que en santidad y letras han florecido en ellos*, fols. 307-443, según el índice que publicó en 1877 Vicente Barrantes e incluyó bajo el título genérico *Catálogo de los señores obispos que han ocupado la silla pontificia de la ciudad de Plasencia*: BARRANTES, V., *op. cit.*, T.º III, pp. 38 s. El *Catálogo de los conventos...* también puede consultarse en el trabajo de SÁNCHEZ LORO, D., *op. cit.*, vol. C (Cáceres, 1985), pp. 95-171. De esta obra existe copia en la Biblioteca de la Real Academia de la Historia; pertenece a la Colección de Privilegios y escrituras de las iglesias de España, sign.º 9/5427. *Vid.*, asimismo, la obra del Maestro GONZÁLEZ DÁVILA, G., *op. cit.*, T.º II, pp. 479 ss. Según este autor, en la ciudad de Plasencia había «siete conventos, San Francisco, de Religiosos de su Orden, San Vicente Ferrer, de Religiosos Dominicos, San Miguel, de Religiosos Descalços de San Francisco, Collegio de la Compañía de Iesvs, Santa Clara, Franciscas, la Encarnacion, Dominicas, San Ildefonso, Monjas Terceras, N. Señora del Carmen, de Religiosas Carmelitas Descalças, Convento de Capuchinas, dedicado a Santa Ana»: *Ibidem*, pp. 479 s.

del Tajo; y nuestra Señora del Salobral, riberas de Tiétar, dos leguas de Jaraiz, que pertenece a Jaraiz; en Talaván, nuestra Señora del Río, junto a Tajo; en las Casas de Millán, nuestra Señora de Tiebas; en Pasarón, nuestra Señora la Blanca y nuestra Señora del Valle; en Tejada, nuestra Señora de la Torre; en el Valle de Plasencia, nuestra Señora de Peñas Albas, junto a Cabezuela; y en Béjar, nuestra Señora de los Huertos»¹³⁷.

El Obispado de Plasencia tenía, en 1627, «2 ciudades, 34 villas y 100 aldeas; y, en estas 136 poblaciones, se hallan 32.250 vecinos, donde habrá más de 140.000 almas (...) Plasencia y sus aldeas tienen 9.650 vecinos; Trujillo y sus aldeas 5.500; Béjar y sus aldeas 3.500; Medellín y sus aldeas 3.500; Valverde y sus aldeas, 1.000 vecinos; Belvís y su tierra 800; Jaraicejo y villas de tierra de Trujillo, que fueron aldeas, las de la Vera y campo de Arañuelo, Mirabel, Tornavacas, Torrejón y la Oliva; 8.200 vecinos; que hacen 32.250 vecinos; en tierra de Plasencia, en el sexmo del campo del Arañuelo y aldeas menudas, en solos 4 pueblos, Malpartida, Casatejada, Serradilla y Casas de Millán, 2.000 vecinos; y en las campanas de la Mata y Alvalá, que son 9 aldeas, y Toril, Majadas y Saucedilla, 1.500; y, así, en este sexmo hay 3.500; en el sexmo de la Vera, que son 10 aldeas, hay 2.250; y en el sexmo del Valle y Transierra, que contiene 16 aldeas, 2.000 vecinos»¹³⁸.

¹³⁷ Vid., etiam, GONZÁLEZ DÁVILA, G., *op. cit.*, T.º II, pp. 480 s. Respecto a la ciudad de Plasencia, el Maestro González Dávila cita las siguientes ermitas: «siete Hermitas, San Lazaro, S. Christoval, Santo Tome Apostol, San Marcos, Santo Domingo, los Martires, San Anton, y otras quatro que distan de la ciudad en poco espacio, N. Señora del Puerto, Santa Barbara, y S. Polo, junto al Rio en el valle de Plasencia»: *Ibidem*, p. 480. También señala que la fundación de Alfonso VIII «tiene 5. Hospitales S. Maria, que llaman de doña Engracia de Monroy, Hospital de la Cruz, Hospital de San Roque, Hospital de la Merced, y San Marcos, y dos Colegios, vno dedicado a San Fabian, para estudiantes passantes, y otra (*sic*) a San Ioseph para Estudiantes Artistas, y Teologos»: *Ibidem*, p. 480.

¹³⁸ FERNÁNDEZ, Fray A., *op. cit.*, Lib. I, cap. 5, pp. 37 s. Según el Maestro González Dávila, el Obispado de Plasencia tenía 170.000 almas y 101 pilas en 1647 (con 2.000 vecinos en la ciudad alfonsina): GONZÁLEZ DÁVILA, G., *op. cit.*, T.º II, p. 480: «treyn ta y dos mil y docientos y cinquenta vecinos, en que hay 170U almas, porque avnque el año de mil seyscientos veynte y dos se tomaron noventa y quatro mil y quinientas y treyn ta Bulas, los niños que no la toman, y gozan de los frutos de la Doctrina Christiana, es vna tercera parte». En el siglo XVIII, y según datos estadísticos tomados entre 1768 y 1769, la Diócesis de Plasencia tenía 128 pueblos, 174 parroquias, 48 conventos –24 de religiosos y 24 de religiosas–, 148 curas, 697 beneficiados, 1.435 religiosos –817 religiosos y 618 religiosas– y 98.636 fieles, con un total de 100.916 almas: MADDOZ, P., *op. cit.*, T.º IV, p. 57. En 1870 el número de parroquias era de 180: GUZMÁN, Juan P. de, *Crónica de la Provincia de Cáceres*, de la obra titulada *Crónica General de España, ó sea Historia Ilustrada y Descriptiva de sus Provincias. Sus Poblaciones más importantes de la Península y Ultramar* (Madrid, Eds. Rubrio, Grilo y Vitturi, 1870) (Badajoz, Ed. facsímil, 1998), p. 27. En el siglo XVIII, y según ya hemos visto, la población de la Diócesis de Plasencia en 1768 se cifraba en 98.636 almas: GONZÁLEZ, T., *op. cit.*, p. 391. Para completar la visión de la Diócesis durante la Edad Moderna, y conocer su organigrama a finales del siglo XVIII en cuanto a Vicarías y Arciprestazgos, véase LÓPEZ, Tomás, *Extremadura. Por López, año de 1798*. Estudio y recopilación a cargo de BARRIENTOS ALFAGEME, Gonzalo (Mérida, 1991), pp. 353-356.

8. LA DIÓCESIS DE PLASENCIA DESDE EL CONCORDATO DE 1851 HASTA LA ACTUALIDAD¹³⁹

8.1. El siglo XIX

Desde el siglo XVII hasta mediados del XIX se mantienen las circunscripciones territoriales. Con motivo de las rencillas surgidas sobre todo a raíz de la puesta en práctica de las leyes desamortizadoras de 1837 y 1845, el 16 de marzo de 1851 el Pontífice Pío IX y la reina Isabel II de España firmaron un Concordato que pretendía la normalización de las tirantes relaciones existentes entrambos Estados soberanos¹⁴⁰. El Concordato incluía una serie de reformas administrativas de gran importancia para nuestra Diócesis: según el art. 6¹⁴¹, pasó a ser sufragánea del Arzobispado de Toledo, mientras que en virtud del art. 14¹⁴² se instaba a los arzobispos y obispos a formar una nueva demarcación parroquial teniendo en cuenta la extensión y naturaleza del territorio. Por esta razón, el 21 de noviembre de 1851 Isabel II dio un Decreto ordenando el nombramiento de *Arciprestes, amovibles ad nutum, poniendo uno, al menos, en cada partido judicial, excepto en la capital de la diócesis, para que ejerzan las funciones de Vicarios foráneos*¹⁴³.

Desde la muerte del Obispo don Cipriano Varela du Croix (1826-1848) hasta la toma de posesión de don José Ávila y Lamas (1853-1857), fueron cinco los años en que estuvo vacante la Sede de Plasencia¹⁴⁴. En tan amplio espacio temporal es posible que los apremios de Madrid se sucedieran, razón por la cual el Vicario Capitular decidió poner en práctica la iniciativa de la reina y crear un Arciprestazgo en la cabeza de cada partido judicial. Según la reforma administrativa iniciada en 1834 y activa desde 1836¹⁴⁵, eran los siguientes: Plasencia, Béjar, Don Benito, Logrosán, Jarandilla, Navalmoral de la Mata y Trujillo¹⁴⁶.

¹³⁹ Referencia obligada es la obra de GONZÁLEZ CUESTA, F., *Los Arciprestazgos...*, op. cit., pp. 18 ss., de donde tomamos las referencias que también citamos.

¹⁴⁰ Boletín Oficial del Ministerio de Gracia y Justicia, Año I, n.º. 2 (Miércoles, 11 de enero de 1852).

¹⁴¹ *Ibidem*, p. 54.

¹⁴² *Ibidem*, p. 60.

¹⁴³ A.D.P. Sala "B": Pastoral, Caja: Cédulas reales (1840-1852), Estant. 56. Citado por GONZÁLEZ CUESTA, F., *Los Arciprestazgos...*, op. cit., fol. 19, n. 19.

¹⁴⁴ Después de haber estado tres años vacante la Silla Episcopal placentina, fue nombrado, el 28 de marzo de 1851, don Martín Peña, Penitenciario de Burgos; sin embargo, murió sin ser consagrado el 25 de noviembre del mismo año, razón demás para excluirle del episcopologio placentino y ampliar el período temporal en que estuvo vaca la Sede hasta la toma de posesión de don José Ávila y Lamas: GAMS, P.B., op. cit., p. 65; LÓPEZ SÁNCHEZ-MORA, M., *Episcopologio...*, op. cit., p. 79; GONZÁLEZ CUESTA, F., *Sobre el Episcopologio...*, op. cit., p. 368.

¹⁴⁵ GARCÍA PÉREZ, Juan, et al., *Historia de Extremadura*, T.º IV, *Los tiempos actuales* (Badajoz, 1985), p. 777.

¹⁴⁶ *Vid., etiam*, A.D.P. Libro del Personal del Clero (1863-1883). Sala "B". Sección: Pastoral, Caja: Personal del Clero. Estant. 56.

Sin embargo, y aunque la reforma de 1852 (a continuación del Concordato) había intentado solventar el problema que suponía para el gobierno diocesano la administración de un territorio tan vasto, todavía alguno de los siete arciprestazgos recién creados contaban con límites muy amplios. Por este motivo, el Obispo don José Ávila y Lamas (1853-1857) inició los trámites para erigir, mediante otro decreto, nuevos arciprestazgos con los que solventar los problemas de gobernabilidad. En febrero de 1856¹⁴⁷ inició los trámites oportunos, y en agosto del mismo año envió a la reina el expediente original que establecía las nuevas demarcaciones. No obstante, y aunque *los expedientes instruidos en cada arciprestazgo quedaron conclusos en su mayor parte en 1856 y en disposición de recaer sobre ellos el auto correspondiente*, según el Decreto de agosto de 1861, *permanecieron en tal estado*¹⁴⁸. Es posible que en esta circunstancia influyera el traslado del Prelado a la Sede de Orense en 1857. Será el nuevo Obispo, don Bernardo Conde y Corral (1858-1863), el encargado de ultimar el ajuste arciprestal: en 1861 los siete arciprestazgos se convierten en 10, ya que a las *Cabezas de partido* se añaden tres nuevos que no reúnen esa condición, Cabezuela, Jaraicejo y Mirabel. En 1879 el Prelado don Pedro de Casas y Souto (1876-1906) añadió a éstos el arciprestazgo de Hervás¹⁴⁹.

8.2. El siglo XX

Un decreto firmado por el Obispo don Pedro de Casas y Souto el día 1 de julio de 1901¹⁵⁰, da lugar a una nueva división de arciprestazgos: surgen los de Becedas, Jaraíz, Navalvillar de Pela y Puerto de Santa Cruz, mientras que los de Béjar, Jarandilla y Trujillo, que eran demasiado extensos, ven reducido el número de parroquias y el límite de sus circunscripciones. El número total de 15 arciprestazgos surgidos con la reforma perseguía alcanzar un mayor equilibrio geográfico y pastoral.

Posteriormente, en virtud de un acuerdo de la Sagrada Congregación Consistorial, firmado en Roma el 20 de julio de 1958¹⁵¹, se realizaron algunos cambios en los límites territoriales de varias diócesis para dar cumplimiento a los puntos del Concordato establecido entre la Santa Sede y el Estado Español el 27 de agosto de 1953¹⁵²: se establecía que deberían irse «modificando, sucesivamente, de

¹⁴⁷ Cf. A.D.P. Sala "B", Sección Pastoral, Caja: Arreglos parroquiales (1854-1861), Estant. 56. Citado por GONZÁLEZ CUESTA, F., *Los Arciprestazgos...*, *op. cit.*, fol. 24, n. 40.

¹⁴⁸ *Ibidem*. Sala "B", Sección Pastoral, Caja: Arreglos parroquiales (1854-1861), Estant. 56, Expediente del Arciprestazgo de Cabezuela.

¹⁴⁹ B.E.O.P., Año XIX (15 de enero de 1879), p. 4.

¹⁵⁰ *Ibidem*, n.º. 16 (5 de julio de 1901), pp. 235 ss. A pesar de que el Decreto se firmó el 1 de julio de 1901, no se publicó hasta cuatro días después en el Boletín del Obispado.

¹⁵¹ *Ibidem*, Año 96, n.º. 14 (Diciembre de 1958), pp. 234-237. El Decreto Consistorial de 20 de julio de 1958 lo publica la Resolución Ministerial de 24 de diciembre de 1958, modificando límites en las Diócesis de Coria-Cáceres, Ciudad Rodrigo, Salamanca, Ávila y Plasencia: Vid. ARANZADI, *Repertorio cronológico de Legislación* (Pamplona, 1959), p. 25 s.,

¹⁵² *Vid.*, ARANZADI, *op. cit.*, pp. 1.371 ss., sobre todo el artículo IX, 1.

mutuo acuerdo, los presentes confines de las diócesis, de forma que no abarquen éstas diversas provincias civiles». El decreto afectaba muy especialmente a Plasencia, ya que contaba con territorios en cuatro provincias: Cáceres, Badajoz, Salamanca y Ávila.

Por tal motivo, el Obispo don Juan Pedro Zarranz y Pueyo firmó un decreto el 20 de diciembre de 1958¹⁵³, versado en los siguientes términos: «Dejan de pertenecer a la Diócesis placentina las nueve parroquias enclavadas en la provincia de Ávila, que pasan a aquel obispado: Becedas, Medinilla, Solana de Béjar, Gilbuena, Junciana, San Bartolomé de Béjar, Neila de San Miguel, Palacios de Becedas y Tremedal. También la parroquia de Ntra. Sra. del Olmo, de Aldeanueva del Camino, que se agrega a la diócesis de Coria-Cáceres. Y entran a formar parte del Obispado de Plasencia seis parroquias pertenecientes hasta ahora al de Ávila: Santibáñez de Béjar, Puente del Congosto, El Tejado, Navamorales, El Gordo y Berrocalejo. Más la parroquia de Santa María de Baños de Montemayor, segregada de Coria-Cáceres». Continúa afirmando el Prelado que «la modificación de confines diocesanos hace aconsejable la creación de un nuevo Arciprestazgo, y necesario el reajuste de algunos de los ya existentes»¹⁵⁴. Por tanto, se mantiene el número de 15 demarcaciones territoriales, ya que se creaba un nuevo arciprestazgo y se suprimía otro: el de Fuentes de Béjar en sustitución del antiguo de Becedas.

* * *

Mediante un decreto firmado también por el Obispo don Juan Pedro Zarranz y Pueyo el 11 de octubre de 1966¹⁵⁵, se introdujo una nueva modificación en la división diocesana a efectos administrativos. Según el Prelado, «la formación de nuevos núcleos pastorales en los poblados del I.N. de Colonización, el trazado de carreteras y medios de comunicación, así como otras circunstancias, hacen aconsejable la revisión de la actual división de Arciprestazgos en la Diócesis». Los cambios que se introdujeron elevaron a 16 el número total de arciprestazgos, alcanzando por tanto el nivel más alto de toda la historia diocesana.

8.3. La situación actual

En virtud de un decreto firmado el 15 de noviembre de 1972, el Obispo don Juan Pedro Zarranz y Pueyo reestructuró de nuevo los arciprestazgos, que volvieron a ser 15: desaparecieron los históricos de Jaraicejo y Puerto de Santa Cruz, y se creó el de Miajadas¹⁵⁶. Fueron dos, fundamentalmente, las razones que indujeron a esta nueva reestructuración: por un lado, «son más de treinta los poblados creados en las últimas décadas», afirma el Prelado, «especialmente en la zona sur del obispado;

¹⁵³ B.E.O.P., Año 96, nº. 14 (Diciembre de 1958), pp. 234-236.

¹⁵⁴ *Ibidem*, Año 96, nº. 14 (Diciembre de 1958), pp. 230-240.

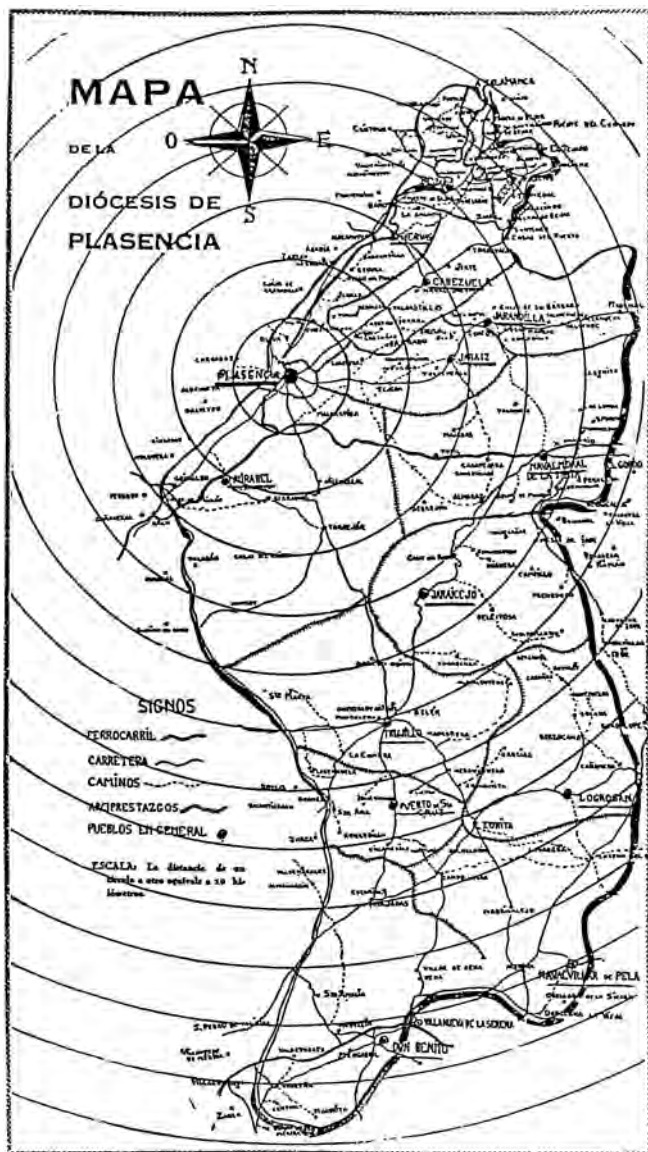
¹⁵⁵ *Ibidem*, Año 108, nº. 7 (Octubre de 1966), pp. 206 s.

¹⁵⁶ *Ibidem*, Año 114, nº. 5 (Noviembre de 1972), pp. 103-111.

algunos ya constituidos en parroquias, y con carácter prácticamente de tales, dotados de iglesia propia, asistidos con regularidad por sacerdotes residentes o encargados en segundo servicio». Por otro lado, con la publicación del *Motu proprio Ecclesiae Sanctae* se ha enriquecido «la figura del arcipreste y se ha renovado igualmente el concepto del arciprestazgo: que en lo sucesivo no será una mera unidad administrativa, sino también eclesial intermedia entre la parroquia y la diócesis ...

Esta nueva concepción del arciprestazgo exige ... que han de tenerse en cuenta no sólo las características físicas y geográficas, sino también y principalmente los aspectos humanos y socio-culturales del entorno comarcal (historia, costumbres, mentalidad, nivel religioso, etc.); junto con otros criterios y factores, v.g. el número de sacerdotes que allí ejercen el ministerio».

Por tales motivos, la Vicaría de Pastoral redactó un anteproyecto aprobado, en sus líneas fundamentales, por el Consejo del Presbiterio en reunión del mes de junio anterior. Las demarcaciones arciprestales de la diócesis quedaron estructuradas del siguiente modo, según se indica en Anejo aparte (10.647 Km.²; con 103 pueblos en la provincia de Cáceres, 24 en Salamanca y 14 en Badajoz, con un total de 141 pueblos y 165 parroquias agrupadas en los 15 arciprestazgos siguientes, incluyendo las últimas modificaciones):



Mapa 4. Mapa del actual Obispado de Plasencia (a excepción de los últimos cambios del siglo XX), según Ceferino García Vidal (1946).

1. Arciprestazgo de Fuentes de Béjar: Cabeza de Béjar, El Tejado, Fresnedoso de Béjar, Fuentes de Béjar, Ledrada, Nava de Béjar, Navamorales, Peromingo, Puebla de San Medel, Puente del Congosto, San Medel, Santibáñez de Béjar, Sanchotello, Sorihuela, Valdelacasa y Valverde de Béjar.

2. Arciprestazgo de Béjar: Candelario, Cantagallo, Béjar (con cuatro parroquias), La Hoya, Navacarros, Navalmoral de Béjar, Palomares, Puerto de Béjar, Valdesangil y Vallejera.

3. Arciprestazgo de Hervás: Baños de Montemayor (2 parroquias), Cabezabellosa, Casas del Monte, Garganta, Gargantilla, Hervás (2 parroquias), Jarilla, Oliva de Plasencia, Segura de Toro y Villar de Plasencia.

4. Arciprestazgo de Plasencia: Plasencia ciudad (5 – hoy son 11– parroquias), Pradochano y San Gil.

5. Arciprestazgo de Mirabel: Casas de Millán, Grimaldo, Malpartida de Plasencia, Mirabel, Monroy, Palazuelo-Empalme, Pantano de Torrejón, Serradilla, Talaván, Torrejón el Rubio y Villarreal de San Carlos.

6. Arciprestazgo de Cabezuela: Cabezuela del Valle, Cabrero, Casas del Castañar, Jerte, Navaconcejo, Piornal, Rebollar, Tornavacas, Torno y Valdestillas.

7. Arciprestazgo de Jaraíz de la Vera: Arroyomolinos de la Vera, Barrado, Collado, Cuacos de Yuste, Garganta la Olla, Gargüera, Jaraíz de la Vera (2 parroquias), Mesillas del Tiétar, Pasarón de la Vera, Tejada, Torremenga y Vadeíñigos.

8. Arciprestazgo de Jarandilla: Aldeanueva de la Vera, Guijo de Santa Bárbara, Jarandilla, Losar de la Vera, Madrigal de la Vera, Robledillo de la Vera, Talaveruela, Valverde de la Vera, Viandar de la Vera y Villanueva de la Vera.

9. Arciprestazgo de Navalmoral de la Mata: Barquilla de Pinares, Belvís de Monroy, Berrocalejo, Casas de Belvís, El Gordo, Fresnedoso de Ibor, Millanes, Mesas de Ibor, Navalmoral de la Mata (2 parroquias), Peraleda de la Mata, Pueblonuevo de Miramontes, Rosalejo, Santa María de las Lomas, Talayueta, Tiétar del Caudillo y Valdehúncar.

10. Arciprestazgo de Casatejada. Almaraz, Cabañas del Castillo, Campillo de Deleitosa, Casas de Miravete, Casatejada, Deleitosa, Higuera, Jaraicejo, Majadas de Tiétar, Pantano de Valdecañas, Robledollano, Romangordo, Saucedilla, Serrejón, Toril, Valdecañas y Retamosa.

11. Arciprestazgo de Logrosán: Alcollarín, Berzocana, Cañamero, Conquista de la Sierra, Garciaz, Herguijuela, Logrosán, Navezuelas, Roturas, Solana de Cabañas y Zorita.

12. Arciprestazgo de Trujillo: Aldeacentenera, Aldea de Trujillo, Belén de Trujillo, Huertas de Ánimas, Huertas de la Magdalena, Ibahernando, La Cumbre, Madroñera, Pago de San Clemente, Plasenzuela, Puerto de Santa Cruz, Robledillo de Trujillo, Ruanes, Santa Ana, Santa Cruz de la Sierra, Santa Marta de Magasca, Torrecillas de la Tiesa y Trujillo (2 parroquias).

13. Arciprestazgo de Miajadas: Abertura, Alonso de Ojeda, Campolugar, Casar de Miajadas, Conquista, Escorial, Miajadas (2 parroquias), Palazuelo, Pizarro, Puebla de Alcollarín, Rena, Villamesías, Villar de Rena y Vivares.

14. Arciprestazgo de Don Benito: Cristina, Don Benito (3 –hoy 4– parroquias), Guareña, (2 parroquias), Hernán Cortés, Manchita, Medellín, Mengabril, Rucas, Santa Amalia, Torrefresneda, Valdehornillos, Valdetorres y Yelves.

15. Arciprestazgo de Navalvillar de Pela: Acedera, Colón, Fernando V, Gargáligas, Los Guadalperales, Madrigalejo, Navalvillar de Pela, Obando, Orellana de la Sierra, Orellana la Vieja, Vegas Altas y Zurbarán.

CAPÍTULO II

LOS PROMOTORES DE OBRAS DE ARTE

I. DEMOGRAFÍA Y ECONOMÍA¹

El siglo XVI se cerraba para el Obispado de Plasencia con una población cifrada en 28.376 vecinos, traducidos a 141.880 habitantes al aplicar el coeficiente 5 que utilizó Tomás González² y después Modesto Ulloa³ y de nuevo retomó en 1970 Fernández Álvarez, teniendo en cuenta la composición de la unidad familiar⁴. Antes de esta fecha, para la que utilizamos como fuente el *censo de los obispos* de 1587, o bien escasean los datos o son poco fiables: sucede con los recuentos de vecinos de 1530, de 1552, con el citado de 1587 y asimismo con el de 1591. Empero, constituyen fuentes de inestimable valor para estudiar el comportamiento demográfico general de la región de Extremadura durante el siglo XVI, y extrapolar la tendencia a la Diócesis de Plasencia, de la que sólo tenemos cifras puntuales en los años citados⁵.

La evolución de los habitantes censados entre 1552 y 1591 en la tierra de Trujillo y de Plasencia permite constatar una vez más el crecimiento moderado que define el comportamiento demográfico extremeño y castellano en general entre 1541 y 1591⁶. Tan sólo existe una ligera inflexión en la evolución durante la década de los

¹ Para la elaboración de este apartado hemos creído conveniente abarcar toda la Edad Moderna con el fin de ofrecer un panorama general y, de este modo, poder comprobar los cambios producidos a lo largo de las tres centurias.

² Véase el Capítulo 1 de este trabajo, apdo. 6.2. *La población del Obispado según Tomás González*.

³ ULLOA, Modesto, *La Hacienda Real de Castilla en el reinado de Felipe II* (Roma, 1963), p. 10. Citado por FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, Manuel, *La Sociedad Española del Renacimiento* (Salamanca, 1970), p. 63, n. 12.

⁴ FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, M., *op. cit.*, p. 63. Sobre la etapa en general *vid., etiam*, CARANDE, Ramón, *Carlos V y sus Banqueros* (Barcelona, 1977. Barcelona, 2000), pp. 11-19; RUIZ MARTÍN, Felipe, «La población española al comienzo de los tiempos modernos», en *Cuadernos de Historia*, n.º 1 (1967), pp. 189-203.

⁵ Nos basamos en los datos recogidos en el trabajo de RODRÍGUEZ CANCHO, Miguel, *El número de extremeños en los tiempos modernos*, en RODRÍGUEZ SÁNCHEZ, Ángel, RODRÍGUEZ CANCHO, Miguel, y FERNÁNDEZ NIEVA, Julio, *Historia de Extremadura*, T.º III, *Los Tiempos Modernos* (Badajoz, 1985), pp. 484-487.

⁶ NADAL, Jordi, *La Población Española (Siglos XVI a XX)* (Barcelona, 1971), p. 30. Para el caso de Extremadura, Rodríguez Sánchez aprecia la misma tendencia en las principales parroquias de la ciudad de Cáceres: RODRÍGUEZ SÁNCHEZ, A., *Cáceres: Población y comportamientos demográficos en el siglo XVI* (Cáceres, 1977), p. 53.

años 1570, y que respondió a problemas generales de carestía –pensemos en la banarrota de 1575–, escasez, hambre, pestes, etc.⁷ Pero en general, el saldo fue positivo: basta comparar los 5.890 vecinos que resultan del recuento realizado en 1494 en Plasencia y su tierra⁸, con los 8.040 vecinos consignados en el censo de Tomás González⁹, para hacernos una idea del incremento demográfico que hubo. También es indicativo el 37 % de crecimiento que experimentaron entre 1532 y 1591 gran parte de los municipios ubicados en la Vera de Plasencia¹⁰.

Una población en aumento que, sin embargo, tenía cada vez menos capacidad adquisitiva debido al alza que experimentaron los precios durante todo el siglo XVI¹¹, y a la situación de ruina y miseria que padecieron los labradores, sobre todo a raíz de las Pragmáticas de 1552 y 1580 que logró arrancar la Mesta a la Corona para destinar a pastoreo mayor número de tierras roturadas. Esto, en una sociedad de campesinos, era realmente un problema, como así pusieron de manifiesto las quejas que elevaron los ayuntamientos de Plasencia, Cáceres y Mérida¹².

Cerrado el siglo XVI con un total de 141.880 habitantes, es poco fiable, teniendo en cuenta la crisis con la que se inicia el siglo entrante, la cifra que aporta el dominico fray Alonso Fernández para 1627: 32.250 vecinos, más de 140.000 almas según sus cálculos y en total 161.250 habitantes. No reflejan estos datos el retroceso que sufre la población en comarcas como la de Ambroz, el Jerte o la Vera, que Rodríguez Grájera calcula en un 9 % entre 1591 y 1612¹³, y para la Alta Extremadura en un 36 % entre 1591 y 1717¹⁴. Es evidente que las tierras de nuestro Obispado conocieron la inversión de la tendencia que sufrió la población española durante el siglo XVII, fruto de la decadencia y retroceso que asola al país¹⁵. Sus causas, las enfermedades y las crisis de subsistencia: la peste castellana de 1597-1602 –con un resultado de más de medio millón de muertos en el país¹⁶– fue especialmente virulenta en la comarca placentina y sobre todo en el valle del Jerte¹⁷. La expulsión de los moriscos: los 900 que fueron

⁷ RODRÍGUEZ CANCHO, M., *op. cit.*, p. 488.

⁸ Proporciona el dato la obra de PAREDES GUILLÉN, Vicente, *Los Zúñigas, Señores de Plasencia* (Cáceres, Tip., Encuadernación y Librería de Jiménez, 1909), p. 67, y lo rectifica en parte SANTOS CANALEJO, Elisa Carolina de, *El siglo XV en Plasencia y su Tierra. Proyección de un pasado y reflejo de una época* (Cáceres, 1981), pp. 106 s.

⁹ Véase el Capítulo 1 de este trabajo, apdo. 6.2. *La población del Obispado según Tomás González.*

¹⁰ MONTERO APARICIO, Domingo, *Arte Religioso en la Vera de Plasencia* (Cáceres, 1975), pp. 26 s.

¹¹ *Vid.*, HAMILTON, Earl J., *El tesoro americano y la revolución de los precios en España, 1501-1650* (1934) (Barcelona, 1975).

¹² VÁZQUEZ DE PRADA, V., *Historia Económica y Social de España. Siglos XVI y XVII* (Madrid, 1978), p. 354. Citado por RODRÍGUEZ CANCHO, M., *Una tierra rica y pobre. Recursos económicos en la Extremadura moderna*, en RODRÍGUEZ SÁNCHEZ, A., *et. al.*, *op. cit.*, p. 512.

¹³ RODRÍGUEZ GRÁJERA, Alfonso, *La Alta Extremadura en el siglo XVII. Evolución demográfica y estructura agraria* (Cáceres, 1990), p. 34.

¹⁴ *Ibidem*, p. 32.

¹⁵ *Vid.*, NADAL, J., *op. cit.*, pp. 37-80.

¹⁶ DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio, *La sociedad española en el siglo XVI* (Madrid, 1960), pp. 68 ss.

¹⁷ CRUZ REYES, J.L., *Transformación del espacio y economía de subsistencia del Valle del Jerte* (Salamanca, 1982), p. 95. Citado por RODRÍGUEZ GRÁJERA, A., *op. cit.*, pp. 63 s., n. 79.

enviados a Plasencia y su tierra con motivo de la sublevación de las Alpujarras se redujeron a 572 en tres meses¹⁸, lo que también se hizo extensible a otros lugares como Trujillo, Cáceres, Llerena, etc.¹⁹; después de decidir el Duque de Lerma su expulsión, se registró una considerable merma en la mano obrera que abastecía a ciudades como Plasencia²⁰. A todo esto se unieron los estragos causados por el conflicto armado que mantuvo España contra Portugal durante 28 largos años (1640-1668).

El período de recuperación castellana registrado, aunque con ritmo lento, entre 1650 y 1683, fue la base primordial para el crecimiento que experimentó el país desde 1730, momento a partir del cual puede decirse que se inauguró una nueva tendencia al alza en la población²¹. Para la región extremeña lo demuestran los datos que aportan los vecindarios y censos de 1716, 1752, 1762, 1787 y 1797: aunque se registran períodos de retrocesos, el despegue demográfico fue la tendencia general que experimentó la población, justificado por una reducción de la mortalidad catastrófica, un alza en los nacimientos, una menor incidencia de las epidemias, y una reducción en las crisis de producción, que son más discontinuas a partir de ahora²². Del Obispado de Plasencia tenemos el dato que aporta Tomás González para 1768: 98.636 almas, que Madoz en su diccionario eleva a un total de 100.916²³. La tendencia alcista para la ciudad de Alfonso VIII la confirman los censos y recuentos elaborados durante esta centuria²⁴.

La convocatoria del Concilio de Trento hizo posible que la Iglesia recuperara la espiritualidad de Europa difundiendo una imagen triunfante de sí misma y encauzando la devoción de contingentes poblacionales –como el descrito para nuestro Obispado– al cumplimiento de decretos como el promulgado en la sesión XXV, celebrada el 3 y 4 de diciembre de 1563 bajo el pontificado de Pío IV (1559-1565): «se deben tener y conservar, principalmente en los templos, las imágenes de Cristo, de la Virgen Madre de Dios, y de los otros santos (...) Destiérrese absolutamente toda superstición en la invocación de los santos, en la veneración de las reliquias y en el sagrado uso de las imágenes»²⁵.

¹⁸ DOMÍNGUEZ ORTIZ, A., y VINCENT, B., *Historia de los moriscos. Vida y tragedia de una minoría* (Madrid, 1985), p. 88.

¹⁹ *Vid.*, al respecto, el trabajo de RODRÍGUEZ GRÁJERA, A., *op. cit.*, pp. 55 s.

²⁰ LÓPEZ MARTÍN, José Manuel, *Paisaje Urbano de Plasencia en los siglos XV y XVI* (Villanueva de la Serena, 1993), p. 46.

²¹ NADAL, J., *op. cit.*, pp. 85 s.

²² *Vid.*, al respecto, RODRÍGUEZ CANCHO, M., *El número de extremeños...*, *op. cit.*, pp. 491, 493, 497 y ss.; IDEM, *La Villa de Cáceres en el siglo XVIII (Demografía y sociedad)* (Cáceres, 1981), pp. 46-60 *passim*.

²³ Véase el Capítulo 1 de este trabajo: 6.2. *La población del Obispado según Tomás González*, y 7. *La organización territorial diocesana en los siglos XVII y XVIII: parroquias, conventos y ermitas*.

²⁴ *Vid.*, FERNÁNDEZ MILLÁN, Isidoro, *La ciudad de Plasencia en el siglo XVIII: Aspectos demográficos y sociales* (Mérida, 1995), pp. 41-57 *passim*.

²⁵ TEJADA Y RAMIRO, Juan, *Colección de Cánones y de todos los Concilios de la Iglesia Española*. Parte Segunda, *Concilios del siglo XV en adelante* (Madrid, Impr. de D. Pedro Montero, 1853), pp. 400 s.; SARA-VIA, Crescenciano, Pbro, «Repercusión en España del Decreto del Concilio de Trento sobre las imágenes», en *B.S.A.A.*, T.º XXVI (1960), pp. 129-130. Todo ello traería como consecuencia el mercadeo de reliquias que circularon por Europa a partir del siglo XVI, y que se mantuvo vigente durante las centurias siguientes del XVII y XVIII: BOUZA ÁLVAREZ, José Luis, *Religiosidad Contrarreformista y Cultura Simbólica del Barroco* (Madrid, 1990), pp. 32-34.

Si a esto unimos la nueva decoración fastuosa y recargada exigida por la Iglesia, y la piedad que logra excitar en las gentes para alcanzar la salvación eterna y la redención de sus culpas, tendremos como resultado una sociedad cada vez más comprometida y empeñada con el medio más eficaz que el mismo Concilio tridentino había decretado para lograr el fin propuesto de luchar contra la Reforma: la importancia de la imagen. En consecuencia, no es extraño que todas las clases sociales participen de algún modo en el contrato de la obra de arte, y más aún del retablo teniendo en cuenta que, por su complejidad, lograba reunir gran parte, si no todas, de las enseñanzas catequísticas que el pueblo debía conocer. A lo largo del período de estudio propuesto todas las clases integrantes de la población participaron en la financiación de las nuevas máquinas retablísticas que fue necesario construir desde entonces para renovar los viejos retablos medievales y del siglo XVI. Su distribución en los tres siglos –XVI al XVIII– se resume de forma gráfica en la lámina I.

II. LA ESTRUCTURA DE LA SOCIEDAD

1. LA IGLESIA. EL MÁS IMPORTANTE PROMOTOR

Dos sistemas empleó la iglesia para contratar un retablo: el directo o la subasta. El primero llevaba implícita la calidad de la obra; el segundo, los beneficios que reportaba al fijar el precio a la baja, lo que no siempre fue sinónimo de la expresión más frecuente en los protocolos: «conforme al arte». Los estudiaremos en el capítulo V del presente libro, que dedicamos al proceso de contratación del retablo.

1.1. El Obispado

Los factores históricos que condujeron al rey castellano Alfonso VIII a fundar en 1186 la ciudad de Plasencia, y a dotarla de un amplio alfoz sobre el que elevaría tres años después el Papa Clemente III el Obispado que encabeza, no sólo justifican la gran amplitud territorial de la Diócesis más grande de Extremadura, sino también, y dado su carácter regio, la independencia que presenta, frente a las de Coria o Badajoz, de las jurisdicciones de las Órdenes militares de Santiago y de Alcántara. Esto se traduce en un número considerablemente elevado de comunidades colacionales: 142 a finales del siglo XVI frente a las 117 caurienses o las 54 pacenses, lo que revierte a su vez en una mayor disponibilidad económica: la renta diocesana de Plasencia ascendía, en torno a 1630, al medio millón de ducados anuales, frente a los 250.000 de Coria y a los 180.000 de Badajoz, lo que explica que figure como la cuarta Diócesis con más poder económico de las 36 iglesias episcopales castellanas censadas por Quintín Aldea.

Si en el año 1630 las comunidades colacionales de Plasencia pagaron un total de 15.000 ducados en concepto de excusado, en unión de lo que aportaba la Diócesis a la Hacienda en concepto de subsidio²⁶, no es extraño que la casi totalidad de parroquias

²⁶ Los datos están tomados del trabajo de RODRÍGUEZ SÁNCHEZ, A., *Extremadura: la tierra y los poderes*, en IDEM, *et al.*, *op. cit.*, pp. 425, 429 ss.

del Obispado renovaran a lo largo de los siglos XVII y XVIII los retablos heredados de etapas anteriores, con otros más acordes con las disposiciones emanadas del Concilio de Trento y la imagen triunfante de la iglesia que habían definido los padres conciliares. Y esto, en muchas ocasiones, a pesar de que no hubiera «necesidad de haser el dicho retablo ny otra obra, porque como se a estado más a de ducientos años con el que tiene se puede pasar muy bien agora con él»: con esta explicación trataba el Concejo de Monroy de revocar, en 1608, el mandato dictado por el Obispo don Pedro González de Acevedo (1594-1609) sobre la necesidad de construir un nuevo conjunto en la iglesia de la villa²⁷.

Esta disposición de don Pedro González sirve para ilustrar muy bien el complejo proceso de licencias y licitaciones que mediaba entre el propósito de construir un nuevo retablo y el momento en que se firmaba con el artista en cuestión el obligado protocolo. Salvo ligeras diferencias, el procedimiento es similar al descrito para el Arzobispado Hispalense por el profesor Palomero Páramo²⁸. Desde 1534, toda comunidad parroquial diocesana placentina que decidiera elevar iglesia, ermita o nuevos altares debía solicitar licencia²⁹ al Prelado, según recoge el artículo 79 del Sínodo que celebró en Jaraicejo don Gutierre de Vargas Carvajal (1524-1559) entre el 15 de enero y el 1 de febrero de dicho año 1534:

«Que no se edifique sin liçençia del perlado yglesia ni ermita:

Derecho comun es que no se pueda edificar yglesia sin liçençia del perlado dioçesano, ni eregir altar. Y porque muchas personas, con temeridad, no curan de liçençia de los ordiarios <e> edifican yglesias y ermitas, y otros erigen altares dentro de las yglesias, por ende, queriendo proveher en esto, mandamos que ningua yglesia ni ermita se edifique sin liçençia nuestra, ni altar nuevo se erija en yglesia alguna. Y si asi se hiçiere, mandamos que en la tal ermita no se diga misa ni ofiçio divinal alguno, y el clerigo que contra esto fuere, caya por el mesmo fecho en sentençia de excomunion y en pena de myll mr. (...)»³⁰.

Las Visitas, que en el Sínodo se determinó celebrar anualmente con el fin de supervisar la vida espiritual de la Diócesis³¹, fueron el eslabón entre las demandas del pueblo, canalizadas a través de las peticiones de los sacerdotes o los mayordomos, y los dictámenes de los directivos de la máquina pastoral diocesana, representada bien por el Obispo o bien por los Visitadores en su nombre, «personas de letras y

²⁷ Véase la monografía que dedicamos a este retablo.

²⁸ PALOMERO PÁRAMO, Jesús Miguel, *El Retablo Sevillano del Renacimiento: Análisis y Evolución (1560-1629)* (Sevilla, 1983), pp. 12 ss.

²⁹ En 1769 el precio de la licencia era de 28 reales: A.P. de Deleitosa, L.C.F. y V. de 1743 a 1788, foliado, fol. 150 vt.º.

³⁰ GARCÍA GARCÍA, Antonio, *Synodicon Hispanum*, T.º V, *Extremadura: Badajoz, Coria-Cáceres y Plasencia* (Madrid, 1990), p. 460.

³¹ *Ibidem*, p. 436, apdo. 42: «Que se visiten las yglesias y clerigos del obispado cada año una vez. Y de los derechos del visitador y notario».

conciencia»³². Llegado el momento de la Visita, podían darse dos circunstancias. En primer lugar, que el representante de la Diócesis ordenara construir un nuevo retablo «por lo antiguo y destruido de él que tiene»³³, o sencillamente porque no existía. Los mandatos que dictó al efecto el Obispo González de Acevedo llevaban implícita la licencia, aunque es de suponer que aún quedaba pendiente la aprobación del programa iconográfico: a comienzos del siglo XVII ordenó elevar la custodia que en nuestros días aún pervive en la iglesia de Berzocana³⁴, y en el mes de diciembre de 1607 dispuso la construcción de un nuevo conjunto para Monroy³⁵. Asimismo, los Visitadores, haciendo «la visitaçion conforme a una instruçion»³⁶ que les mandaba el Obispo dar sobre la misma, tenían facultad, como «personas de letras y conciencia», para ordenar la elevación de un nuevo conjunto: don Juan Blanco Molano dispuso el 20 de enero de 1756 dorar del retablo que la iglesia de Arroyomolinos de la Vera construyó entre 1754 y 1755³⁷; el 14 de marzo de 1775 don José Fernández Díez de Ordax dio mandato para dorar el retablo mayor que la iglesia de Pasarón de la Vera contrató en 1757 con *Manuel Álvarez Benavides*, escultor vecino de esa villa³⁸; y también el mismo Díez de Ordax dispuso el 19 de enero de 1779 construir el desaparecido retablo mayor, de estilo neoclásico con tintes rococó, de la parroquia de Santa María de la Asunción, de Hervás, «en atención ha que vn devoto ha manifestado tener voluntad de dorar el retablo del altar maior caso que se haga nuevo en sus días, o de hacerle por medio de ereaderos después que muera»³⁹.

La obligación a la que estaban sujetas las parroquias en orden a los mandatos no siempre se tradujo en un fiel cumplimiento de aquello que el notario había legalizado: catorce años transcurrieron desde que el Obispo don José Ignacio Cornejo (1750-1755) ordenara, en 1752, construir el retablo que enjaya el presbiterio de la iglesia de Pasarón de la Vera, hasta su conclusión en 1765-1766, que se llevó a cabo gracias a la mediación de sus sucesores: don Pedro Gómez de la Torre (1756-1759) tuvo que recomendar, el 28 de septiembre de 1758, el inicio de la obra con «la mayor brevedad, pues serán responsables a cualesquiera morosidad si se perdieren maderas o otros materiales» que ya habían sido adquiridos. En estos mismos términos se expresó don Antonio Martínez de Bustos y Manrique cuando visitó la iglesia el 12 de junio de 1763⁴⁰.

La comunidad parroquial también podía acordar la construcción de un nuevo retablo: en Aldeanueva de la Vera, el «cura, xustizia y procurador síndico general del común y vezinos» contrataron, el 20 de abril de 1727, con *Bernardo Rodríguez*,

³² *Ibidem*, p. 436, apdo. 42.

³³ Esta fue la causa que alegó el Obispo don José Ignacio Cornejo cuando visitó la iglesia de Pasarón de la Vera el 3 de junio de 1752 y ordenó la construcción del retablo barroco que hoy enjaya el presbiterio.

³⁴ Véase la biografía de *Valentín Romero*.

³⁵ Véase la monografía que dedicamos a este retablo.

³⁶ GARCÍA GARCÍA, A., *op. cit.*, pp. 436 s.

³⁷ Véase la biografía de los *Incera Velasco*.

³⁸ Véase la biografía de *Manuel Álvarez Benavides*.

³⁹ Véase la biografía de *Tomás Pérez Monroy*.

⁴⁰ Véase la biografía de *Manuel Álvarez Benavides*.

maestro vecino de Plasencia y natural de Ciudad Rodrigo, el dorado del retablo que *Pedro de la Roza*, arquitecto procedente de La Calzada de Oropesa, había finiquitado el 5 de julio de 1723⁴¹. Previa rúbrica del protocolo era obligado el dictamen afirmativo del Provisor o del Obispo, enterados del propósito a través del Visitador, también encargado de hacer un informe acerca de la disponibilidad económica de la parroquia. Tras seguir este procedimiento escalonado, la de Alcollarín obtuvo licencia para elevar su retablo mayor del Obispo don Francisco Laso de la Vega (1721-1728) el 21 de mayo de 1731⁴². En el mes de agosto de 1628 solicitaba la iglesia de Jerte licencia al Provisor para dorar el retablo mayor, hoy desaparecido, que había construido «tres años ha»; le fue concedida el día 29 de ese mismo mes por don Juan Pérez Galindo, Vicario General diocesano⁴³. También tuvo el Provisor que otorgar su licencia para proceder al contrato de retablos como el de la ermita de Ntra. Sra. la Blanca, en Pasarón de la Vera (1657-1661)⁴⁴. Importante fue, asimismo, el papel que desempeñaron los Visitadores para agilizar el proceso de contratación de un retablo: en la Visita que hizo a Serradilla el 1 de mayo de 1734 el canónigo don Juan Ubaldo de Rozas, se ordenó ultimar el contrato de la obra que los devotos habían decidido levantar y sufragar con sus limosnas⁴⁵.

De los momentos en los que estuvo vacante la Sede placentina tenemos ejemplos de cómo el Cabildo Catedral tomó a su cargo la función de licitar proyectos que estaban en trámites: el 15 de marzo de 1622 confirmó la licencia otorgada meses antes por el difundo don Fray Enrique Enríquez (1610-21 de enero de 1622)⁴⁶ para que los pintores de Plasencia *Alonso de Paredes* y *Francisco de Parrales* tomaran a su cargo la pintura del retablo mayor de San Juan de Béjar, obra que, una vez terminada, daría paso al mayor de Cañamero⁴⁷.

En cualquier caso, fuera el Obispo o su delegado el que instaba a la construcción, o bien la parroquia la que decidía tramitar, a través del Visitador, la licencia del Provisor o del Obispo, era necesario haber cumplido con el artículo 28 del Sínodo de 1534⁴⁸: en las obligaciones de la visita entraba la de reparar las «posiciones eclesiásticas», y por tanto la de velar para que la iglesia tuviera la solvencia económica suficiente con la que hacer frente a los gastos derivados de la obra que se disponía acometer; de no ser así, el Visitador tenía potestad para disponer el sufragio de la misma

⁴¹ Véase la biografía de *Pedro de la Roza*.

⁴² Véase la biografía de *Pedro Díaz Bejarano*.

⁴³ Lo recogemos en nuestro trabajo titulado: «Apuntes para la sociología y profesionalidad artística de Extremadura, suscitados a raíz del contrato de pintura del antiguo retablo mayor de Jerte», en *Ars et Sapientia*, N^o. 6 (2001), pp. 26 s.

⁴⁴ Véase la biografía de *Martín Rodríguez*.

⁴⁵ Véase la biografía de *Bartolomé Fernández Jerez*.

⁴⁶ Su sucesor, don Sancho Dávila y Toledo, tomó posesión de la silla Episcopal el día 11 de agosto de 1622.

⁴⁷ BENAVIDES CHECA, José, *Artistas del siglo XV, XVI y XVII* (Apuntes autógrafos depositados en la Biblioteca del Seminario Mayor de Plasencia).

⁴⁸ GARCÍA GARCÍA, A., *op. cit.*, pp. 422 s.

con el caudal que tuvieran la iglesias cercanas (matrices o anejas) o las cofradías en su archivo: «por hallarse tan yndezente el retablo del altar mayor ... y ser éste donde debe resplandecer la dezenzia de la yglesia», don Manuel María Ortega y Orellana ordenó, en la Visita que celebró el 13 de julio de 1765 en la parroquia de Deleitosa, la construcción de otro nuevo con el aporte de 1.500 reales extraídos de los caudales de las cofradías de *San Juan*, *San Benito*, *Vera Cruz*, *Ánimas* y *Ntra. Sra. de la Concepción*⁴⁹. La fórmula más empleada en estos casos fue la del empréstito: para financiar la construcción del retablo mayor de Pasarón de la Vera, el Obispo don José Ignacio Cornejo, teniendo en cuenta que en la iglesia «celebran sus funciones todas las cofradías allí fundadas, [y] teniendo en beneficio de todas la construcción de dicho retablo, mandó asimismo su Señoría Ilustrísima que todas y cada una según sus posibles y sin perjuicio de lo que nezesiten para sus anuales prezisos gastos, contribuyan por vía de empréstito». En los mismos términos versó la Visita de don José Fernández Díez de Ordax celebrada el 14 de marzo de 1775, ya que aplicó para el dorado del retablo «los caudales existentes sobrantes ya cobrados y los que paran en poder de los mayordomos, así de fábrica como de cofradías y demandas que a proporción de los suios contribuirán a dicho dorado, a exzepción de las Ánimas, que éstos tienen distinta aplicaziön por los fieles»⁵⁰. A fin de elevar el mayor de Monroy, el Obispo don Pedro González de Acevedo dio licencia para emplear los caudales que la iglesia tenía depositados en la alhóndiga de la villa, lo que vino a provocar la súplica que elevó el Concejo el 20 de enero de 1608 al objeto de suspender la obra, alegando la necesidad que tenía de dicho dinero para recuperar la penuria económica que habían deparado los años de mala cosecha⁵¹. Para todo ello debían solicitar sus rectores las debidas licencias. En caso contrario, se encontraban con la reprobación del Visitador: la cofradía del *Santo Sepulcro*, de Aldeanueva de la Vera, contrajo ciertos censos con los que poder costear la fábrica de un nuevo retablo para su titular, sin solicitar las debidas licencias, según hizo constar la Visita de 30 de junio de 1758⁵².

Una vez tramitados todos los pasos, y en el supuesto de que se hubiera logrado la licencia correspondiente –no hemos hallado ningún ejemplo en el que se denegara–, el Provisor, que podía delegar en el Visitador, se encargaba de velar por el cumplimiento de las normas contrarreformistas, supervisando la contratación de la obra, que, por regla general, quedaba sujeta desde entonces al criterio de los directores parroquianos bajo la estricta vigilancia de los «oficiales» del Obispado⁵³. El programa iconográfico estaba a cargo de «personas de letras y conçiencia». Hay ejemplos en los que el Visitador aprueba la *muestra* o traza presentada por un autor para fabricar un retablo, como ocurrió con el rasguño que hizo en 1524 el entallador flamenco *Guillermín de Gante* para el mayor de la iglesia de Aldeanueva de la Vera⁵⁴.

⁴⁹ Véase la biografía de *Francisco Gómez de Aguilar*.

⁵⁰ Véase la biografía de *Manuel Álvarez Benavides*.

⁵¹ Véase la monografía que dedicamos a este retablo.

⁵² A.P. de Aldeanueva de la Vera, L.C.F. y V. de la *Cofradía del Santo Sepulcro y de Ntra. Sra. de la Soledad*, de 1612/1681 a 1775, foliado en parte, Visita de 30 de junio de 1758.

⁵³ GARCÍA GARCÍA, A, *op. cit.*, p. 426.

⁵⁴ A.P. de Aldeanueva de la Vera, L.C.F. y V. de 1518 a 1620, foliado en parte, fol. 30.

Aprobado el dibujo, el Provisor o el Visitador delegaban en la parroquia la tarea de ultimar el contrato definitivo: a su criterio quedaba el sacar o no la obra a subasta, aunque lo cierto es que lo más frecuente fue tender al mejor precio. Verdad es que el Obispado contaba con unos «oficiales» a los que consultar todos estos aspectos, al igual que ocurría en otras partes de la Península, como en Sevilla⁵⁵, donde su intervención sin embargo fue mucho mayor, pues se encargaban de trazar la obra y mediar (el Mayordomo Mayor de Fábricas) en el contrato de la misma. En nuestro caso no hemos hallado documentación que los relacionen con las construcciones lignarias que demandaban las iglesias. Su intervención debió quedar restringida a la aprobación que en último extremo debía sancionar el Obispo. Así está documentado en la elección de trazas del retablo mayor de Pasarón de la Vera, que fue ajustado en 1757:

«(...) antes de dar principio a la obra de dicho retablo se remitirá la traza, condiciones y precio en que se ajuste con individual informe de el abono y satisfacción de el maestro que lo ha de practicar sin cerrar ni concluir el contrato hasta que de todo se de parte a su Señoría Ilustrísima (...)»⁵⁶.

Parece ser que dicha función la ejerció en Plasencia durante la primera mitad del siglo XVII el maestro de obras de la ciudad, *Alonso Sánchez*. Fue quien aprobó, por ejemplo, la traza que presentó el ensamblador *Pedro Bello* ante el Cabildo reunido el 3 de julio de 1629 con el diseño del Monumento de Jueves Santo⁵⁷.

La iglesia responsable de la obra solicitada se hacía cargo de los pagos de la misma. No tenemos ningún ejemplo que permita constatar algún tipo de aporte que realizara el Obispado en este sentido. Viene esto a coincidir con lo que Sánchez Lomba documenta durante el siglo XVI en la Diócesis de Coria para la construcción de las iglesias⁵⁸.

1.2 Los Obispos

La entrada en Plasencia de don Fernando V de Aragón el día 20 de octubre de 1488, tomando posesión oficial de la misma y prometiendo no volver a enajenarla de la jurisdicción real⁵⁹, cerraba un período señorial en el que Plasencia había pertenecido a la familia de los Estúñiga, Condes de la ciudad desde que el rey Juan II

⁵⁵ PALOMERO PÁRAMO, J.M., *op. cit.*, p. 13.

⁵⁶ Vid. nuestro trabajo sobre «El retablo mayor de la iglesia parroquial de Pasarón de la Vera (Cáceres)», en *Norba-Arte*, T.º XVIII-XIX (1998-1999) (2001), p. 215.

⁵⁷ BENAVIDES CHECA, J., *Prelados Placentinos. Notas para sus biografías y para la Historia documental de la Santa Iglesia Catedral y Ciudad de Plasencia* (Plasencia, 1907), pp. 253 s.

⁵⁸ SÁNCHEZ LOMBA, Francisco M., *Iglesias caurienses del mil quinientos* (Salamanca, 1994), p. 25.

⁵⁹ MATÍAS GIL, Alejandro, *Las Siete Centurias de la Ciudad de Alfonso VIII* (Plasencia, 1877. Plasencia, 1984 -4ª Ed.-), p. 152.

(1406-1454) cedió a don Pedro el dominio sobre la plaza y éste tomó posesión de la misma el 15 de enero de 1442⁶⁰, como reflejo del proceso de fortalecimiento que logró culminar la nobleza contra la monarquía durante el reinado de Enrique IV (1454-1474). Hasta 1488, el nombramiento de Obispos de la Diócesis había recaído en varones pertenecientes a familias cercanas o afines al Conde de Plasencia, del mismo modo que después de la precitada fecha la elección favoreció a los linajes adeptos a los Reyes Católicos. En cualquier caso, es evidente que la gran mayoría fueron Prelados de noble prosapia, con caudales suficientes para hacer valer sus ánimos en una u otra materia de su misión pastoral o de su vida privada. Si a esto unimos una renta de 60.000 ducados por año en 1630⁶¹, tendremos a un importante comitente de obras de arte, con suficiente formación erudita para elegir a los mejores artistas y, sobre todo, con la disponibilidad de un amplio caudal para sufragar empresas con las que perpetuar su memoria.

Después de *don Gutierre de Vargas Carvajal* (1524-1559), fue el Obispo *don Pedro Ponce de León* (1560-1573) uno de los más importantes mecenas de las artes en Plasencia. Nació en Córdoba hacia el año 1510, del matrimonio formado entre don Bernardino de Córdoba, perteneciente a la casa de los Marqueses de Priego, y doña María Ponce de León. Su tío don Pedro, hermano de su madre, Chantre y Canónigo en la S.I.C. de Córdoba, le inculcó su profesión en la Fe y le envió a Salamanca para estudiar primeras letras, donde se licenció y obtuvo luego, a instancias de Carlos V, una plaza de Inquisidor en el Consejo Supremo del Santo Tribunal. De allí pasó a regir la Diócesis de Ciudad Rodrigo, partiendo después hacia Trento para asistir al Concilio. Como recompensa a los méritos alcanzados, Felipe II le concedió la mitra placentina, de la que tomó posesión el 13 de abril de 1560. Al cabo de sus días fue nombrado Inquisidor General del Reino, cargo del que no llegó a tomar posesión al verse sorprendido por la muerte.

⁶⁰ PAREDES GUILLÉN, V., *Los Zúñigas...*, op. cit., p. 44, n. I.

⁶¹ FERNÁNDEZ NIEVA, Julio, *La sociedad*, en RODRÍGUEZ SÁNCHEZ, A., et al., op. cit., p. 570, en p. 569 nos informan acerca de la escasez de fuentes para cifrar estos datos. No concuerda con los 30.000 escudos que Jesús López Martín, siguiendo al padre Laínez, cuantifica como rentas totales de la Diócesis: LÓPEZ MARTÍN, J.M., *Paisaje Urbano...*, op. cit., p. 337. Vid., etiam, DOMÍNGUEZ ORTIZ, A., «Las Rentas de los Prelados de Castilla en el siglo XVII», en *Anuario de Historia Económica y Social*, Nº. 3 (Enero-Diciembre 1970), pp. 453 s. Debemos tener en cuenta que el Obispo de Plasencia tenía el título de Señor de Jaraicejo. Fundado, al parecer, durante el reinado de doña Urraca (1109-1126), Jaraicejo se desmembró del alfoz concedido por Alfonso VIII de Castilla a la ciudad del Jerte, con motivo de la donación que suscribió el rey Sancho IV el Bravo (1284-1295) en favor de Gonzalo Godínez, su escribano en Plasencia, con fecha de 28 de diciembre de 1284. La muerte del titular propició la venta que de la villa hizo su hijo Alfonso Godínez en favor de Pedro Sánchez de la Cámara, escribano del rey Sancho IV, el 31 de julio de 1288 a cambio de 10.000 maravedís. Posteriormente, y según escritura pública otorgada en Burgos el 11 de julio de 1294 ante el notario público Gonzalo Pérez, y signada por Alfonso Martínez, escribano real en Portillo, Pedro Sánchez de la Cámara hizo donación de la villa de Jaraicejo y su término en favor del Obispo, Deán y Cabildo placentinos: HOYAS GONZÁLEZ, Julián, *Jaraicejo. Historia, monumentos e instituciones* (Cáceres, 1998), p. 19; BENAVIDES CHECA, J., *Prelados Placentinos...*, op. cit., pp. LXXXIX-CCXXXVI del Apéndice Documental (Plasencia, 1999), pp. 352-456; SÁNCHEZ LORO, Domingo, *Historias Placentinas Inéditas*. Primera Parte: *Catalogus Episcoporum Ecclesiae Placentinae*, vol. B (Cáceres, 1983), pp. 41 ss.

Fruto de su interés por el estudio fue la gran biblioteca que llegó a reunir, y por la que viajó hasta Plasencia Ambrosio de Morales con el propósito de recabar obras antiguas para aumentar el fondo bibliotecario del monasterio de El Escorial, según expreso deseo de Felipe II. Consciente el monarca del ingente número de volúmenes reunidos por don Pedro Ponce de León⁶², «Inquisidor General y diligentísimo en buscar manuscritos antiguos», dispuso el viaje a Plasencia de su cronista cuando tuvo noticias del fallecimiento del Prelado, acaecido el 17 de enero de 1573, según expresa el escritor en el tomo segundo de sus *Antigüedades* (1577)⁶³. No obstante, sus contactos con Ponce de León los había establecido antes de 1571, momento en que ya se encontraba formando los escolios y notas del códice que dicho don Pedro le había entregado sobre las obras del mártir San Eulogio para que las ilustrase, y que en última instancia Morales se encargó de publicar en 1574⁶⁴.

Prueba lo dicho su interés por la cultura y justifica las obras de arte que patrocinó: su heráldica campea en el ático del retablo mayor de Tejada de Tiétar, que construyó *Francisco Rodríguez* entre 1566 y 1567, y pintó y doró *Antonio Pérez de Cervera* desde 1568⁶⁵. Asimismo, junto al retablo mayor de la Catedral, en el costado del Evangelio, se alza el bello mausoleo



Fig. 1. Tejada de Tiétar. Parroquia de San Miguel Arcángel. Retablo mayor.

⁶² ANDRÉS MARTÍNEZ, Gregorio, «Carta de Pedro Ponce de León, Obispo de Plasencia, a Felipe II, sobre las reliquias y librerías de su obispado y sus actividades literarias», en *R.E.E.*, T.º XXIII (I) (1967), pp. 5-21. El conjunto de su biblioteca fue publicado por ANTOLÍN, P. Guillermo O.S.A., «La librería de D. Ponce de León. Obispo de Plasencia», en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, T.º XX, n.ºs 5 y 6 (Mayo-Junio de 1909), pp. 371-400. Muchos de sus volúmenes, junto a los de Diego Hurtado de Mendoza, Benito Arias Montano, Antonio Agustín, Jerónimo Zurita, Ambrosio de Morales, Juan Páez de Castro y Julio Caro, entre otros, pasaron a conformar la biblioteca Laurentina escorialense.

⁶³ MORALES, Ambrosio de, *Las Antigüedades de las ciudades de España* (Alcalá de Henares, en casa de Juan Iñiguez de Lequería, año M.D.LXXVII.), fol. 12 del prólogo.

⁶⁴ FLÓREZ, Padre Enrique, *Noticias de la vida del cronista Ambrosio de Morales, sacadas, en la mayor parte, de sus Obras*, prólogo introductorio inserto por el autor agustino cuando publicó la obra manuscrita de MORALES, A. de, *Viage de Ambrosio de Morales por orden del Rey D. Phelipe II. a los Reynos de Leon y Galicia, y principado de Asturias. Para reconocer las Reliquias de Santos, Sepulcros Reales, y Libros manuscritos de las Cathedrales, y Monasterios. Dale à luz con notas, con la vida del autor, y con su retrato, El Rmo. P. Mro. Fr. Henrique Florez, del Orden del Gran Padre S. Agustin* (Madrid, por Antonio Marin, 1765. Madrid, Ed. facsímil, 1985), pp. XIV-XV.

⁶⁵ Para el estudio de este retablo remitimos a nuestra Tesis Doctoral, *El retablo en la Diócesis de Plasencia* (Siglos XVI-XVIII) (Cáceres, 2000), T.º V, pp. 2030 y ss.

renaciente que alberga la estatua orante de don Pedro Ponce de León, cuya heráldica timbra el arco de medio punto cajeado con el que se practica el ingreso a la hornacina avenerada de esta obra, cuya materialización arquitectónica le fue encomendada a Mateo Sánchez de Villaviciosa para acoger la estatua labrada por el escultor palentino Francisco Giralte a partir del contrato que suscribió en la villa de Madrid el 30 de octubre de 1573⁶⁶. Así lo había dispuesto en el testamento que otorgó el 17 de enero de ese mismo año en la villa de Jaraicejo: que «se haga un retablo e reja de hierro y se ponga un bulto, laude, escudo o letrero según y de la manera y del coste que a mis testamentarios les pareciere»⁶⁷. No cabe duda de la intención que tenía don Pedro al encomendar a sus testamentarios la ejecución de un sepulcro con su bulto: emular a don Gutierre de Vargas en el Solio placentino, y en el cauriense al Obispo don Pedro Ximénez de Préxamo, cuyo busto funerario labró el escultor Copín de Holanda hacia 1495 con la colaboración arquitectónica de Gonzalo Arias y, sobre todo, de Martín de Solórzano⁶⁸. Quiso seguir también esta línea –en la que destaca asimismo el busto orante que labró en 1596 el escultor Lucas Mitata para el Prelado cauriense don Pedro García de Galarza⁶⁹– el Obispo de Coria, nacido en Plasencia, don Pedro de Carvajal Girón (1604-1621), cuyo sepulcro contrató con el escultor portugués Andrés Francisco el día 4 de agosto de 1613 para instalarlo en la iglesia de San Nicolás de su ciudad natal, donde aún se conserva⁷⁰.

Según lo dispuesto en el Sínodo que celebró el Obispo don Andrés de Noroña (1581-1586) durante los últimos días del mes de mayo de 1585, toda obra construida bajo el patrocinio de un prelado debía llevar sus armas⁷¹. Por este motivo, aparte

⁶⁶ MÉLIDA ALINARI, José Ramón, *Catálogo Monumental de España. Provincia de Cáceres (1914-1916)* (Madrid, 1924), T.º II, pp. 296 s.; AZCÁRATE RISTORI, J.M.^a, *Escultura del siglo XVI*, vol. XIII de la Col. *Ars Hispaniae* (Madrid, 1958), p. 191; GARCÍA CHICO, E., *Nuevos Documentos para el Estudio del Arte en Castilla. Escultores del siglo XVI* (Valladolid, 1959), pp. 30 ss.; CAAMAÑO MARTÍNEZ, Jesús M.^a, «Francisco Giralte», en *Goya*, n.º. 76 (Enero-Febrero, 1967), p. 233; CAMÓN AZNAR, José, *La escultura y la rejería españolas del siglo XVI*, vol. XVIII de la Col. *Summa Artis* (Madrid, 1961), p. 202; PARRADO DEL OLMO, J.M.^a, *Los escultores seguidores de Berruguete en Palencia* (Valladolid, 1981), p. 178.

⁶⁷ LÓPEZ SÁNCHEZ-MORA, M., *Episcopologio. Los Obispos de Plasencia. Sus biografías* (Los Santos de Maimona, 1986), p. 37. Para la biografía del Obispo pueden consultarse, entre otras obras, las siguientes: *Ibidem*, pp. 34-40; IDEM, «Don Pedro Ponce de León, Obispo de Plasencia», en *V Congreso de Estudios Extremeños. Ponencia V. Historia* (Badajoz, 1976), pp. 225 ss.; FERNÁNDEZ, Fray A., *Historia y anales de la ciudad y Obispado de Plasencia* (Madrid, 1627. Cáceres, 1952), Lib. III, Cap. III, pp. 383-388.

⁶⁸ SÁNCHEZ LOMBA, F.M., «Martín de Solórzano y el sepulcro del Obispo Préxamo en la Catedral de Coria», en *Actas del VII Congreso de Estudios Extremeños* (Trujillo, 1983), pp. 233-240.

⁶⁹ *Vid.*, IDEM, «El escultor Lucas Mitata y el Obispo Galarza en la Catedral de Coria», en *Norba-Arte*, T.º IX (1989), pp. 45-62. Remitimos a este estudio para consultar la bibliografía pertinente sobre el tema.

⁷⁰ GARCÍA MOGOLLÓN, F.J., «El sepulcro del Obispo de Coria D. Pedro de Carvajal Girón en la placentina iglesia de San Nicolás. Una obra del escultor portugués Andrés Francisco», en *Norba-Arte*, T.º V (1984), pp. 141-162. Al igual que la de don Pedro Ponce, la biblioteca que poseyó este Obispo fue realmente importante: FERNÁNDEZ POMAR, José M.^a, «Libros y manuscritos procedentes de Plasencia. Historia de una colección», en *Hispania Sacra*, vol. XVIII, n.º. 35 (1965, 1.º semestre), pp. 31-33.

⁷¹ LÓPEZ SÁNCHEZ-MORA, M., *Plasencia (Siglos XVI y XVII)* (Plasencia, 1974), p. 49.

de por hacer prevalecer la buena memoria del Obispo *don Pedro González de Acevedo* (1594-1609), acordó el Cabildo de Plasencia insertar su heráldica en el ático del retablo mayor de la Catedral, a ambos lados de las tres Virtudes cardinales que culminan el frontón que sirve de remate. Con la finalidad de disfrutar en el nuevo templo catedralicio de una obra plenamente ultimada, había donado, según escritura otorgada ante el escribano de Plasencia Gómez García el 17 de noviembre de 1608, la importante suma de 21.225 ducados y 67 maravedís «para la obra del retablo y rexa del coro de la dicha santa yglesia»⁷². No fue ésta la única vez que destacó tan insigne Prelado natural de la villa de la Torre de Mormeión, del Obispado palentino, donde nació en 1534 del matrimonio formado entre Juan González de Acevedo y Juana Fernández Garzón⁷³. La ampliación que sufragó a comienzos del XVII en el convento de San Francisco, al igual que en el de las Ildefonsas, ambos en Plasencia, o los 3.000 ducados que legó para la construcción de la iglesia del cenobio trujillano de San Antonio –de monjas descalzas de San Francisco–⁷⁴, son testimonio del amor que debía sentir este hombre de letras por una ciudad a la que estaba vinculado desde 1579 como Canónigo. En posesión de esta canonjía fue nombrado Obispo de Orense en 1587, y en 1594 Felipe II le hizo merced de la silla de Plasencia. Debió ser él quien recomendó al maestro rejero *Juan Bautista Celma* para fabricar la reja del coro, de cuyo coste luego se hizo cargo: la obra estaba en trámites desde 1597; se terminó, según reza en la inscripción, en 1604⁷⁵.

Junto a la heráldica de don Pedro González, campean en el banco del tercer nivel del retablo mayor catedralicio, en línea con las dos Virtudes teologales que apoyan sobre los arbotantes del ático, los escudos de *don Diego de Arce y Reinoso* (1640-1652). El 20 de junio de 1652, según la escritura que rubricó en Madrid el escribano Marcos Martínez León, hizo donación de la importante cantidad de 12.400 ducados de vellón para que el Cabildo pudiera contratar el dorado y estofado de esta magna obra de la Historia del Arte español; en un principio, 3.400 ducados iban destinados a dotar la fiesta de los Obispos apócrifos de la Diócesis, San Epitacio y San Basileo, cuyas esculturas había regalado a la Sede. No obstante, los 14.700 ducados en que se estipuló la obra –el 27 de marzo de 1653– con los pintores *Luis Fernández y Mateo Gallardo* y con el dorador *Simón López*, no sólo hizo que los 12.400 ducados se destinaran al retablo, sino que incluso su Ilustrísima aportara lo restante, a lo que se comprometió gustoso⁷⁶. Por estas fechas, don Diego de Arce y Reinoso –que era natural de Zalamea de la Serena, donde nació el 25 de abril de 1585 en el seno del matrimonio formado entre Fernando de Arce

⁷² Véase la monografía del retablo mayor de la Catedral.

⁷³ Para la biografía del Prelado seguimos la obra de FERNÁNDEZ, Fray A., *op. cit.*, Lib. III, Cap. 20, pp. 464-468. *Vid., etiam*, LÓPEZ SÁNCHEZ-MORA, M., *Episcopologio...*, *op. cit.*, pp. 44 ss.

⁷⁴ TENA FERNÁNDEZ, Juan, *Trujillo Histórico y Monumental* (Alicante, 1967. Trujillo, 1988 –sin indicación del n.º. de edición que se trata, que, en cualquier caso, no es una reimpresión de la primera–), p. 42.

⁷⁵ BENAVIDES CHECA, J., *Prelados Placentinos...*, *op. cit.*, pp. 219-228.

⁷⁶ Véase la monografía del retablo mayor de la Catedral.

Reinoso, natural de Villanueva de la Serena, y doña Catalina Dávila Palomares—no residía en Plasencia, ya que a los dos años de tomar posesión, por poderes, de este Obispado fue nombrado, el 21 de junio de 1643, a raíz de la caída del Conde-Duque de Olivares, Inquisidor General del Reino de España. Importante había sido hasta ese momento la carrera de Arce y Reinoso; sus títulos hablan por sí mismos de los cuantiosos beneficios que disfrutaba: tras cursar sus estudios en la Universidad de Salamanca, ganó por oposición en esta ciudad la cátedra de *Instituta*, de la cual se posesionó en 1616; de esta cátedra pasó a la de Código en 1617, y a la de Prima de Leyes en 1621. El 28 de octubre de 1625 el rey Felipe IV le nombró Oidor de Granada. En 20 de febrero de 1629 fue designado Regente de Sevilla. En 1633 lo fue para el Consejo Real de Castilla. En 1635 fue juramentado para Obispo de Tuy, de donde ascendió al de Ávila, y en 1640 fue nombrado para el de Plasencia, al que renunció el 6 de febrero de 1649⁷⁷.

La construcción del retablo mayor catedralicio alternó con la fabricación de otros altares en el templo. Según nos informa fray Alonso Fernández, *don Sancho Dávila y Toledo* (1622-1625) enriqueció la Catedral con un «celestial tesoro de reliquias», «para las cuales hizo en la iglesia dos grandes relicarios» situados en las naves colaterales del altar mayor⁷⁸. Los sacros huesos que regaló a la Sede procedían de la Diócesis de Cartagena, para cuya mitra había sido nombrado en 1591 por Felipe II. La devoción que demostró hacia los Santos Leandro, Isidoro, Florentina y Fulgencio, hijos de Severiano, Duque de Cartagena durante el primer tercio del siglo VI, justifica la donación de estas reliquias —muy queridas en Plasencia por ser sus Patronos San Fulgencio y su hermana Santa Florentina—. Don Sancho Dávila había nacido en la ciudad abulense en 1546, hijo de los Marqueses de Velada y hermano de don Gómez Dávila y Toledo, Marqués de Velada y ayo y mayordomo mayor de Felipe III. Tras ocupar la Silla cartaginense fue promovido a la de Jaén y de allí a la de Sigüenza, de la que pasó para regir la de Plasencia, muriendo el 6 de diciembre de 1625 en Jaraicejo. Fue pariente lejano de Santa Teresa de Jesús, con quien en más de una ocasión mantuvo correspondencia epistolar. Justifica lo dicho el que fuera un gran devoto⁷⁹, razón por la que también en su casa poseía gran número de imágenes y de relicarios: así lo recoge el inventario que comenzó a hacer de sus bienes don Pedro de Rota, juez de la ciudad de Plasencia, el 17 de diciembre de 1625⁸⁰. Alguno de los

⁷⁷ Vid., GIRALDO, Juan M., *Vida y heroicos hechos del excelentísimo venerable señor don Diego de Arce Reinoso, Obispo de Tuy, de Avila y de Plasencia, Inquisidor General y del Consejo de Estado. Ilustrados con máximas reflexiones de política cristiana y con sentencias y autoridades de varia erudición* (En Madrid. Por Juan García Infanzón. Año de 1695). Esta obra fue extractada por don Juan Antonio MUÑOZ GALLARDO, «Biografía de D. Diego de Arce y Reinoso, Obispo de Plasencia», en *R.E.E.*, T.º XXVIII (II) (1972), pp. 297-307. Vid., etiam, LÓPEZ SÁNCHEZ-MORA, M., *Episcopologio...*, *op. cit.*, pp. 52 s.

⁷⁸ FERNÁNDEZ, Fray A., *op. cit.*, Lib. III, Cap. 38, p. 538.

⁷⁹ Vid., al respecto, *ibídem*, Lib. III, Cap. 38, p. 538; LÓPEZ SÁNCHEZ-MORA, M., *Episcopologio...*, *op. cit.*, pp. 47-51.

⁸⁰ AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Francisco de Campo, leg. 2871, 17 de diciembre de 1625, s.f.

retablos-relicario precitados debió ser el que doró a sus expensas *don Plácido Pacheco* (1633-1639): se deriva de la carta de pago que otorgó el pintor placentino *Miguel Martínez* el 7 de enero de 1642⁸¹.

Sucedió a Dávila y Toledo don Francisco de Mendoza y Rivera (1627-1630) y a éste *don Cristóbal de Lobera y Torres* (1630-1632), gran devoto de Santa Teresa, cuya imagen mandó situar en una pequeña capillita ubicada en la iglesia de Santo Domingo; reza en la inscripción: «Don Cristóbal de Lobera, Obispo de Córdoba, hizo hacer esta capillita a Santa Theresa y las tres laudes de abaxo a sus padres... Se hizo año 1625»⁸².

Ya en el siglo XVIII, fueron varios los prelados que se distinguieron por financiar empresas artísticas en la Catedral. El primero de ellos fue *don Bartolomé de Ocampo* (1699-1703), a quien debemos la magnífica urna de plata que acoge el cuerpo inerte de la Virgen María⁸³. *Don Francisco de Perea y Porras* (1715-1720) colaboró de modo tangencial en la construcción del retablo que decidió elevar el Cabildo de 27 de febrero de 1703 en honor de quien es Patrona de la Catedral: para su construcción aportó 24.000 reales. Intervinieron en la obra, por circunstancias naturales de la vida, los tres hermanos *Churriguera*. Fue posible dorar la pieza gracias a los 24.000 reales que donó el Obispo *don Manuel Dávila y Cárdenas* (1738-1742). Timbran sus armas el ático del retablo, aunque sabemos que el antedicho señor Perea y Porras, Obispo de Plasencia y después Arzobispo de Granada, también donó, el 5 de julio de 1730, 12.000 reales para costear tamaña empresa, razón por cual el Cabildo estuvo en trámites de insertar sus escudos, que nunca llegó a colocar.



Fig. 2. Plasencia. Ermita de Ntra. Sra. de la Salud. Retablo mayor.

Don Francisco Laso de la Vega y Córdoba (1721-1728) había ocupado la mitra de Ceuta y profesado como fraile en el convento dominico de San Pablo de Sevilla antes de alcanzar el Solio placentino. Su Obispado se recuerda por las obras de remodelación que llevó a cabo en el Palacio Episcopal y en la ermita de Ntra. Sra. de la Salud (1721-1723), para la que mandó construir y dorar el retablo que la alhaja y, tal vez, el cuadro que *José de Mera* pintó en 1723 con el tema de *La conversión de San Francisco de Borja*⁸⁴. Hizo lo mismo con el

⁸¹ AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Francisco Núñez, leg. 1845, 7 de enero de 1642, s.f.

⁸² LÓPEZ SÁNCHEZ-MORA, M., *Episcopologio...*, op. cit., pp. 51 s. La imagen formó parte de las piezas expuestas en la muestra celebrada en 1988 bajo el título *Plasencia. Patrimonio documental y artístico*. Catálogo de la Exposición (Plasencia, 1988), p. 107, Catálogo nº. 156.

⁸³ Véase el capítulo dedicado a los *Churriguera* y a la obra del *Tránsito de Ntra. Sra.*

⁸⁴ TERRÓN REYNOLDS, Teresa, «Una obra más de José de Mera», en *Norba-Arte*, T.º IX (1989), pp. 263-266.

mayor de la venerada Patrona de la ciudad en su templo, Ntra. Sra. del Puerto, tras la restauración que en la ermita acometió el Concejo en 1723 con la intervención del propio Obispo⁸⁵. Todo lo dejó dispuesto en el testamento que otorgó antes de morir el 14 de julio de 1738:

«Declaro que a mis expensas he fabricado los retablos. Y su talla que hice poner y sentar en la ermita de Nuestra Señora del Puerto sita extramuros de la ciudad de Plasencia y el de la capilla de Ntra. Señora de la Salud en la puerta que llaman de Trujillo de ella. Y habiendo sido mi ánimo y deseo dejar completas estas obras que principié, dorando dichos retablos, lo que hasta ahora no he podido practicar por haberme llevado la aplicación a otras obras que estaban pidiendo sus fábricas y conclusión, quiero y es mi voluntad que se doren a costa de los bienes y efectos que quedaren a mi fallecimiento, aplicándose mis testamentarios con el mayor celo y eficacia a que se doren en la mayor conveniencia»⁸⁶.

En Trujillo, hizo lo mismo con la iglesia de la Encarnación de los Dominicos y con la ermita de Santa Ana, levantada y dotada por voluntad y a expensas del Prelado en 1731⁸⁷.

Don Fray Plácido Bayle y Padilla era agustino y Obispo de Huesca cuando fue designado para ocupar la silla Episcopal de Plasencia (1742-1747). Tuvo el deseo que el recuerdo de su persona estuviera en la memoria de todos, y por este motivo, además de por la devoción que tenía a las reliquias, construyó un magnífico retablo simétrico al de Ntra. Sra. del Tránsito. Fue su intención que el mueble sustituyera al que construyó don Sancho Dávila y Toledo a comienzos del siglo XVII, y que sirviera de propaganda para la Orden de San Agustín mediante un programa iconográfico que él mismo diseñó con los próceres de dicha congregación. El tallista placentino *Carlos Simón de Soria* se encargó de cumplir fielmente sus deseos (1746-1748)⁸⁸.

⁸⁵ BARRIO Y RUFO, José M.³, *Historia de la Milagrosa Imagen de Nuestra Señora del Puerto, Patrona de la M.N. y M.L. ciudad de Plasencia, que se venera en su ermita sita en lo alto del Puerto, que vá á las Castillas y á media legua de dicha ciudad* (Plasencia, Imprenta de Ramos, 1854), p. 10. Más bibliografía sobre esta ermita recoge la edición que hicieron en 1952 Francisco Fernández-Serrano y Antonio Sánchez Paredes de la precitada obra de Barrio y Rufo (Zaragoza, 1952), pp. XLIII-LI.

⁸⁶ LÓPEZ SÁNCHEZ-MORA, M., *Episcopologio...*, op. cit., p. 61. El retablo que el Obispo Laso de la Vega y Córdoba costeó para la ermita de Ntra. Sra. del Puerto fue destruido en 1808 por las tropas francesas que invadieron la ciudad –la imagen ya había sido trasladada a la Catedral–. A mediados de 1815 dieron comienzo las obras de remodelación de la ermita, inaugurada dos años después, tras hacer de nuevo el altar de la imagen y sus colaterales: BARRIO Y RUFO, J.M.³, *Historia de la milagrosa imagen...*, op. cit., pp. 14 ss. Destruído el antiguo retablo, de nuevo fue elevado en el siglo XIX con el estilo ecléctico que caracteriza a esta centuria. Como retablo barroco clasicista, de talla dorada está catalogado en el trabajo de ANDRÉS ORDAX, Salvador (Dir.), *Monumentos Artísticos de Extremadura* (Salamanca, 1986) (Mérida, 1995 -2ª Ed. revisada y ampliada), p. 521.

⁸⁷ TENA FERNÁNDEZ, J., op. cit., pp. 119 y 495.

⁸⁸ Véase la biografía de *Carlos Simón de Soria*.



Fig. 3. Plasencia. Convento de Clarisas Capuchinas de Santa Ana. Retablo mayor.

En 1765, según Alejandro Matías Gil y los apuntes que tomó del manuscrito titulado *Noticias particulares de lo que va sucediendo en Plasencia*⁸⁹, a expensas del Obispo don Juan Francisco Manrique (1760-1765) se construyó y doró el retablo del convento de Clarisas Capuchinas de Santa Ana, en Plasencia⁹⁰. Tal vez quiso emular el gesto que tuvo su antecesor, don Pedro Gómez de la Torre (1756-1759), al manifestar al Cabildo Catedral su deseo de dorar la reja del coro⁹¹ que, en último extremo, doraría Manrique a sus expensas.

También destacaron los Obispos de nuestra Diócesis por reunir cuantiosas piezas artísticas. Así se desprende de las cuentas que otorgó el 2 de noviembre de 1619 don Pedro Gómez, mayordomo de don Fray Enrique Enríquez (1610-1622), descargando cientos de reales en favor de los artistas más variados y en razón de las obras que habían hecho para el Prelado: el maestro de cantería Miguel Sánchez; los ensambladores Francisco de Velasco, Murcia, Juan Pardo y el escultor Juan Antonio; los pintores Guzmán, Santiago, Alonso de Moral, Juan de Quintana, Pedro de Córdoba, Juan de Valderrama; los doradores Francisco de Segovia y Alonso Recuero; o los plateros Ledesma, Pedro Alonso de las Casas, Martín Gómez, Juan Micael, Pedro Pérez Carrión y el joyero Mateo de Oliva, vecinos de Plasencia, Toledo, Madrid, Segovia⁹², etc. Lo mismo sucede con la importante donación de pinturas que hizo el Obispo don Fray Juan Lozano (1677-1679) en favor del Cabildo de Plasencia el 30 de junio de 1779⁹³. O con los retablos que tuvieron nuestros prelados en los oratorios de sus capillas privadas: en el testamento que otorgó el 11 de mayo de 1622 don Jerónimo González, Visitador del Obispado de Plasencia, dispuso lo siguiente:

«Pido y suplico al Obispo mi señor que se sirva de mandar hacer de mi açienda un relicario como el que tiene en su capilla por retablo, de manera que en medio del se ponga la imagen de la Concepción de Nra. Señora, como la que tiene su Señoría Ilustrísima...»⁹⁴.

⁸⁹ Manuscrito perdido en la actualidad. A mediados del siglo XX era propiedad del Deán don Pedro Cancho Bernardo.

⁹⁰ MATÍAS GIL, A., *op. cit.*, p. 265.

⁹¹ LÓPEZ SÁNCHEZ-MORA, M., *Episcopologio...*, *op. cit.*, p. 67.

⁹² *Vid.*, AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Alonso Rodríguez, leg. 2180, 2 de noviembre de 1619, s.f.

⁹³ LÓPEZ SÁNCHEZ-MORA, M., *Episcopologio...*, *op. cit.*, p. 56.

⁹⁴ AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Francisco de Campo, Leg. 243, 11 de mayo de 1622, s.f.

1.3. El Cabildo y sus miembros

En el primer capítulo del presente trabajo hemos estudiado la composición del *Consejo del obispo* y el *Senado de la iglesia diocesana*: el Cabildo. Entre sus miembros solían encontrarse grandes personalidades que habían recibido una buena preparación en ciencias eclesiásticas; también había grandes humanistas, por lo que no debe extrañar que de continuo mantuvieran relaciones con literatos, músicos y, en nuestro caso, con artistas, derivado todo ello de sus inclinaciones culturales. Por este motivo, durante la Edad Moderna las Catedrales medievales españolas se convirtieron en los principales demandantes del Barroco⁹⁵, merced además a sus cuantiosas rentas. Derivaban éstas del cobro del diezmo de los productos agrícolas y ganaderos, del producto bruto y demás primicias del obispado, junto a lo que reportaba la venta de indulgencias, los derechos de enterramientos y aportaciones de nuevas capillas funerarias, escasísimas en Plasencia, y las ayudas y prestaciones de particulares, laicos y religiosos. Por lo común, y una vez sacados los dos novenos de las tercias reales, el Obispo y el Cabildo se repartían cada uno un tercio del total de los beneficios⁹⁶. Falta en nuestra Diócesis un estudio serio sobre las rentas que percibía y distribuía el Cabildo entre la Mesa Capitular y la Fábrica propiamente dicha. Para ello, es interesante la imagen que ofrece de la Catedral del Jerte un manuscrito del siglo XVI, que la describe como una

«de las iglesias que en España se sirben con mayor pompa, asi de cantores escojidos y famosos ministriles como de ricos y curiosos ornamentos... La fabrica tiene muchas joyas de oro y plata, y gran cantidad de ornamentos de brocado... Las fiestas de Corpus Christi se celebran aqui con la mayor solemnidad y aplauso que se haçen en lugar de España, porque se gasta mucho en ellas (...)⁹⁷».

Según el autor de esta *Imagen de Plasencia*, la renta de la Catedral ascendía a 12.000 ducados cada año repartidos del siguiente modo⁹⁸:

Deán	3.000	ducados
Chantre	1.600	íd.
Maestre-escuela	1.600	íd.
Tesorero	1.600	íd.
Arcediano de Plasencia	1.600	íd.
Arcediano de Trujillo	1.600	íd.
Arcediano de Béjar	1.600	íd.

⁹⁵ MARTÍN GONZÁLEZ, «La catedral como núcleo promotor del barroco español», en *Actas del I Congreso Internacional do Barroco* (Oporto, 1991), T.º I, pp. 4-15.

⁹⁶ DOMÍNGUEZ ORTIZ, A., «Aspectos sociales de la vida eclesiástica en los siglos XVII y XVIII», en MESTRE SANCHÍS, Antonio, *Historia de la Iglesia en España*, T.º IV, *La iglesia en la España de los siglos XVII y XVIII* (Madrid, 1979), p. 30.

⁹⁷ Manuscrito publicado por RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio, «Extremadura en el siglo XVI. Noticias de viajeros y geógrafos (1395-1600) (Conclusión)», en *R.E.E.*, T.º X (I-IV) (1954), p. 403.

⁹⁸ *Ibidem*, pp. 403 s. Recoge el reparto de rentas FERNÁNDEZ NIEVA, J., *La sociedad*, *op. cit.*, pp. 569 ss.

Durante el siglo XVI, la construcción de la Catedral nueva fue la obra de mayor envergadura en la que se empeñaron los miembros del Cabildo. Hacía años que padecían los problemas de la vieja fábrica protogótica: un reducido perímetro inicial y «la mucha estrechura que tenía la capilla mayor», según afirmó el Deán y Protonotario don Diego de Jerez en el testamento que otorgó el día 18 de septiembre de 1510⁹⁹. A los gastos de fábrica contribuyeron la serie de Obispos que regentaron la Sede a lo largo de la centuria de mil quinientos¹⁰⁰, junto al Cabildo, que, de modo paralelo, tuvo que ir dotando el interior del templo con los ornamentos litúrgicos y decoraciones necesarias: dorado de la piedra, traslado de muebles, nuevos proyectos de obras, etc. Tan empeñado estaba en estas labores, supervisadas por el canónigo fabriquero y el mayordomo de fábrica, que en el momento de proyectar la construcción de las grandes máquinas retabísticas fue necesario acudir al beneplácito de los Obispos, que accedieron gustosos a realizar las donaciones necesarias para llevar a buen término todo aquello cuanto se proponía su consejo. La obra del retablo mayor y los colaterales dedicados a Ntra. Sra. del Tránsito y a las Reliquias, son buenos ejemplos para ilustrar una práctica bastante frecuente en el resto de las Catedrales españolas: el Deán, junto al Tesorero, Arcedianos y Canónigos, administraba y canalizaba el dinero percibido por medio de las donaciones de insignes Prelados. Siempre estuvieron a pie de obra, eligiendo trazas para el retablo mayor; velando en Valladolid para que *Gregorio Fernández* ultimara las esculturas que había contratado realizar; enviando cartas a Salamanca solicitando la presencia de los *Churriguera*, o llamando después al entallador trujillano *Bartolomé Jerez* para que emprendiera las reformas que necesitó la obra del Tránsito a los pocos años de haberla concluido *Alberto de Churriguera*. En síntesis, cabe afirmar que nuestro Cabildo, al igual que sucedió en Burgos¹⁰¹, no costeó de renta ningún retablo de envergadura. Diferente fue el caso de sus miembros, muy dados a disfrutar sus capillas particulares con bellas piezas artísticas.

Así sucedió cuando el Deán don Fernando de Montemayor compró en mayo de 1640 la capilla de San Fulgencio, situada en la pared norte del coro. No reparó en gastos a la hora de ornamentar su última y eterna morada. El 29 de noviembre de 1640 concertó con el cantero *Pedro de Figueroa* la remodelación de la capilla (1.400 reales), la cual se encargó de dorar el pintor placentino *Miguel González* a cambio de 1.000 reales, según la escritura que otorgó el 10 de diciembre de 1640. Para el altar, que había proyectado con sumo cuidado, mandó hacer un retablo y seis bellas esculturas, que contrató el 12 de abril de 1642 con el escultor vallisoletano *Juan Castaño* en 1.800 reales. Ese mismo día también escrituró el dorado del conjunto con el pintor

⁹⁹ SÁNCHEZ LORO, D., *El parecer de un Deán* (Cáceres, 1959), pp. 875-876. Declaraciones contenidas en el testamento otorgado el 18 de septiembre de 1510 por el Deán y Protonotario don Diego de Jerez.

¹⁰⁰ Sobre el sistema de financiación de las obras de la Catedral *vid.* LÓPEZ MARTÍN, J.M., «El sistema de financiación y de organización de las obras de la nueva catedral de Plasencia en el siglo XVI», en *VIII Centenario de la Diócesis de Plasencia (1189-1989). Jornadas de Estudios Históricos* (Plasencia, 1990), pp. 497-505.

¹⁰¹ PAYO HERNANZ, René-Jesús, *El Retablo en Burgos y su comarca durante los siglos XVI y XVIII* (Burgos, 1997), T.º I, p. 69.

Miguel González, que trabajaba por segunda vez para el Deán, a cambio de 400 ducados. No fue la última: el 4 de julio de 1644 ambos protocolizaron la escritura en virtud de la cual tomaba a su cargo, por 1.900 reales, la policromía de la reja que habían fabricado los cerrajeros *Andrés de Morera* y *Juan Rosado*, a los que se obligó el Deán a abonar por su trabajo 1.800 reales según el acuerdo al que ambas partes habían llegado el 12 de diciembre de 1643. Cumplió en todo punto con su deseo, según consta en la inscripción latina de la verja: «Este es mi descanso de las enfermedades del mundo. Aquí habitaré, puesto que yo lo he elegido»¹⁰².

Da la impresión de que el Deán don Fernando de Montemayor hubiera querido emular al Chantre don Gregorio de Vargas Chamizo, que pocos años antes había adquirido en la iglesia placentina de San Martín una capilla situada en el costado del Evangelio para fundar en ella una capellanía con sus misas, celebradas desde 1632. Una inscripción y el escudo heráldico del Chantre confirman lo que decimos¹⁰³. La construcción de la capilla la concertó don Gregorio con el maestro de cantería *Juan Ponce* el 14 de mayo de 1634. Terminada la obra, aprovechó la estancia en la ciudad del entallador vallisoletano *Juan Velázquez*, que terminaba de percibir los últimos pagos que aún se le adeudaban por el retablo catedralicio, para contratar con él, el 15 de diciembre de 1637, la fabricación de la máquina lignaria que aún hoy enoja esta pequeña y bonita estancia. Las tallas debió de encargárselas al escultor de Valladolid *Francisco de Rincón*, al igual que es de suponer que el pintor, también vallisoletano, *Francisco Martínez* tomaría a su cargo hacer en el retablo lo que su oficio demandaba¹⁰⁴. Como advocación, eligió la de San Blas.

En su testamento de 4 de octubre de 1725, el Chantre don Diego Sánchez de Zúñiga, natural de Hervás, mandó una limosna de 300 reales «para ayuda a la obra de el retablo que se está haziendo a Nuestra Señora de las Angustias»: una imponente obra barroca que hoy cubre el testero de la iglesia¹⁰⁵. La práctica de la limosna entre las dignidades catedralicias fue algo bastante frecuente en todos los tiempos: recordemos que en su testamento (otorgado el 8 de septiembre de 1596) el Chantre don Pedro Bermúdez de Villalba, hijo del Coronel don Cristóbal de Villalba, dejó al convento de San Ildefonso, del que había sido patrono su padre, «las imágenes, ornamentos, cálices y todo cuanto había en la capilla» de su palacio¹⁰⁶.

¹⁰² Véase la biografía del vallisoletano *Juan María Castaño* y su obra en la Diócesis de Plasencia.

¹⁰³ La siguiente inscripción figura en el friso de la capilla: «ESTA CAPILLA Y 4 LAVDES ES DEL SENOR GREGORIO DE VARGAS CHANTRE DE LA SANTA IGLESIA / DE PLASENCIA FVNDO EN ELLA VNA CAPAP. CON VNA MISA CADA DIA A LAS XI Y A LAS XII Y OTRA A LAS FIESTAS / AL ALBA POR EL Y LOS SS DON DIEGO DE VARGAS REGIDOR DESTA CIVDAD Y DOÑA JVANA ROS DE CAMPO / SVS PADRES Y POR SVS HERMANOS Y DIFUNTOS ESTA TODO PAGADO AÑO DE 1632».

¹⁰⁴ Véase la biografía del vallisoletano *Juan Velázquez* y sus intervenciones en colaboración con su sobrino *Manuel de Rincón*.

¹⁰⁵ AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Manuel de Oliva, leg. 1900, foliado, fol. 215.

¹⁰⁶ TORO, Luis de, *Descripción de la Ciudad y Obispado de Plasencia* (Plasencia, Ed. a cargo de SAYÁNS CASTAÑOS, Marceliano, 1961), pp. 32 s., n. 28 (notas añadidas por M. Sayáns Castaños).

La munificencia de don Simón Rodríguez de Guzmán, Tesorero de la Catedral, hizo posible la construcción, en 1716, de un retablo destinado al altar mayor de la iglesia del desaparecido convento de San Miguel; de su hechura se encargó el maestro *Manuel Montero*, carpintero y entallador, que lo principió en 1717. Dispuso situar en el mismo, junto a las tallas del Patrono, San Buenaventura y San Antonio, una imagen de Ntra. Sra. del Carmen que tenía de su propiedad. Asimismo, por una de las cláusulas de su testamento, dictado el 18 de julio de 1717 –un día antes de morir–, también sabemos que destinó parte de su herencia a la construcción de un camarín en dicho cenobio¹⁰⁷.

Entre los miembros del Cabildo que destacaron a lo largo de la Historia por el mecenazgo artístico que ejercieron, cabe hacer mención especial de don Francisco de Carvajal († 1556), quien accedió al arcedianato de Plasencia y de Béjar después de ser Arcipreste en Calzadilla y Arcediano de Cáceres. Fue en esta villa donde vio la luz por primera vez en fecha que desconocemos, en el seno de una familia de noble prosapia: fue hijo segundo del matrimonio formado entre Juan de Sande Carvajal y Leonor de Saavedra, y sobrino del polémico Cardenal don Bernardino López de Carvajal y Sande, quien ocupó el Solio de Plasencia entre 1521 y 1523; de algún modo debió favorecer al hijo de su hermano desde la silla episcopal. Don Francisco nunca olvidó sin embargo sus raíces cacereñas y la feligresía de la parroquial de Santiago de los Caballeros, de Cáceres, a la que siempre perteneció. Por tal motivo, las rentas de que disponía, ya fuera por su ocupación de Arcediano o por su condición nobiliaria –don Francisco de Carvajal, su abuelo, fue II Señor de Torrejón el Rubio–, las empleó en remodelar por completo el precitado templo de Santiago: el 20 de junio de 1550 otorgó la primera carta de pago por la elevación de la capilla mayor el importante arquitecto *Rodrigo Gil de Hontañón*, siendo todo por cuenta del Arcediano de Plasencia, que vio felizmente concluida la cabecera en 1553. La obra continuaría a partir de su muerte bajo la dirección del arquitecto trujillano *Sancho de Cabrera*, gracias a las mandas testamentarias que escrupulosamente dictó don Francisco de Carvajal en el testamento que otorgó el 2 de junio de 1554, y en las cláusulas a su codicilo, que rubricó el 5 de abril de 1556. Muchas obras, ornamentos y alhajas se hicieron y compraron con lo dispuesto por el Arcediano, pero quizás sea el retablo mayor de la esa iglesia una de las más importantes de entre todas ellas. Se concertó su hechura el 24 de noviembre de 1557 con el vallisoletano *Alonso Berruguete*, y, después de no pocos pleitos, por fin se asentó en su sitio en 1570, nueve años después de que hubiera muerto su autor y 14 desde que fuera enterrado en aquél lugar su promotor, en el sitio cuya traza debió supervisar dada su afición al arte de la arquitectura¹⁰⁸.

¹⁰⁷ AHPCC. Sección Clero. Leg. 126, Exp. 11, s.f. *Vid., etiam*, AMEZ PRIETO, Hipólito, «La Provincia Franciscana de San Gabriel: Sus conventos. 12. Plasencia: San Miguel», en *Guadalupe*, nº. 743 (1997), pp. 39 s.; IDEM, *La Provincia de San Gabriel de la descalcez franciscana extremeña* (Madrid, 1999), p. 372. El dato sobre la intervención de *Manuel Montero* lo tomamos de BENAVIDES CHECA, J., *Artistas del siglo XV, XVI y XVII, op. cit.*

¹⁰⁸ *Vid.*, al respecto, FLORIANO CUMBREÑO, Antonio C., *La iglesia de Santiago de los Caballeros de Cáceres y el escultor Alonso Berruguete (Historia Documental)* (Cáceres, 1918), pp. 16-19, 37-67 *passim*; IDEM, *Guía Histórico-Artística de Cáceres* (Cáceres, Tip. de García Floriano Cumbreño, 1929), pp. 124-128, 130 s.; RUBIO ROJAS, Antonio, *Las disposiciones testamentarias de don Francisco de Carvajal, Arcediano de Plasencia y Mecenas de Cáceres, su villa natal* (Cáceres, 1975), pp. 21-30 *passim*, y 35-51 *passim*.

También se destacaron por su amor a las artes otros Arcedianos de Plasencia. Don Juan Gómez del Águila, del Arcedianato de Medellín, testó en el mes de agosto de 1697, «y en este tiempo se construía el retablo de San Ildefonso a sus espensas, en sólo el tallado, sigue también el dorado y todo lo tenía contratado y concertado con *Francisco Perales* según escritura en Plasencia, de 9 de agosto de 1697»¹⁰⁹. Don Juan Caballero de Arias, también Arcediano de Medellín, costeó en 1746 el retablo de talla y pintura de la Santa Cruz, elevado en la capilla situada en el muro que cierra por el sur el coro catedralicio, después de que el Cabildo le concediera su autorización el 25 de junio de ese mismo año¹¹⁰. En 1747 el Canónigo don Fernando Retortillo sufragó el coste que tuvo el dorado del retablo en el que rinden culto a Santa Ana las ildefonsas de Plasencia en el oratorio de su convento¹¹¹.



Fig. 4. Plasencia. S.I. Catedral. Retablo de la Santa Cruz.

1.4. Las fábricas parroquiales

Hemos visto en el primer capítulo cómo la Diócesis de Plasencia pasó de tener, según el censo de población de Tomás González¹¹², 141.880 almas en 1587 a contar en 1768 con 98.636 fieles¹¹³: el ritmo poblacional viene a coincidir en general con la tendencia que experimenta nuestra región, cuya población se recupera en el siglo XVIII de la grave crisis sufrida durante la centuria precedente, responsable en gran medida de haber truncado el ritmo ascendente experimentado a lo largo del siglo XVI. Entre el último tercio de esta centuria y la de mil setecientos, la tendencia poblacional a la baja se corresponde a la inversa con el número de parroquias que registran las fuentes: las 142 pilas de 1589 (que deben ser las mismas que señaló fray Alonso en 1627, aunque por errata de imprenta salieron 152¹¹⁴) pasan a ser 174 entre 1768 y 1769 según Pascual Madoz. La causa para el aumento no está en la construcción de nuevas fábricas, sino en

¹⁰⁹ BENAVIDES CHECA, J., *Artistas del siglo XV, XVI y XVII*, op. cit.

¹¹⁰ «ESTE RETABLO I DORADO HIZO A SU COSTA DON JUAN CABALLERO DE ARIAS, ARCEDIANO DE MEDELLIN. AÑO DE 1746».

¹¹¹ Una inscripción en el pedestal fecha el momento en que se doró: «ESTE RETABLO SE DORO A ESPENSAS DEL SEÑOR DON FERNANDO RETORTILLO CANONIGO DE LA SANTA IGLESIA CATREDAL DE PLASENCIA. AÑO 1747».

¹¹² Véanse del primer capítulo de este trabajo.

¹¹³ Las fuentes (Benavides Checa, fray Alonso Fernández, Tomás González y Pascual Madoz) coinciden en general con los datos suministrados.

¹¹⁴ Este dato proporcionado por el Cabildo fue utilizadísimo. Llama la atención los pocos años que median entre una fuente y otra y la diferencia de 10 parroquias que observamos entre ambas.

el cambio de categoría que éstas experimentaron con el tiempo (por ejemplo, en 1572 Ibahernando era anejo de la iglesia de San Martín, de Trujillo, mientras que en 1860 aparece citada como parroquia de Entrada; La Cumbre también pasó de ser anejo a iglesia de 1^{er} Ascenso en las mismas fechas, al igual que ocurrió con Aldeacentenera y otras serie de parroquias), fruto de la independencia que cada vez adquirieron los pueblos; tampoco es menos cierto que el clero secular, escaso en Extremadura a comienzos del siglo XVI, experimentó un vertiginoso crecimiento después de celebrarse el Concilio de Trento, que prescribió en su último período los Seminarios o Colegios de Niños para la formación de los futuros ministros de Dios desde temprana edad. A esto se unían los beneficios y exenciones que conllevaba ser clérigo. De los 344 curas que había en Extremadura en 1797¹¹⁵, Pascual Madoz refiere que la Diócesis de Plasencia tenía 148 entre 1768 y 1769. Dependiendo de la fiabilidad de los datos, la población parroquial diocesana a finales del siglo XVIII debía ser inferior a la de Extremadura en general, situada ésta en la zona intermedia dentro del conjunto nacional, 700-1.400: 1.040 feligreses por cura¹¹⁶. Compensaba la rica economía de algunas comarcas (La Vera, Valle del Jerte) la escasez de población de otras localidades, por lo que el caudal y los ánimos para procurar el contrato de la obra de arte quedaban asegurados.

Justifican los datos expuestos el que las parroquias fueran el comitente más importante a la hora de acudir al taller de un artista a contratar el retablo que tenían en mente construir los parroquianos o los miembros de una cofradía, pues también es aplicable a estas congregaciones lo que hemos visto –aunque las abordemos en epígrafe aparte–. Cabe relacionar el *aumento* de parroquias durante el siglo XVIII con el importante número de retablos entonces emprendidos, si bien es cierto, por otra parte, que la mayoría de ellos vinieron a sustituir a las viejas máquinas de los siglos XVI y XVII.

El encargado de tramitar el contrato de una pieza era el cura, el beneficiado o el mayordomo, elegido por período de un año renovable si existía una «justa y razonable causa», según regula el Sínodo de 1534 en su apdo. 32¹¹⁷. Era el encargado de administrar los bienes de la iglesia (diezmos, arrendamientos, obras pías, fundaciones, empréstitos, donaciones, herencias, etc.); de ellos debía dar cumplida cuenta al Visitador diocesano, y organizar sus gastos contando siempre con el consejo de los curas, aunque no podían emprender una obra sino era con permiso del Obispo, del Provisor o del Visitador, pues

«algunas veçes algunos señores temporales de nuestro obispado en sus tierras y lugares se entrometen a querer dar las obras de las yglesias a quien ellos quieren, asi como pintores, canteros y otros ornamentos y otras cosas de las dichas yglesias, <y> acaesçe muchas veçes dar las obras a personas que no son buenos ofiçiales en sus ofiços, no lo pudiendo ni deviendo haçer, pues lo suso dicho ymcumbe a nos y a nuestros ofiçiales y no a otra persona alguna. Por ende, estatuimos e mandamos que de aqui

¹¹⁵ Vid., FERNÁNDEZ NIEVA, J., *La sociedad*, op. cit., pp. 575-578.

¹¹⁶ HERMANN, Ch., «Iglesia y poder: el encuadramiento pastoral en el s.XVIII», en *Cuadernos de investigación histórica*, nº. 6 (1982), pp. 142 y 148. Citado por FERNÁNDEZ NIEVA, J., *La sociedad*, op. cit., p. 578, n. 78.

¹¹⁷ GARCÍA GARCÍA, A., op. cit., p. 426.

adelante ningun señor temporal no se entromete ni atiente a dar las dichas obras de las dichas yglesias a persona alguna, so pena de excomunion. Ni el mayordomo de la tal yglesia de la tal obra a ofiçial ninguno sin liçençia de nuestros visitadores, y el que lo contrario hiçiere, yncurra e caya por el mesmo fecho en sentençia de excomunion (de la qual no pueda ser absuelto sino por nos o por la persona a quien para ello daremos liçençia) y, mas y allende, caya en pena de dos marcos de plata para nuestra camara, y no le sea resçebido en cuenta cosa alguna de lo que así oviere gastado en la tal obra por mandado de los dichos señores temporales»¹¹⁸.

Viene esto a complementar lo que hemos visto al tratar el *Obispado*. El mayordomo también estaba obligado a dar cuenta todos los días de los gastos derivados de las obras emprendidas, bien al cura, al teniente o al beneficiado, «y el gasto que el mayordomo diere y no se estuviere firmado como dicho es, no se le resçiba en cuenta»¹¹⁹: esto fue lo que debió ocurrirle al mayordomo de la cofradía y ermita de Santa Ana de Villanueva de la Vera, cuando se contrató con el pintor placentino *Miguel González del Castillo*, el 2 de marzo de 1648, la pintura del retablo y caja del retablo del Santo Cristo¹²⁰. También era misión del mayordomo realizar los inventarios de las parroquias, importantísimos a la hora de datar una pieza, o bien, conocer la existencia, y acaso la descripción, de otra perdida. Todo lo debía supervisar el Visitador diocesano, cuya labor pastoral es fuente de información fundamental para conocer todo cuanto tiene que ver con las obras de arte¹²¹.

Cuando es la parroquia la que patrocina el retablo, es frecuente encontrar en sus áticos los símbolos de sus patronos: el báculo de San Blas en el de Gargüera, la tiara de San Pedro en el frontón que corona el mayor de Casatejada, la espada de San Pablo en el de Gargantilla, etc. También es normal insertar inscripciones con el nombre del cura que regía la iglesia en el momento de terminar la obra, bien su construcción o su dorado: así lo vemos en los retablos mayores de Oliva de Plasencia¹²², Aldeanueva de la Vera¹²³, Cuacos de Yuste¹²⁴ o en el desaparecido de Collado de la Vera¹²⁵, del que aún perdura el ático y por tanto la inscripción¹²⁶.

¹¹⁸ *Ibidem*, p. 426.

¹¹⁹ *Ibidem*, p. 427.

¹²⁰ A.P. de Villanueva de la Vera, L.C.F. y V., *Cabildos y otros de la Cofradía y Ermita de Santa Ana, de 1674 a 1814*, foliado, fols 91 y ss.

¹²¹ Su importancia fue puesta de manifiesto en el XIII Congreso de la Asociación de Archiveros de la Iglesia de España, celebrado en Sevilla del 11 al 16 de septiembre de 1997, y publicado en el T.º XIV de *Memoria Ecclesiae* (Oviedo, 1999). De este volumen cabe destacar, por su relación con Extremadura, el trabajo presentado por C. SOLÍS RODRÍGUEZ, *Las Visitas Pastorales y el Patrimonio Arquitectónico y Mobiliario de la Iglesia*, pp. 411-450, y sobre todo pp. 415 s.

¹²² «DOROSE ESTA / OBRA SIENDO / ...».

¹²³ «SE HIZO ESTA OBRA SIENDO CVRA DN. JUAN DE RENA I SANABRIA NATURAL DE LA BILLA DE MIAJADAS AÑO DE 1761».

¹²⁴ «+ DOROSE / SIENDO CV / RA DON / SANTIAGO / REGIDOR / FLORES, Y / MAIORDO= / MO MIGVEL / PINADERO / AÑO DE / 1800.»

¹²⁵ «SE HIZO ESTA OBRA HI SE DORO SIENDO CV / RA D.º MIGVEL DIAZ YAGVES. AÑO DE 1803».

¹²⁶ Para hacernos una idea del caudal de obras que solía contratar una iglesia, hemos incluido en las biografías un apartado que titulamos *otras intervenciones*, al que remitimos para ver la frecuencia de contratación que tenían las parroquias.

El recurso que más empleó la iglesia para recabar el dinero necesario con el que costear tales empresas constructivas fue el del empréstito, aunque la disponibilidad líquida que permitía a corto plazo supusiera a la larga una mayor carga al tener que hacer frente a los intereses. El sistema fue muy variado, ya que se podía recurrir a otra iglesia, a las cofradías, a las ermitas, a los particulares, etc. En el primer caso, fue frecuente que la parroquia que era aneja ayudara económicamente a su matriz cuando así lo requería. Tenemos un ejemplo en el sistema de pagos por el que se optó en Arroyomolinos de la Vera cuando el entallador cuacareño *Francisco de Acevedo* construyó el retablo que precedió al actual: se otorgó poder al artista para que éste pudiera hacer efectivos los cobros a partir del caudal de Tejada de Tiétar, lugar anejo¹²⁷. Las cofradías, que también regían las ermitas, fueron las congregaciones a las que más se recurrió en estos casos. Lo tratamos ampliamente al referirnos a ellas en este capítulo, pese a lo cual es interesante resaltar lo que sucedió en la azarosa historia constructiva del retablo mayor de Monroy. El largo proceso de una obra que comenzó a tramitarse en 1607 justifica que en 1623 se decidiera contraer un censo para poder hacer frente al coste del dorado; se recurrió, por designio episcopal, a la cofradía jaraiceña de Ntra. Sra. de la Caridad, y aún se pagaba en 1668; también fue necesario solicitar la ayuda de las ermitas en los mismos términos económicos¹²⁸. Hubo otras ocasiones en las que el hospital de la villa prestó dinero; sucedió en Torrejón el Rubio, gracias a lo cual se pudo abonar lo que se adeudaba al pintor *Alonso de Paredes* por el antiguo retablo mayor¹²⁹.

Aunque en menor medida, también una parroquia recurrió con frecuencia a la venta de antiguos retablos para poder financiar la construcción de uno nuevo; retablos que los adquirirían aquellas fábricas cuyo caudal económico sólo les permitía tener una obra de segunda mano. Sucedió en Deleitosa en 1768, año en el que la cofradía del Santo Cristo del Desamparo vendió al Abad de Cabañas su vieja máquina a cambio de 750 reales; aún se conserva en Retamosa¹³⁰. Aldeanueva de la Vera vendió la obra que ejecutó el entallador flamenco *Guillermín de Gante* a la cercana iglesia de Guijo de Santa Bárbara en 1723, para poder aumentar los fondos económicos con los que afrontar la nueva obra que había contratado con *Pedro de la Roza*; en este caso también fue necesario recurrir a las cofradías¹³¹. Guijo de Santa Bárbara es un buen ejemplo de cómo las parroquias de limitados recursos tenían que *aprovechar* las *ocasiones*, ya que pocos años después, con motivo de la expulsión de los jesuitas, adquirió los retablos del convento placentino¹³². En 1702 compró la ermita de San Martín de Garganta la Olla un retablo a la de Ntra. Sra. del Escorial de Losar de la

¹²⁷ Véase la biografía de *Francisco de Acevedo*.

¹²⁸ Remitimos a nuestra Tesis Doctoral citada, T.º III, pp. 1396 ss.

¹²⁹ AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Jerónimo Navarro, leg. 1825, 26 de octubre de 1623, s.f.

¹³⁰ Véase la biografía de *Pedro de la Roza*.

¹³¹ *Ibidem*.

¹³² MADOZ, Pascual, *Diccionario histórico-geográfico de Extremadura* (Cáceres, Publicaciones del Dpt.º de Seminarios de la Jefatura Provincial del Movimiento, 1955), T.º III, p. 109.

Vera¹³³. Para construir el retablo de tintes neoclásicos que proyectó la parroquia hervasense de Santa María a finales del siglo XVIII, se optó por la venta del antiguo retablo, que previamente se pesó; en este caso se recurrió también al préstamo de particulares¹³⁴.

1.5. Las Órdenes Religiosas

Uno de los rasgos genéricos de la Iglesia española en la Edad Moderna fue el rápido crecimiento que experimentaron las órdenes religiosas desde mediados del siglo XVI, para estancarse después¹³⁵. Las características de la vida *regular* en Extremadura se podrían esbozar del siguiente modo. Fernández Nieva¹³⁶ señala la ausencia de las grandes órdenes monásticas que se fundaron en la Edad Media. Observa asimismo que órdenes tan significativas en la Etapa Moderna, y al mismo tiempo tan españolas, como fueron las de los jesuitas y carmelitas, tuvieron una escasa y tardía presencia en la región, si bien es cierto que la ciudad placentina contaba con un Colegio jesuítico desde 1555¹³⁷ y con un cenobio del Carmelo desde inicios del siglo XVII –asegura la tradición que predijo su fundación la propia Santa Teresa cuando estuvo inspeccionando el terreno sobre el que iba a fundar el nuevo convento, en el que no se instalaron las monjas hasta 1628¹³⁸–. Extremadura tuvo también una presencia media de Órdenes mendicantes, como dominicos, agustinos y jerónimos. Todas están presentes en nuestra Diócesis, y es quizás el monasterio de San Jerónimo de Yuste, fundado hacia el año 1402, el ejemplo más temprano. Por último, Fernández Nieva observa en la región un florecimiento espléndido del franciscanismo, que tenemos representado en Plasencia en sus tres facetas: la tradicional de la Provincia de San Miguel, los observantes de fray Juan de la Puebla –dos discípulos suyos, fray Juan de Guadalupe y fray Pedro Melgar, vinieron a Extremadura ante la imposibilidad de fundar en Granada, con la intención de solicitar la ayuda y beneplácito de don Francisco de Monroy, del prelado placentino don Gutierre Álvarez de Toledo (1496-1506) y de otra serie de familias nobiliarias a las que habían conocido con motivo de la conquista de la perla de Boabdil; la fundación del convento de Belvís de Monroy fue el resultado de toda una serie de avatares históricos no carentes de tintes políticos¹³⁹–, y los *reformados* alcantarinos o descalzos de San Pedro de Alcántara y la Provincia de San Gabriel. Junto a ellos, el amplio repertorio de religiosas franciscanas, de la Concepción francisca y de Santa Clara o clarisas, junto a las que destaca la proliferación de las *Órdenes Terceras*.

¹³³ A.P. de Garganta la Olla, L.C.F. y V. de la ermita de San Martín, de 1617 a 1775, foliado, fols. 178 vt.^o-179.

¹³⁴ A.P. de Hervás, L.C.V. y V. de 1779 a 1819, sin foliar, cuentas de 1781.

¹³⁵ DOMÍNGUEZ ORTIZ, D., *Aspectos sociales de la vida eclesiástica...*, op. cit., p. 41.

¹³⁶ Vid., FERNÁNDEZ NIEVA, J., *La sociedad*, op. cit., pp. 584 s.

¹³⁷ Sobre este edificio puede consultarse el artículo de PEÑA GÓMEZ, M.^a del Pilar de la, «Estudio arquitectónico del colegio jesuítico de Plasencia», en *Norba-Arte*, T.^o XI (1991), pp. 39-49.

¹³⁸ Así lo refiere la inscripción policromada dispuesta a lo largo del coro bajo de la iglesia, aunque si contrastamos esta afirmación con los documentos que hemos recogido al respecto, veremos que la tradición sólo tiene una parte de verdad.

¹³⁹ Vid. COTALLO, José Luis, *Extremadura y el franciscanismo en el siglo XVI* (Cáceres, 1950), pp. 31 y ss. Vid., etiam, sobre el franciscanismo en Extremadura, ANDRÉS, Melquiades, *Vida Eclesiástica y Espiritual en Extremadura. Desde la Restauración de las Diócesis hasta nuestros días* (Cáceres, 1992), pp. 71 ss., 117-123, y 139-157.

De especial relevancia para el arte fueron las órdenes franciscanas, por ser las de fundación más antigua y además, en el caso de los observantes, una de las primeras en asentarse en el Obispado placentino. Durante la Edad Media, la piedad practicada por esta Orden y la dominica determinó y canalizó la espiritualidad europea durante la segunda mitad del siglo XIII y primera de la siguiente centuria, de forma parecida a como lo habían hecho los cistercienses en el siglo XII. En muchas ocasiones se ha relacionado el crecimiento experimentado por la población europea durante el siglo XIII con la rápida expansión que tuvieron dichas congregaciones, que tomaban como puntos de actuación las ciudades más densamente pobladas. El asentamiento de ambas órdenes en el territorio hispánico estuvo ligado en muchas ocasiones al proceso reconquistador en el que entonces se hallaban inmersos los reinos cristianos: tal fue la circunstancia que vinculó la Orden franciscana con la ciudad de Plasencia, enclave que el monarca castellano Alfonso VIII (1158-1214) había fundado en 1186 con la finalidad de contener a almohades, leoneses y portugueses a través del amplio alfoz que le otorgó, lo que indudablemente devino en un rápido crecimiento de la población urbana. Las fuentes históricas no muestran toda la claridad que nos gustaría a la hora de explicitar una fecha concreta que nos ayude a ubicar en el tiempo el establecimiento del convento de los observantes en la ciudad de Plasencia; sin embargo, de su lectura nos queda claro que el edificio al que nos referimos es la fundación más antigua que hoy alberga la ciudad del valle del Jerte, anterior a 1233: así lo pone de manifiesto la decisión tomada el 26 de mayo de dicho año por Gregorio IX en la bula *Sat hanc*, cuando encomendaba al Obispo de la limítrofe Diócesis de Coria la defensa de los franciscanos contra la decisión adoptada por el prelado placentino de edificar, en las inmediaciones del convento, el monasterio de San Marcos, de religiosas bernardas recoletas de la Orden del Císter¹⁴⁰, que, a finales del siglo XV, ya había desaparecido y sus rentas aplicadas a Santo Domingo el Viejo y posteriormente a San Vicente Ferrer.

Las producciones arquitectónicas de esta serie de congregaciones religiosas se caracterizan, en líneas generales, por ser el resultado de una interpretación de las reglas monacales –siempre en virtud del momento histórico en el que se ubique la elevación de un monasterio concreto–: las Constituciones Generales de los franciscanos, dadas y confirmadas en el Capítulo General de Narbona en 10 de junio de 1260, tomaron una postura muy particular contra un lujo arquitectónico que ya había sido rechazado con anterioridad por la Orden del Císter, prescribiendo que se evitara «(...) en lo posible toda exquisitez de los edificios en pinturas, tabernáculos, ventanales, columnas y cosas similares, e igualmente todo exceso de longitud, anchura y altura, según las condiciones del lugar»¹⁴¹. Sin embargo, no es menos cierto que la norma se relajó, a lo que se unió, a la postre, las obras de arte que contrataban las cofradías ubicadas en las iglesias de estos conventos, o los nobles propietarios de capillas. Por las fuentes históricas sabemos que el espacio perimetral

¹⁴⁰ SANTA CRUZ, Fray José de, *Chronica de la Santa Provincia de San Miguel de la Orden de Nuestro Seráfico Padre San Francisco* (Madrid, Imp. Viuda de Melchor Alegre, M.DC.LXX.I.), Libro II, Cap. XV, pp. 138-139.

¹⁴¹ BRAUNFELS, Wolfgang, *Arquitectura monacal en Occidente* (Barcelona, 1975), p. 329.

de la iglesia del convento franciscano placentino contaba con tribuna en su alzado y derredor, pues éste fue el lugar elegido por el Cardenal y Obispo don Bernardino López de Carvajal y Sande para edificar, hacia finales de la década de 1510, la capilla que dedicó a San Bernardino y situó debajo de la tribuna del altar mayor, en el lugar donde reposaban los restos de su madre doña Aldonza de Sande. Asimismo, y como contrapunto de esta iniciativa, don Gutierre Bermúdez de Trejo, señor de Grimaldo y de las Corchuelas, determinó elevar en este mismo monasterio un enterramiento señalado que situó al costado del Evangelio, en lo alto de la tribuna, donde dispuso un túmulo con su bulto de piedra¹⁴².

Junto a los franciscanos, también tuvieron un papel relevante para la Historia del Arte los dominicos, los jesuitas, las carmelitas, y todos aquellos conventos de los que nos ofrece en su obra una amplia relación el dominico fray Alonso Fernández, estudiada en el capítulo primero de este trabajo¹⁴³. A ellos habría que unir el convento trinitario de San Juan Bautista de la Concepción, fundado en Hervás en 1654 gracias al patronazgo de doña María López Burgalés, viuda de don Juan López de Hontiveros, y de su hijo don Bernardo López de Hontiveros¹⁴⁴. Y más aún, dada su importancia, el convento de monjas agustinas recoletas de Serradilla, fundado en 1656 para venerar la imagen que la beata Francisca de Oviedo encargó al escultor madrileño *Domingo de Rioja*, y que dedicó al Santísimo Cristo de la Victoria¹⁴⁵.

La mayor parte de las iglesias conventuales se reformaron o construyeron a lo largo de los siglos XVI y XVII. Unidas a esta circunstancia, hay que tener en cuenta las nuevas fundaciones y el crecimiento que experimentó el clero regular durante la modernidad, que se paralizó en la segunda mitad del siglo XVIII a tenor de la nueva coyuntura ideológica y socio-política que sirvió de antesala a la desamortización. Faltan padrones que permitan censar el clero regular en Extremadura, aunque según los datos que tenemos la tendencia fue al alza¹⁴⁶; en Plasencia podemos comprobar este hecho comparando los 34 conventos existentes en 1627 –según fray Alonso Fernández– con los 48 que señala Madoz¹⁴⁷. Conviene recordar al respecto que, a tenor de la *Reforma* franciscana llevada a cabo en Extremadura durante el siglo XVI, «otros muchos frailes de la orden vinieron por entonces de diversos países a esta bendita tierra extremeña, atraídos por la fama santa de sus hombres y

¹⁴² SANTA CRUZ, Fray J. de, *op. cit.*, p. 142. *Vid., etiam*, FERNÁNDEZ Y SÁNCHEZ, T., *El discutido extremeño Cardenal Carvajal (D. Bernardino López de Carvajal y Sande)* (Cáceres, 1981), p. 117. Esta serie de datos nos aportan noticias de las capillas funerarias, acaso entre contrafuertes, que debían circundar el perímetro eclesial. Recoge datos sobre dichos enterramientos el trabajo de J.M. LÓPEZ MARTÍN, *Paisaje urbano de Plasencia...*, *op. cit.*, pp. 320-321.

¹⁴³ Véase el capítulo 1 de este trabajo, apdo. 7.

¹⁴⁴ Véase el capítulo dedicado a *Fray José de la Santísima Trinidad* y los retablos del convento de Trinitarios de Hervás.

¹⁴⁵ Para la fundación de este convento, véase la biografía de *Pedro de la Torre* y la introducción que hacemos al retablo mayor del mismo.

¹⁴⁶ FERNÁNDEZ NIEVA, J., *La sociedad*, *op. cit.*, pp. 582 ss.

¹⁴⁷ Véase para este aspecto el capítulo 1, apdo 7.

ansiando contagiarse de aquel espíritu esforzado»¹⁴⁸. Y no fueron menos los que intentaron continuar en nuestra tierra la vida ejemplar del santo extremeño más universal: San Pedro de Alcántara (1499-1562), cuya fama en vida le llevó incluso a comparecer ante Carlos V para resolver y tratar asuntos de su alma¹⁴⁹.

A partir de la celebración del Concilio de Trento, las casas antiguas y las recién fundadas o a punto de elevarse empeñaron especialmente sus rentas –que obtenían de las tierras, de alquilar viviendas, censos, juros, donaciones, herencias y dotes– para cumplir con los postulados dictados por los padres conciliares, contribuyendo con esto y junto al resto de la comunidad católica a propagar la imagen de una Iglesia Triunfante. Cuando la comunidad tenía que debatir un asunto de importancia, como era la construcción de un retablo, se reunían en la grada «a campana tañida como lo tenían de costumbre: juntos y congregados» hablaban sobre las posibilidades, y en caso de ser factible, se solicitaba la licencia del padre provincial, quien de nuevo examinaba los recursos del convento para denegar o conceder el permiso. En el caso de los jesuitas el sistema variaba al introducir la necesidad de enviar la solicitud a la Casa Matriz de Roma, al Prepósito General, dado que el centralismo de la organización impedía al Provincial tomar esta decisión¹⁵⁰.

Obtenidas las licencias necesarias, el abad o el prior solían diseñar el programa iconográfico, que luego exponían a la comunidad para decidir el sistema de contratación más beneficioso: la subasta implicaba la participación de algún maestro en la elección de las trazas, y el directo era más rentable a largo plazo dada la calidad de la obra¹⁵¹. Para protocolizar el contrato, la comunidad solía optar por la fórmula de apoderar en capítulo a un *diputado* que se responsabilizaba de las gestiones necesarias, tarea que recaía en el Síndico de los franciscanos o en el administrador de la casa cuando eran conventos femeninos; no faltan los ejemplos en los que la abadesa, provisoro y vicaria se encargaban de la gestión: así sucedió cuando las monjas de Santa Clara de la ciudad de Plasencia contrataron, el 2 de mayo de 1617, el retablo mayor que habían acordado construir con los entalladores mirobrigenses *Juan Sánchez* y *Andrés Maldonado* y con el escultor vallisoletano *Agustín Castaño*, y de nuevo el 2 de marzo de 1622 cuando dieron poder al pintor salmantino *Juan González de Castro* para que pudiera cobrar un total de 4.365 reales de diferentes deudos del convento,

¹⁴⁸ COTALLO, J.L., *op. cit.*, p. 159.

¹⁴⁹ BARRADO MÁNZANO, Arcángel, OFM, *San Pedro de Alcántara. Estudio documentado y crítico de su vida* (Madrid, Ed. Cisneros, con prólogo de D. Antonio Rodríguez-Moñino, 1965. Cáceres, 2ª Ed. preparada por ARÉVALO SÁNCHEZ, Fr. Antonio, OFM, 1995), pp. 78 s.

¹⁵⁰ RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., «Alonso Matías precursor de Cano», en *Coloquios sobre Alonso Cano y el Barroco español* (Granada, 1969), I, p. 169. Citado por PALOMERO PÁRAMO, J.M., *op. cit.*, p. 16, n. 38.

¹⁵¹ La Desamortización Eclesiástica del siglo XIX, con la destrucción de bienes que llevó consigo, nos priva de la documentación necesaria para generalizar en el caso de la Diócesis de Plasencia, aunque es de imaginar que no sería muy diferente al que estudia Palomero Páramo en Sevilla, quien afirma que con el tiempo el contrato directo fue el más empleado: PALOMERO PÁRAMO, J.M., *op. cit.*, pp. 15 ss.

entre ellos el Regidor placentino don Rodrigo de Braceros, administrador de los bienes de doña Inés de Vargas y Camargo, señora de la Oliva y de Plasenzuela, para que de él solicitara los 200 ducados que cada año pagaba de renta al convento dicha Condesa desde que ella y su marido, don Rodrigo Calderón de la Barca, Marqués de Siete Iglesias y primer Conde de la Oliva, Comendador de Ocaña de la Orden de Santiago y valido de Felipe III, ofrecieran «docientos ducados de renta cada año, ornamentos para el altar, y renouar la capilla y mandaron en ella hazer dos entierros con sus inscripciones con condicion que no gozase el Conuento los docientos ducados hasta que estuuiesen hechos los entierros; y después se alargó el plazo hasta que se hiziese vn nueuo retablo: todo se hizo, y de labor decente, y curiosa»¹⁵². Sirva este caso como ejemplo para ver el sistema de financiación más frecuente.

Tras la celebración del Concilio tridentino los conventos de la Diócesis de Plasencia fueron renovando paulatinamente las obras de estilo gótico heredadas de la Edad Media o contratadas en los inicios del siglo XVI: el Memorial del padre Juan Bautista



Fig. 5. Plasencia. Convento de Santo Domingo. Retablo mayor.

Moles proporciona la descripción de un retablo que él conoció situado en uno de los colaterales del convento placentino de San Miguel, tras haber engalanado el altar mayor. Tenía pintada la imagen de San Miguel en su faceta de *Princeps militae caelestis*, luchando con el dragón según el pasaje del Apocalipsis (12, 7-9). Una inscripción en la orla rezaba de este modo: «Este retablo se pinto para Señor San Miguel del monesterio nuevo, año de 1520. Siendo Guardian fray Francisco de la ÇarÇa»¹⁵³. Es muy probable que la obra se renovara con posterioridad, bajo las premisas del nuevo estilo de la iglesia triunfante.

Prístino en sus perfiles es el retablo mayor del convento de Santo Domingo de Plasencia, construido hacia finales de la década de 1580 y comienzos de la siguiente: pudo intervenir en los trabajos el entallador *Francisco Ruiz de Velasco*; el dorado y las pinturas corrieron por cuenta de *Miguel Martínez*, a raíz de cuya muerte en 1591 prosiguió la obra el alcantarino *Juan Nieto de Mercado*¹⁵⁴.

¹⁵² SANTA CRUZ, Fray J. de, *op. cit.*, p. 549.

¹⁵³ BAUTISTA MOLES, Juan, OFM, *Memorial de la Provincia de San Gabriel, de la Orden de los frayles Menores de Obseruancia* (En Madrid, por Pedro Magriral. Año. M.D.CXII. Madrid, Ed. facsímil, 1984), fols. 168 vt.^o y 169.

¹⁵⁴ Sobre el conjunto de esta pieza remitimos a nuestra Tesis Doctoral citada, T.^o V, pp. 1692. *Vid., etiam*, PESCADOR DEL HOYO, Carmen, y DIEGO, Natividad de, «El retablo de San Vicente de Plasencia, sus autores y noticias de otros pintores extremeños del siglo XVI», en *R.E.E.*, T.^o XVIII (I) (1962), pp. 129-151; TORRES PÉREZ, J.M.^o, «El Manierismo en la pintura cacereña de la segunda mitad del siglo XVI y primer tercio del XVII», en *Academia*, n.^o 61 (1985), pp. 141-246

Un retablo barroco construido en el primer tercio del siglo XVIII sustituyó al que contrataron las monjas Carmelitas Descalzas entre 1622 y 1623 con el escultor *Pedro de Sobremonte*, vecino de Plasencia, y el precitado *Juan González de Castro*¹⁵⁵. El trabajo que este último artista había realizado por las mismas fechas para el cenobio de Santa Clara debió ser lo que le reportó el contrato. En la obligación que suscribió el día 8 de noviembre de 1687 *Antonio Fernández de Torres*, «maestro del liberal arte de pintor», vecino de Barco de Ávila, para dorar el retablo mayor del monasterio de monjas de la Encarnación de Plasencia, debió mediar su fiador, Quintino López de Torres, vecino y escribano de esa villa, ya que recientemente había profesado su hermana, doña María Josefa de Párraga, en dicho convento¹⁵⁶.

Merecen el distinguo en estas líneas los retablos mayor y colaterales que enojan la iglesia del antiguo convento trinitario de Hervás. Probablemente fueron realizados hacia 1760 por el arquitecto *fray José de la Santísima Trinidad*, hermano del convento que trabajaba por las mismas fechas para la Catedral de Coria, y por cuya ausencia reclamó en varias ocasiones el Ministro trinitario al Deán cauriense¹⁵⁷. Vendrían a semejarse los trinitarios hervasenses con los jesuitas, que siempre tuvieron tracistas y ensambladores en sus congregaciones, de entre los que destacó muy especialmente el hermano *Alonso Matías*, autor de los retablos mayores de la Casa Profesa de Sevilla y del Colegio de la Encarnación, en Marchena¹⁵⁸.

1.6. Cofradías, ermitas y hospitales

El crecimiento y desarrollo experimentado durante la modernidad por cofradías y hermandades fue realmente vertiginoso, amparado en la religiosidad contrarreformista y a su vez en el carácter benéfico y proteccionista heredado de las asociaciones de la Edad Media, que tenían como finalidad dotar con fondos y mano obrera la construcción de las catedrales, la protección armada contra los musulmanes, además de desarrollar prácticas asistenciales, caritativas, profesionales o gremiales, clericales, penitenciales...¹⁵⁹ Fue una forma colectiva de practicar el pietismo emanado de Trento, por lo que en muchas ocasiones fueron las responsables de promover las manifestaciones externas que más demandaba la nueva religiosidad¹⁶⁰. En Plasencia las tenemos adscritas a parroquias, ermitas y conventos (la tradición de cofradías

¹⁵⁵ Véase la biografía de *Pedro de Sobremonte*.

¹⁵⁶ AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Martín Muñoz de la Cerda y Paz, leg. 1794, foliado, fols. 665-666.

¹⁵⁷ GARCÍA MOGOLLÓN, F.J., y MÉNDEZ HERNÁN, V., «Fray José de la Santísima Trinidad: los retablos del antiguo convento trinitario de Hervás (Cáceres) y su relación con el de la capilla de los Maldonado de la Catedral de Coria», en *Norba-Arte*, T.º XVII (1997) (Cáceres, 1999), pp. 99-120.

¹⁵⁸ RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., *Alonso Matías...*, op. cit., pp. 168-171. Citado por PALOMERO PÁRAMO, J.M., op. cit., p. 17, n. 42.

¹⁵⁹ FERNÁNDEZ CONDE, J., «Religiosidad popular y piedad culta», en GARCÍA VILLOSLADA, A. (Dir.), *Historia de la Iglesia en España*, T.º II-2, *La Iglesia en la España de los siglos XIII-XIV* (Madrid, 1982), pp. 289-357.

¹⁶⁰ MESTRE SANCHÍS Antonio, «Religión y Cultura en el siglo XVIII», en IDEM (Dir.), *Historia de la Iglesia en España*, T.º IV, *La Iglesia en la España de los siglos XVII y XVIII...*, op. cit., pp. 596 ss.

seglares vinculadas a comunidades regulares comienza en España entre los siglos XI y XII, y al parecer en Cataluña¹⁶¹): la congregación de San José, patrono de los oficiales carpinteros, se servía en el cenobio de monjas de San Ildefonso, de Plasencia¹⁶².

Aunque estas asociaciones se regulaban por unas constituciones, reglas o estatutos internos¹⁶³, renovados a finales del siglo XVII según las directrices canónicas dictadas en el Sínodo que presidió en 1687 el Obispo don Fr. José Jiménez Samaniego (1683-1692)¹⁶⁴, lo cierto es que las cofradías eran una parte más del amplio organigrama diocesano, sometidas, según recoge el Sínodo celebrado en 1534 por don Gutierre de Vargas Carvajal¹⁶⁵, a las licencias del Obispo y la supervisión de sus delegados. Estaban obligadas por tanto a emprender un sistema de licitación parecido al que debía seguir la parroquia para acometer la construcción de un retablo, y a cumplir con los dictados que en esta materia o en otra cualquiera dieran los visitadores. Reunidos los cofrades en cabildo veían la necesidad de renovar una obra y las posibilidades de financiarla (rentas de propiedades agrícolas y ganaderas, cuotas, donaciones, empréstitos, celebración de representaciones teatrales o corridas de toros, herencias, etc.), nombrando dos o tres comisarios para que se encargaran de todo cuanto fuera necesario según su criterio; el cabildo podía haber designado previamente al artista con el que se contrataría la obra. Un buen ejemplo de lo que decimos tenemos en Cabezuela del Valle, donde los cofrades de Ntra. Sra. del Rosario decidieron construir en 1741 un retablo a su Patrona¹⁶⁶.

Todas las advocaciones en honor a Ntra. Sra. que podamos imaginar tenían sus cofradías en Plasencia (Perdón, Encarnación, de Gracia, del Puerto, del Carmen, de la Soledad, los Remedios, etc.), junto a las que se situaban las tan frecuentes y repetidas del Santísimo Sacramento, las Ánimas Benditas del Purgatorio, el Dulce Nombre de Jesús, San José, San Juan, Vera-Cruz, San Blas, Santa Ana, San Pedro, Santa Teresa de Jesús, Santo Crucifijo, Caridad, Santa Lucía, San Miguel, Santiago, Santo Tomás, San Antonio Abad, San Fabián y San Sebastián, el Ángel Custodio, San Diego, el Cordón de nuestro Padre San

¹⁶¹ LINAGE CONDE, A., «La religiosidad como elemento activador de la cultura», en JOVER ZAMORA, J.M., *Historia de España de Menéndez Pidal*, T.º XI, *La cultura del románico. Siglos XI al XIII* (Madrid, 1995), pp. 267-340, y sobre todo pp. 313-319.

¹⁶² FERNÁNDEZ, Fray A., *op. cit.*, Lib. I, Cap. 26, p. 156 y Lib. III, Cap. 40, p. 549.

¹⁶³ Muchísimos son los ejemplos que tenemos al respecto. Citemos algunas de las constituciones que ya están publicadas: GONZÁLEZ CUESTA, Francisco, «La Cofradía de la Vera Cruz de Tornavacas (1694-1734)», en *VIII Centenario de la Diócesis de Plasencia (1189-1989). Jornadas de Estudios Históricos* (Plasencia, 1990), pp. 291-314; CILLÁN CILLÁN, Francisco, «La Cofradía de San Blas en Puerto de Santa Cruz (Cáceres)», en *Alcántara*, n.º. 42 (Septiembre-Diciembre 1997), pp. 69-117; RAMOS BERROCOSO, Juan Manuel, «Transcripción y comentario de las ordenanzas de la Cofradía de la Vera Cruz de Plasencia, de 1709», en *Ars et Sapientia*, N.º. 2 (2000), pp. 85-112; etc.

¹⁶⁴ *Synodo Diocesana del Obispado de Plasencia. Celebrada por el Ilustrissimo y Reverendissimo Señor don Fr. Joseph Ximenez Samaniego, Obispo de Plasencia, del Consejo de sv Magestad, el Rey Nvostro Señor, y sv Theologo en la Real Junta de la Inmacvlada Concepcion de la Madre de Dios, & c. En la ciudad de Plasencia, los días XI.XII.XIII.XIV y XV. del mes de Mayo del año M.DC.LXXXVII* (Madrid, En la Oficina de Melchor Álvarez, Año M.DC.LXXXII).

¹⁶⁵ GARCÍA GARCÍA, A., *op. cit.*, pp. 436 s., 460 s. y, asimismo, p. 422 s.

¹⁶⁶ Véase la biografía de José Manuel de la Incera Velasco.

Francisco, etc.¹⁶⁷ Cuando por orden de Visita debían contribuir a la construcción del retablo mayor de la iglesia, de una ermita o de otra cofradía, siempre estaba presente la del Santísimo Sacramento (figura a la cabeza de las propuestas por el Visitador para financiar los retablos mayores actuales de Alcollarín y de Aldeanueva de la Vera, y la única designada para financiar el de Arroyomolinos de la Vera¹⁶⁸), lo que da una idea de los cofrades que debía reunir y de la importancia que tuvo en la sociedad la exaltación que promovió el Concilio de Trento de la Eucaristía. Por el contrario, solía quedar excluida de este sistema de financiación la cofradía de las Ánimas del Purgatorio, «respecto de que sus efectos deben combertirse en sufragios»¹⁶⁹. Algunos casos tenemos documentados en los que el cura párroco quedó encargado de supervisar todo el proceso¹⁷⁰.

El carácter asistencial de muchas cofradías promovió la fundación de hospitales donde atender a los pobres que no tenían posibilidades para afrontar las enfermedades calamitosas de la época. En Jaraíz de la Vera, la ermita o capilla de Santa Ana, aún existente en tiempos de Pascual Madoz¹⁷¹, surgió a finales del siglo XV¹⁷² dependiente del hospital que regentaba su cofradía titular. Este edificio, integrado por una casa de hospitalero, capilla y corral, estaba situado en la plaza de Santa Ana, en el mismo lugar donde fue construido el rollo o picota en 1685. En Trujillo, el Hospital de la Caridad fue construido a partir de 1578 por la cofradía del mismo nombre, una de las más antiguas en la ciudad¹⁷³. En Plasencia, «el hospital de Ntra. Sra. de la Merced, a la puerta de Talavera, solía tener cofradía de Nuestra Señora de la Merced y comían los cofrades el día de la fiesta en San Francisco»¹⁷⁴. Y en relación con éste, el 6 de noviembre de 1626 afianzaba el escultor *Pedro de Sobremonte* al ensamblador *Antonio Hernández*, ambos vecinos de dicha ciudad, en la reja que éste había tomado a su cargo realizar para el hospital de la Merced, destinada a la capilla de don Juan

¹⁶⁷ Una buena relación de las cofradías existentes en Plasencia nos ofrece en su libro citado fray Alonso Fernández, Lib. III, Cap. 40, pp. 547-554.

¹⁶⁸ Véanse las biografías de *Pedro Díaz Bejarano*, *Pedro de la Roza* y los *Incera Velasco*.

¹⁶⁹ A. P. de Torrejón el Rubio, *L.C.F. y V. de 1732 a 1769*, foliado, fols. 54 vt.º y ss.: Visita del licenciado don Luis Francisco González, cura rector de la parroquia de San Martín de Plasencia, 24 de julio de 1740.

¹⁷⁰ Ocurrió con el contrato del retablo dedicado al *Niño Jesús*, de cuya hechura se hizo cargo *José Manuel de la Incera Velasco*: «Otro sí, mandó su ilustrísima de los caudales y efectos que esta cofradía tiene a su favor se haga un retablo nuevo para el Niño Jesús, el qual se hará por interbención del cura rector, a cuyo cargo estará ajustarle y pagar su importe..., procurando que dicho retablo sea de buen modelo...»: A.P. de Serrejón, legajo n.º 3, carpeta n.º 3, s.f., Visita de 27 de abril de 1758, efectuada por el Obispo don Pedro Gómez de la Torre (1756-1759).

¹⁷¹ MADDOZ, P., *op. cit.*, T.º III, p. 200.

¹⁷² A.P. de Santa María, de Jaraíz de la Vera. *L.C., V. y otros de las Cofradías del Rosario, Santísimo Sacramento, Ánimas, Ntra. Sra. de Gracia, los Mártires y otras, siglos XVI-XIX*, foliado en parte, fol. 242, donde figura un traslado con «las escrituras de donación y título de propiedad de la ermita o capilla de Santa Ana con su hospital y corral y demás que incluía está un favor de la cofradía por Pedro Muñoz de Toro, contador del 5º Conde de Plasencia, en los cinco días del mes de marzo de 1469».

¹⁷³ TENA FERNÁNDEZ, J., *op. cit.*, p. 131. Sobre el retablo que existía en la capilla de este hospital, *vid., ibídem*, p. 133.

¹⁷⁴ FERNÁNDEZ, Fray A., *op. cit.*, Lib. III, Cap. 40, p. 553. En tiempos de don Bernardino de Carvajal y de don Gutierre de Vargas, el licenciado don Pedro de Cepeda y su mujer, Teresa Rodríguez Yanguas, fundaron y dotaron el hospital de Ntra. Sra. de la Merced, situado junto a la puerta de Talavera, llamado comúnmente hospital de San Francisco por estar ubicado junto a este convento: *Ibídem*, Lib. II, Cap. 22, p. 295.

Gómez Pasajero¹⁷⁵. Vemos que también estas instituciones fueron comitentes muy importantes. Sus caudales procedían en muchas ocasiones de las dotaciones que en su favor habían hecho sus fundadores, como fue el caso del hospital de doña Gracia de Monroy, en Plasencia¹⁷⁶. Digamos, para terminar, que los hospitales dependientes de la Iglesia también estaban sometidos a las visitas¹⁷⁷.

Pero con más frecuencia aún solían estar vinculadas las cofradías a las ermitas de devoción de los lugareños, quienes, a través de una congregación secular, canalizaban su piedad hacia el santo patrono venerado desde tiempos *ancestrales*, según la tradición de cada pueblo. De nuevo es fray Alonso Fernández quien nos facilita una amplia lista de las ermitas, dedicadas a María, existentes en 1627 en la Diócesis de Plasencia, de entre las que cabe resaltar, por su suntuosidad y alhajamiento, las de Ntra. Sra. de Sopetrán, en Jarandilla de la Vera, y la del Castañar, en Béjar, a las que se unen otras como las de la Virgen Blanca, de Pasarón de la Vera, Ntra. Sra. de la Soledad, en Casatejada, Ntra. Sra. del Berrocal, en Belvís de Monroy, Ntra. Sra. de la Fuente Santa, en Zorita, o el Puerto en Plasencia, todas ellas dotadas de buenos retablos a excepción de la última citada, a la que ya nos hemos referido. A todo ello contribuían los ingresos emanados de la agricultura, ganadería, rentas jurisdiccionales, apertura de sepulturas, limosnas, mandas testamentarias, etc.¹⁷⁸

Muchas fueron las ermitas construidas en el solar diocesano placentino durante la Edad Moderna¹⁷⁹. Un ejemplo de la amplia gama de advocaciones nos ofrece Luis de Toro en 1573 cuando cita los templos existentes fuera de la ciudad de Plasencia:

«Se ven igualmente otros templos fuera de la ciudad, en los cuales aunque tienen baptisterio, muy raras veces, o nunca, se celebra a no ser en las fiestas de sus santos, o por los ciudadanos movidos por devoción particular; pero una ingente multitud concurre diariamente a ellos a celebrar devotas oraciones.

Son los siguientes: Una ermita de San Julián, otra de San Lázaro, otra de Santo Tomás, otra de San Juan, otra de San Marcos, otra de San Miguel, otra de Santo Domingo el Viejo, otra de San Bartolomé, otra de Santiago, otra de San Antonio, otra de la Santa Cruz, otra de los Santos Mártires. En la cima del monte que mira a la ciudad hacia el septentrión, a unas tres millas de distancia hay una capilla de la Santa Madre de Dios, ciertamente pequeñita, pero hermosa, (con casa adjunta y algunos huertos) muy célebre ciertamente en este país, tanto por las muchas cosas admirables que la Madre de Dios hace en él, como por la amenidad del paisaje en el que descubren los ojos espaciosos prados, sorprendentemente verdes, por aquella parte que está muy abierta»¹⁸⁰.

¹⁷⁵ Véanse las biografías de estos maestros.

¹⁷⁶ RODRÍGUEZ PEÑA, José Luis, *Los Hospitales de Plasencia* (Plasencia, 1972), p. 34.

¹⁷⁷ GARCÍA GARCÍA, A., *op. cit.*, pp. 436 s. Más datos sobre los hospitales existentes en Plasencia y Trujillo en ÁLVARO BARRA, M^a del Prado, y MORLANS LORIENTE, M^a José, *Hospitales existentes en la provincia de Cáceres durante la Edad Moderna* (Cáceres, 1991), pp. 45 y ss.

¹⁷⁸ Lo hemos documentado en multitud de casos, susceptibles de un estudio posterior. Lo mismo sucede en la Baja Extremadura: *vid.*, RUIZ MATEOS, Aurora, *et al.*, *Arte y religiosidad popular. Las ermitas de la Baja Extremadura (Siglos XV y XVI)* (Zafra, 1995), pp. 140-157.

¹⁷⁹ De ellas damos cumplida cuenta en las introducciones que hacemos a la hora de abordar el estudio de los retablos de las localidades del Obispado en nuestra citada Tesis Doctoral.

¹⁸⁰ TORO, L. de, *op. cit.*, pp. 35 s. La última ermita descrita es la de Ntra. Sra. del Puerto, única abierta al culto junto a la de San Lázaro.

1.7. Clérigos

El ejemplo de Juan Cano de Lebrija, clérigo presbítero de Plasencia, quien en 27 de agosto de 1614 contrataba con el pintor *Pedro de Córdoba* la ejecución de un retablo destinado a la capilla que poseía en la iglesia del convento placentino de San Francisco, estipulado en 250 reales¹⁸¹, permite comprobar que los clérigos, aún a pesar de su corta renta¹⁸², también promovían el contrato de obra artística. La práctica más generalizada fue, sin embargo, la de contribuir con limosnas para sufragar una parte o el total de los costes derivados de la construcción o bien de su dorado: así ocurrió cuando se policromaron los mayores parroquiales de Mirabel (s.XVIII)¹⁸³ y de Hervás¹⁸⁴ (desaparecido).

Más llamativo es el testamento e inventario de bienes del licenciado don Juan Antonio de Menjíbar, clérigo presbítero y abogado de los Reales Consejos. Otorgó sus últimas voluntades el 10 de enero de 1684, disponiendo

«(...) que los quadros que yo tengo de San Juan Baptista grande, el de Nuestra Señora y San Joseph con marco grande, el de Nuestra Señora del Puerto, el de Nuestra Señora de la Leche, el de San Francisco de Asís, el de San Francisco de Paula, se pongan dentro de la capilla de mi padre Santo Domingo Soriano en que está mi madre Santa Rosa de Santa María, para adorno de dicha capilla, donde estén siempre si yo no los quedare en mi vida, que así es mi voluntad»¹⁸⁵.

Los cuadros que menciona, según el inventario de bienes que hicieron sus herederos el 19 de septiembre de 1684, eran los siguientes:

«Un quadro de Santa Theresa grande sin marco.
 Otro mediano de Nuestra Señora de la Soledad con marco dorado.
 Doze quadritos pequeños de medio cuerpo de Reyes de Irael.
 Otro quadro pequeño de Nuestra Señora con el Niño sin marco.
 Otro quadro del descendimiento con marco negro y dorado viejo.
 Otro quadrito pequeño país.
 Otros zinco quadritos de estampa pequeños.
 Otro quadro de San Pedro Mártir sin marco.
 Otro de Nuestra Señora, San Joseph y el Niño sin marco.

¹⁸¹ AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Alonso Rodríguez, leg. 2179, 27 de agosto de 1614, s.f.

¹⁸² *Vid.*, para el caso de Extremadura, FERNÁNDEZ NIEVA, J., *La sociedad*, op. cit., p. 579.

¹⁸³ «ESTE NICHOS SE DORO A COSTA DE(L) BACHILLER Dⁿ JUAN GIL SERANO CVRA DEL BILLA^r AÑO DE 1757» (Evangelio) y «ESTA OBRA SE DORO A COSTA DE LAS LIMOSN^s DESTA YGLESA AÑO DE 1757» (Epístola).

¹⁸⁴ «Dorose este / retablo a expensas y devoción del bachiller don / Geronimo / Sanche / comisario del Sto. Oficio y Cura Rector de esta parroquia / Año de 1782».

¹⁸⁵ AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Antonio de Oliva, leg. 1874, 10 de enero de 1684, s.f.

Otro quadrito pequeño de Nuestro Señor Crucificado en tabla.
 Un quadro de Nuestra Señora del Puerto con marco negro.
 Otro quadrito pequeño de Nuestra Señora del Populo con su marquito.
 Un San Juan pequeño de bulto con su peana dorada.
 Nuestro Señor Crucificado de bulto en un cruz pequeña con peana»¹⁸⁶.

2. LOS RETABLOS Y LOS COMITENTES LAICOS

A diferencia de la iglesia, el contrato más generalizado entre los laicos fue el directo. Si emprendían tamaña empresa era porque tenían y querían gastar parte de sus rentas en ello, y en muchas ocasiones sin escatimar coste alguno.

2.1. La Corona

Tal vez sea la amistad que mantuvo Felipe IV con el Pintor de Cámara *Diego Velázquez*, el mejor ejemplo de nuestra Historia del Arte español para comprobar hasta qué punto llegó la Corona a interesarse por la actividad artística. Hacer un repaso de la cantidad de empresas que en este sentido promovieron los reyes de España es algo que escapa a nuestro trabajo. Basta recordar el mecenazgo que ejercieron los egregios Carlos V y su hijo Felipe II, revalorizados a raíz de la conmemoración del V Centenario del nacimiento del primero y de la muerte del segundo¹⁸⁷. De ambos es necesario que hagamos mención en nuestro trabajo, pues, gracias a la voluntad del primero y al buen ánimo del segundo, *Juan de Herrera* diseñó (c. 1580) para el monasterio de Yuste el retablo mayor de su iglesia, que luego el pintor y arquitecto riojano *Antonio de Segura* se encargó de materializar. Todo quedó dispuesto en el Codicilo testamentario que otorgó Carlos V el 9 de septiembre de 1558, poco antes de morir¹⁸⁸.



Fig. 6. Monasterio de Yuste. Retablo mayor.

¹⁸⁶ *Ibidem*, leg. 1874, 19 de septiembre de 1684, s.f.

¹⁸⁷ *Vid.*, entre otras obras, CHECA CREMADES, Fernando (Comisario), *Reyes y Mecenas. Los Reyes Católicos-Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en España*. Catálogo de la Exposición (Toledo, 1992); IDEM, *Felipe II. Mecenaz de las Artes* (Madrid, 1992); IDEM, *El arte español en la época de Carlos V*, en IDEM, *et al.*, *Carolus V Imperator* (Madrid/Barcelona, 1999), pp. 253-415; AA.VV., *Felipe II. Un Monarca y su Época. Un Príncipe del Renacimiento*. Catálogo de la Exposición (Madrid, 1998).

¹⁸⁸ CERVERA VERA, Luis, «Juan de Herrera diseña el retablo de Yuste», en *Norba-Arte*, T.º V (1984), pp. 265 y ss.

2.2. La Alta Nobleza

El régimen señorial en el que se basó el sistema de relaciones sociales, políticas y económicas durante la Edad Media fue una de las principales bases estructurales de la Edad Moderna, más aún cuando los *Señoríos* continuaron existiendo durante esta etapa. El amplio alfoz que Alfonso VIII había concedido a la ciudad de Plasencia después de fundarla en 1186 estaba adscrito, de acuerdo con el Fuero, al control de la Corona. Sin embargo, desde el siglo XIII todo este territorio sufrió importantes recortes fruto de los beneficios recibidos por los señores de manos de los monarcas agradecidos por la ayuda prestada en las empresas militares que emprendían. El proceso se agravó durante los siglos XIV y XV, hasta el punto que en esta fecha los señoríos eran ya una realidad patente: en 1442 la propia Plasencia pasó a depender de don Pedro de Estúñiga, I Conde de la ciudad en virtud de la promesa que le había hecho el rey Juan II el 23 de diciembre del año anterior¹⁸⁹. Don Pedro recibió señorío jurisdiccional sobre la ciudadela y sus lugares y aldeas dependientes, en los cuales cobraba el portazgo, la renta de los judíos y moros, martiniega, salín, escribanía, alcabalas, tercias y los pedidos monedas¹⁹⁰. No fue sin embargo el de los Estúñiga un hecho aislado, sino más bien el resultado final de una etapa en la que Plasencia vio cómo su influencia iba disminuyendo a raíz de los señoríos enclavados en sus tierras; en 1442 ya existían los de *Valverde de la Vera, Monroy, Torrejón el Rubio, Grimaldo, Jarandilla, los señoríos de Pasarón, Garganta la Olla y Torremenga, el de Serrejón, Jaraicejo* –único bajo control eclesiástico– y *Oliva*¹⁹¹.

También mantuvo Trujillo durante el siglo XV diversos puntos de conflicto por razones similares: el deslinde de tierras que hicieron en mayo de 1338 los concejos de Talavera y el trujillano para delimitar el término asignado a la Puebla donde se creaba el Monasterio de Guadalupe, fue a la postre un factor de conflicto para el propio Trujillo dada su creciente influencia. Fruto de compensaciones por servicios prestados, Enrique II concedió la villa de Cabañas y su término a don García Álvarez de Toledo, y los señoríos de Orellana la Vieja y de Orellana la Nueva a Pedro Alfonso de Orellana y a Álvaro García Bejarano, respectivamente. El momento de mayor tensión se produjo en 1472, año en que Enrique IV cedió gran parte de los territorios dependientes de Trujillo a algunos de sus partidarios en Extremadura: don García Álvarez de Toledo recibió los lugares de Logrosán, Zorita, Acedera,

¹⁸⁹ PINO GARCÍA, José Luis del, *Extremadura en las luchas políticas del siglo XV* (Badajoz, 1991), p. 78, n. 5. *Vid., etiam*, SANTOS CANALEJO, Elisa Carolina de, *El siglo XV en Plasencia y su tierra. Proyección de un paso y reflejo de una época* (Cáceres, 1981), pp. 77 ss.; IDEM, *La Historia Medieval de Plasencia y su entorno Geo-Histórico: la Sierra de Béjar y la Sierra de Gredos* (Cáceres, 1986), pp. 59-62.

¹⁹⁰ LADERO QUESADA, Miguel Ángel, «Rentas condales en Plasencia (1454-1488)», en *Homenaje a J.M.ª Lacarra. Estudios Medievales* (Zaragoza, 1977), pp. 295-322.

¹⁹¹ PAREDES GUILLÉN, V., *Los Zúñiga...*, *op. cit.*, pp. 45 ss. Para el desarrollo de estos señoríos, además de la obra citada de Vicente Paredes, *vid.* SANTOS CANALEJO, E.C. de, *El siglo XV...*, *op. cit.*, pp. 97-102; IDEM, *La Historia Medieval...*, *op. cit.*, pp. 71 ss.

Cañamero, Navalvillar, Berzocana y Garciaz. En parecidas condiciones pasaron a depender de Beatriz Pacheco, Condesa de Medellín, trescientos vasallos situados en Abertura, El Campo, Búrdalo, Escorial y Alcollarín¹⁹².

En 1488, debido a las divisiones internas surgidas en el seno de los Estúñiga de Plasencia con motivo de transmisiones de herencia, la ciudad volvió a pasar a manos de la Corona, fruto a su vez de la política emprendida por los Reyes Católicos y eslabón fundamental para la construcción del Estado Moderno que terminará de consolidarse durante el reinado de Carlos I de España y V de Alemania.

En buena medida mantuvieron los linajes medievales su preponderancia durante la Edad Moderna. La ausencia de conflictos internos propicia ahora el abandono del campo de batalla y esto a su vez favorece el juego de influencias políticas y económicas además del cultivo de las artes, que pueden disfrutar gracias al estatuto privilegiado que goza la nobleza como clase social: inmunidad fiscal, jurídica y penal, unido a la posesión de grandes patrimonios y su participación en la administración y gobierno del país. Todo esto hará posible continuar y ahondar en una práctica generalizada durante el medievo, donde fue frecuente la dotación de capillas funerarias ubicadas muchas veces en los conventos de su fundación: hacia 1300 favorecieron los señores de la villa de Béjar la construcción del monasterio franciscano observante de la ciudad¹⁹³. Don Fernando Álvarez de Toledo y doña Leonor de Ayala, señores de Valdecorneja, fundaron el de dominicos de Piedrahita en 1370¹⁹⁴ o 1371¹⁹⁵. De fundación regia fue el de religiosas Terceras de Trujillo, lo que sucedería por los años de 1400, luego confirmado por real cédula de Juan II de 28 de junio de 1426¹⁹⁶. El monasterio de Santo Domingo de Aldeanueva de la Vera «tuvo su primer origen y principio de dos caballeros principales, criados del rey don Enrique el IV, por los años del Señor de 1445. Llamábanse estos caballeros, el uno Juan del Portillo y el otro Rodrigo de Villasilos»¹⁹⁷. En 1477 hicieron lo propio en Plasencia don Álvaro de Estúñiga y doña Leonor Pimentel, quienes instalaron sus capillas y la de su hijo en el interior del templo de San Vicente Ferrer¹⁹⁸.

¹⁹² SÁNCHEZ RUBIO, M.^a de los Ángeles, *El Concejo de Trujillo y su alfoz en el tránsito de la Edad Media a la Edad Moderna* (Badajoz, 1993), pp. 90-94. Sobre doña Beatriz Pacheco puede consultarse la biografía publicada por GARCÍA SÁNCHEZ, Francisco, *La Condesa de Medellín. D.^a Beatriz de Pacheco* (Don Benito, 1997).

¹⁹³ SANTA CRUZ, Fray J. de, *op. cit.*, p. 168.

¹⁹⁴ LUNAS ALMEIDA, Jesús, *Historia del señorío de Valdecorneja en la parte referente a Piedrahita* (Ávila, 1930), pp. 103 ss. Citado por SANTOS CANALEJO, E.C. de, *La Historia Medieval...*, *op. cit.*, p. 516.

¹⁹⁵ PÉREZ MÍNGUEZ, Fidel, «El Fandiño de Piedrahita. Elementos para el estudio de los señoríos en la Edad Moderna», en B.R.A.H., T.^o LXXXVIII (1926, enero-marzo), p. 667. Citado por SANTOS CANALEJO, E.C. de, *La historia Medieval...*, *op. cit.*, p. 516.

¹⁹⁶ SÁNCHEZ LORO, D., *Historias placentinas...*, *op. cit.*, vol. C (Cáceres, 1985), p. 162. (Manuscrito de Ascensio de Morales y Tercero). *Vid., etiam*, RAMOS RUBIO, José Antonio, *Estudio sobre los conventos de la T.O.R.F. de Trujillo (Monasterios de San Francisco el Real y San Pedro)* (Cáceres, 1991), p. 31.

¹⁹⁷ SÁNCHEZ LORO, D., *Historias placentinas...*, *op. cit.*, vol. C (Cáceres, 1985), p. 156 (Manuscrito de Ascensio de Morales y Tercero).

¹⁹⁸ PALOMO IGLESIAS, Crescencio, «Carta inédita de la Duquesa de Plasencia, doña Leonor Pimentel, donando a los Dominicos el convento de San Vicente de la ciudad de Plasencia (22 de Agosto y 10 de Octubre de 1484)», en R.E.E., T.^o XXXI, I, (1975), pp. 45-55; IDEM, «El Convento de San Vicente Ferrer, de Plasencia», en R.E.E., T.^o XXXIV (1978), pp. 139-152; SÁNCHEZ LORO, D., *Historias Placentinas...*, *op. cit.*, vol. C (Cáceres, 1985), pp. 95-131 (Manuscrito de Ascensio de Morales y Tercero).

Asimismo, fruto del espíritu religioso de tipo eremítico vivido en Castilla durante el siglo XV, fueron las fundaciones de monasterios de Jerónimos, de clarisas y de otras órdenes. En 1427 el Obispo don Gonzalo de Zúñiga (1415-1422), hermano del Conde don Pedro, «dió forma de vivir de terceras de San Francisco, iglesia y monasterio, a las beatas de San Ildefonso de esta ciudad» de Plasencia¹⁹⁹. Bajo la advocación de Santa Ana se fundó el convento de Santa Clara, gracias a las disposiciones testamentarias que otorgó el 20 de junio de 1467 doña Sevilla López de Carvajal, primera esposa de Alonso Ruiz de Camargo, para enterramiento de ellos y de sus sucesores²⁰⁰. El monasterio de Yuste se fundó hacia 1402, y entre 1508 y 1525 los Condes de Oropesa y señores de Jarandilla lo engrandecieron junto con el Obispo de Plasencia don Gómez de Toledo y Solís (1508-1521)²⁰¹.

La tradición arraigada en la Edad Media, los deseos de expiar su alma al final de una vida anodina plagada de placeres apartados de toda moral, la intención de dejar constancia de su efímera existencia –fruto a su vez de la importancia que adquiere durante el Renacimiento el desarrollo de la personalidad–, unido a la práctica limosnera, son factores que explican la proliferación de retablos costeados en nuestra Diócesis por las familias más poderosas y tituladas, residentes en sus ciudades y comarcas y herederas a su vez de los viejos linajes medievales. No hay que olvidar tampoco la práctica común desarrollada durante esta etapa por una nobleza que ingresa en los conventos por propia comodidad al final de su vida o bien por vocación propia²⁰². Estos dos motivos debieron ser los que empujaron a doña María de la Fuente Arratia, viuda de don Pedro Jáuregui, quien había sido secretario de Felipe IV, a ingresar en el convento del Santo Cristo de la Victoria de Serradilla cuando contaba 77 años de edad, conocida desde entonces con el nombre de María de Cristo. En virtud del testamento que otorgó el 27 de mayo de 1699, junto a la memoria de mandas del 16 de julio y el codicilo del 12 de noviembre del mismo año, dejó dispuesto que todos sus bienes pasaran al Cristo de la Victoria, y ordenó a sus testamentarios que

¹⁹⁹ TORO, L. de, *op. cit.*, pp. 35. 73.; FERNÁNDEZ, Fray A., *op. cit.*, Lib. I, Cap. 6, p. 155; SÁNCHEZ LORO, D., *El Convento Placentino de San Ildefonso* (Cáceres, Publicaciones del Departamento de Seminarios de la Jefatura Provincial del Movimiento, 1956), pp. 13 s.

²⁰⁰ SANTA CRUZ, Fray J. de, *op. cit.*, pp. 546 ss.; TORO, L. de, *op. cit.*, p. 35 y n.11 (p. 12 de notas); FERNÁNDEZ, Fray A., *op. cit.*, Lib. II, Cap. 10, p. 217; BENAVIDES CHECA, J., *op. cit.*, pp. 172 ss. (citamos por la edición de 1907); SÁNCHEZ LORO, D., *Las monjas de Santa Clara (Semblanza de un convento placentino)*, en *Trasuntos Extremeños, I* (Cáceres, Publicaciones del Departamento de Seminarios de la Jefatura Provincial del Movimiento, 1956), pp. 153-174 *passim*; IDEM, *Historias Placentinas...*, *op. cit.*, vol. C (Cáceres, 1985), pp. 136 (manuscrito de Ascensio de Morales), n. 24 de las pp. 136-149, y p. 172 (manuscrito del capellán José María Barrio y Rufo).

²⁰¹ SÁNCHEZ LORO, D., *La Celda de Carlos V (Historia del Monasterio de Yuste)* (Cáceres, 1949), pp. 38 ss.

²⁰² DOMÍNGUEZ ORTIZ, A., *Aspectos sociales de la vida eclesiástica...*, *op. cit.*, p. 42.

«...en el altar mayor de la yglesia de este convento de Agustinas Recoletas a donde estoy, se aga un retablo en que se coloque la ymagen del Santísimo Christo de la Victoria, Patrono deste dicho convento, y que éste sea de todo luzimiento y primor, y que se perfeccione y acaue, para lo qual está dado principio y cortada la madera...»²⁰³

Fruto de esta disposición testamentaria fue el retablo que construyó el madrileño *Francisco de la Torre* entre 1699 y 1701 para el presbiterio. Ayudaron a sufragar la obra la munificencia de la reina doña Margarita de Austria, que aportó 50 ducados, del Marqués de Canales, con 200 reales, del Marqués de Monroy, con 550 reales, y del vecindario de la propia villa de Serradilla, que aportó trabajo personal para cortar y transportar la madera con bueyes, y numerosas donaciones monetarias²⁰⁴. Los retablos colaterales, encomendados a los entalladores montañeses *José Vélez de Pomar* y *Juan de la Rosa*, también pudieron elevarse gracias a estas aportaciones económicas²⁰⁵.

Otro ejemplo de mecenazgo artístico vinculado directamente con la casa de los Austrias lo tenemos en don Rodrigo Calderón de la Barca. Poco después de finalizar las labores de talla, ensamblaje y escultura del antiguo retablo mayor del placentino convento de Santa Clara, que habían contratado los ensambladores mirobrigenses *Juan Sánchez* y su yerno *Andrés Maldonado* y el escultor vallisoletano *Agustín Castaño* el 2 de mayo de 1617, debieron dar comienzo los trabajos de dorado, estofado y policromía del conjunto, estipulados con el pintor *Antonio González de Castro*, vecino de Salamanca y estante en Plasencia: el 4 de marzo de 1622 otorgaron en su favor las monjas de Santa Clara carta de poder para que pudiera cobrar un total de 4.365 reales de diferentes particulares, «todo lo qual (...) para en cuenta y parte de pago de lo que este conbento le a de pagar por la pintura e dorado y estofado del retablo que está pintando en el altar mayor deste convento». Entre los deudores se menciona al Regidor placentino don Rodrigo de Braceros, administrador de los bienes de doña Inés de Vargas y Camargo, señora de la Oliva y de Plasenzuela, quien había estipulado 200 ducados de renta anual junto con su marido, don Rodrigo Calderón de la Barca, Marqués de Siete Iglesias y primer Conde de la Oliva, Comendador de Ocaña de la Orden de Santiago y valido de Felipe III.

Según cuenta la tradición, quisieron los Duques de Plasencia agradecer de algún modo el milagro que había hecho con ellos San Vicente Ferrer al resucitar a su único hijo varón, don Juan, fundando y dotando un convento dedicado al Prócer de la Orden de Predicadores. Las cartas de donación que suscribieron –en 1477 don Álvaro de

²⁰³ GARCÍA MOGOLLÓN, F.J., *Estudio histórico artístico del Convento del Santísimo Cristo de la Victoria, de Serradilla* (Cáceres-Sevilla, 1976) (Tesis de Licenciatura inédita), fols. 92, 251 ss., donde reproduce el testamento y mandas del 16 de julio en los Documentos nº. 8 y 9 del Apéndice Documental; IDEM, «Francisco de la Torre y el retablo mayor del convento del Cristo de la Victoria, de Serradilla», en *I Congreso Español de Historia del Arte (C.E.H.A.)* (Trujillo, junio de 1977), p. 2 del artículo.

²⁰⁴ IDEM, *Estudio...*, op. cit., fol. 224, citando el Libro de Devotos (1696-1941) custodiado en el Archivo del convento, anotaciones 66, 67, 73 y 64, respectivamente; IDEM, *Francisco de la Torre y el retablo...*, p. 2 del artículo.

²⁰⁵ Para todo ello véanse además las biografías de *Pedro de la Torre* y de *José Vélez de Pomar* y *Juan de la Rosa*.

Zúñiga y en 22 de agosto de 1484 su esposa, doña Leonor de Pimentel— son uno de los mejores ejemplos del mecenazgo artístico ejercido en la ciudad por los que aún eran sus señores. Es de imaginar que el retablo mayor se construyó con las rentas de las propiedades que les asignaron a los monjes, aunque también ellos mismos costearon los retablos de sus capillas, situadas a ambos lados del altar mayor²⁰⁶. Para dejar constancia del milagro al que hemos aludido, los Duques regalaron al convento una imagen de plata de San Vicente Ferrer con su hijo don Juan. Así lo narra el médico placentino Luis de Toro:

«En memoria de cuyo beneficio, los padres quisieron erigir el Cenobio Vicentino en nombre de aquél, y decorarle y adornarle con mucha nobleza y dinero. En cuya fe el mismo don Juan hijo mayor de los Duques se vé humildemente tendido a los pies del Santo en una grandísima imagen de plata que los Duques regalaron al convento»²⁰⁷.

La presencia del escudo de los Marqueses de Mirabel en el broche que sirve de remate al retablo mayor de la parroquia de esta villa, permite asegurar que su peculio fue el que patrocinó la construcción de la obra hacia la década de 1730-1740, al igual que también fueron ellos los encargados de construir el relicario que flanquea este conjunto por el costado del Evangelio, decorado en su frente con una bonita pintura de *Ntra. Sra. de las Lágrimas*. Y tal vez pertenezcan a don Serafín Agustín Pimentel de Zúñiga y Sotomayor, uno de los primeros titulares del señorío a comienzos de la centuria de mil setecientos, los escudos que timbran las peanas de los Santos Cosme y Damián situados en el retablo mayor, procedentes del antiguo hospital que mandó edificar en la villa don Luis de Ávila y Zúñiga, esposo de doña María de Zúñiga, II Marquesa de Mirabel, en virtud del testamento que otorgó el 24 de septiembre de 1573²⁰⁸.



Fig. 7. Mirabel. Parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción. Retablo mayor.

²⁰⁶ Véase la biografía de *Valentín Romero, Retablo de Santo Domingo (desaparecido)*.

²⁰⁷ TORO, L. de, *op. cit.*, p. 31. Recientemente ha aparecido en Oviedo un cuadro de estilo hispano-flamenco representando a la Duquesa doña Leonor de Pimentel, procedente del convento de Plasencia, del que salió cuando fue desamortizado.

²⁰⁸ RODILLO CORDERO, F.º Javier, *Mirabel. Retazos de una Historia* (Cáceres, 1995), p. 193.

Por los lazos que les unían con el Coronel don Cristóbal de Villalba, bienhechor del convento de San Ildefonso de Plasencia, los Marqueses de Cardeñosa se convirtieron en los patronos de este monasterio. En 1612 se terminó de construir en el cenobio el retablo que habían costado, para el que contrató don Juan Antonio de Villalba, en 1614, la custodia con el pintor *Pedro de Córdoba*²⁰⁹.

Por privilegio rodado de 4 de junio de 1369, Enrique II (1369-1379) cedió a don García Álvarez de Toledo, I Señor de Jarandilla, el señorío de Cabañas del Castillo y su término²¹⁰. Debió estar en el ánimo de sus descendientes dejar constancia no sólo de su poder sino sobre todo de su efímera existencia cuando costearon el retablo mayor de la parroquia en 1544. Fueron los bienhechores don Fernando Álvarez de Toledo y su mujer doña María Pacheco, Conde y Condesa de Oropesa, que terminaron con ello la obra que había emprendido su antecesor²¹¹.

2.3. La pequeña y mediana nobleza. El patriciado urbano

A imitación de las altas esferas de la sociedad, encontramos muchas capillas en las iglesias de los pueblos y lugares del Obispado dotadas por una pequeña y mediana nobleza que pretendía con esto dejar asegurada su fama y memoria para la posteridad. Una de las piezas más destacadas en la parroquia de San Miguel Arcángel, de Torrejón el Rubio, es el sepulcro de don Garci López de Carvajal, V Señor del lugar, y de su esposa, doña Catalina Manrique de Lara. Se ubica en una capilla situada junto al presbiterio. El sepulcro se dispone en la zona inferior de la estancia, abarcando el fondo y el ancho de la misma; va cubierto con lápida sepulcral dispuesta en talud, donde reza la inscripción con los nombres de los fallecidos y el año de su muerte, 1546²¹². La zona superior hace las veces de sotobanco mármoleo para el retablo plateresco que se yergue bajo la bóveda de cañón apuntado decorado con casetones.

²⁰⁹ AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Pedro González Cidoncha, leg. 1068, 6 de febrero de 1614, s.f.

²¹⁰ HURTADO, Publio, *Castillos, Torres y Casas Fuertes de la Provincia de Cáceres* (Cáceres, 1927), p. 62 s.

²¹¹ «STE R DIO A LA YGLIA DE SOLANA SIENDO ABAD EL MVY MAG^{co}.S. DO DÍ ...*(roto)*... H(N)O DE LOS MVY YLL^s SEÑORES DON FERNANDO ALVAREZ DE TOLEDO / E DOÑA MARIA PACHECHO CONDE Y CONDESSA DE OROPESA SVS S...*(roto)*... ÑORES PADRES ENPECOSSE EN VIDA DEL MVY YLL^s SENOR DON / FRANCISCO ALVAREZ DE TOLEDO DE BVENA E DVLCE MEMORA SV SEN ...*(roto)*... OR HERMANO PVSOSSE AQVI POR MEMORIA PARA QVE LOS SEÑO / RES QUE VINIEREN DESPVES DEL AYVDEN SIENPRE A LA DICHA ...*(roto)*... YGLESA CON LAS TALES OBRAS ACABOSE REYNANDO EN / CASTILLA KARLO QVINTO Y EN LA SEDE APPOSTOLICA ...*(roto)*... PRIO TERCIO AÑO DE MIL Y QVINIENTOS E QVARENTA Y / QVATRO».

²¹² Sobre la lápida figura la siguiente inscripción: «AQVI ESTAN EL MVY MANIFICO CAVALLERO DON GARCI LOPEZ DE CARVAIAL SENOR DESTA VILLA Y DOÑA CATALINA MANRIQUE SV MVGER LOS QVALES SE AMARON TANTO EN LA VIDA QVE EN LA MVERTE NO SE APARTARON MVRIO DE VEINTE Y SIETE ANOS A VEINTE Y QVATRO DE MAYO DE MILL Y QVINIENTOS Y QVARENTA Y SEIS ANOS». Centra la inscripción un escudo mutilado con las armas de Carvajal y Manrique de Lara. Esta inscripción fue dada a conocer por RAMÓN Y FERNÁNDEZ OXEA, José, «Iglesias cacereñas no catalogadas», en *R.E.E.*, T.^o XVI (I) (1960), pp. 94 s.

Doña Elvira de Zúñiga y Ávila (†1590), mujer de don Hernando de Monroy, Señor de las villas de Monroy y las Quebradas, otorgó testamento en dos ocasiones: una el 4 de junio de 1589 y otra el 6 de noviembre del mismo año, y en ambos dejó dictadas mandas en orden a embellecer la iglesia y las ermitas con obras que tomó a su cargo el pintor de Plasencia *Pedro de Córdoba*²¹³. Del mismo modo, a finales del siglo XVI elevarían las familias Herrera y Almaraz el retablo de la Pasión, hoy situado en el Museo de la Catedral de Plasencia²¹⁴.

La magnífica y barroca imagen de San Vicente Ferrer que conserva la iglesia de Cañamero debió ser regalada por una de las familias más influyentes del lugar, cuyo apellido no permite leer la inscripción cortada que tiene el santo en la peana²¹⁵. El espléndido retablo barroco que engalana el presbiterio de la moderna iglesia conventual de monjas carmelitas descalzas de la ciudad de Plasencia, lleva en el ático un escudo de la fundadora: a través de fray Alonso Fernández sabemos que fue en torno a 1556 cuando dotó el convento doña María de la Cerda Porcallo, hija de Vasco de Porcallo y de Isabel Moscoso y nieta de Hernando de la Cerda y de Catalina de Trejo²¹⁶.

Además de la nobleza titulada, surge en las ciudades una aristocracia urbana que incluye a los miembros del Cabildo Civil y a los Caballeros de las Órdenes militares. Fueron en muchas ocasiones importantes comitentes de obras de arte que trataban de emular a las altas capas sociales. Éste fue el caso de don García de la Pila y Almaraz, Regidor de la ciudad de Plasencia, que el 14 de junio de 1623 contrató con *Pedro Bello*, entallador de la ciudad, la ejecución de un retablo destinado a la capilla que poseía en la iglesia de El Salvador, en precio y cuantía de 85 ducados; la obra debía llevar su escudo y armas²¹⁷.

Entre los objetos artísticos perdidos a raíz de la invasión francesa perpetrada contra la ciudad de Plasencia entre 1808 y 1809, debían encontrarse el retablo y reja que contrató el Regidor de la ciudad Pedro Gómez de Carvajal († 1630) para la capilla que tenía en el convento de San Ildefonso, dedicada a Ntra. Sra. de la Concepción. Dicha capilla se ubica en el primer tramo de la nave correspondiente al lado del Evangelio, y en ella está enterrado el Regidor según informa una cartela de

²¹³ PULIDO Y PULIDO, Tomás, *Datos para la Historia Artística Cacerense (Repertorio de Artistas)* (Cáceres, 1980), pp. 124 s.

²¹⁴ CORDERO ALVARADO, Pedro, *Plasencia. Heráldica, Histórica y Monumental* (Plasencia, 1997), p. 65. Conviene recordar que en 1577 don Juan de Almaraz dispuso en su testamento ser enterrado en la Catedral vieja: LÓPEZ SÁNCHEZ-MORA, M., *Las Catedrales de Plasencia y tallistas del coro. Guía histórico-artística* (Plasencia, 2ª Ed., 1976), p. 108.

²¹⁵ «HIZOSE A COSTA DE DOÑA?...».

²¹⁶ FERNÁNDEZ, Fray A., *op. cit.*, Lib. III, Cap. 2, p. 381: «doña María de la Cerda fundó y dotó un monasterio para monjas carmelitas, en sus casas junto a la iglesia del Salvador, y aún no han entrado monjas en él». *Vid., etiam*, MATÍAS GIL, A., *op. cit.*, p. 196 (citamos por la edición de 1984); GARCÍA VIDAL, C., *et al.*, *Plasencia* (León, 1982), p. 101; CORDERO ALVARADO, P., *op. cit.*, p. 143.

²¹⁷ Véase la biografía de *Pedro Bello*.

granito en la que vemos las armas Carvajal²¹⁸. Para decorarla, Pedro Gómez contrató, el 19 de septiembre de 1625, la hechura de un «retablo de madera de pino de Soria» con el vallisoletano *Juan Velázquez*. Teniendo en cuenta que éste era maestro de ensamblador, es lógico que al llegar a Valladolid subcontractara la escultura del retablo con su sobrino *Manuel de Rincón*: suscribieron protocolo el 4 de enero de 1626. Tras ampliar en algunos puntos el contrato original –con la hechura de una reja, por ejemplo–, la obra se terminó, al cabo de la cual le sobrevino la muerte a citado Regidor, quien lo dejó todo dispuesto para su conclusión en el testamento que otorgó el 11 de junio de 1630: «lo que faltare por haçer de todo lo dicho y de dorallo, reja y retablo y nuestra Señora en perfección, lo que faltare por hacer y pagar se a de haçer y pagar de mis bienes y rentas que quedaré primero que nadie goze de mis bienes y rentas hasta que se haga esto y se pagare lo que se deviere desto». Tras su muerte, ocurrida el 24 de septiembre de 1630, el Capitán don Fernando Gómez de Carvajal, el Regidor Francisco de Santacruz y el padre Ignacio Vitorio, Rector del Colegio de la Compañía de Jesús, como testamentarios de Pedro Gómez de Carvajal, se encargaron de terminar la obra. Para dar cumplimiento a las últimas voluntades del Regidor fallecido, el 9 de noviembre de 1630 contrataron con el pintor vallisoletano *Juan González de Castro* el dorado, estofado y policromía del retablo y reja de la capilla²¹⁹.



Fig. 8. Trujillo. Parroquia de Santiago. Retablo mayor.

Don Luis de Paredes, Caballero de Santiago, Alcalde de Casa y Corte, además de Consejero de Indias y de Castilla, costeó hacia 1610 el retablo mayor de la parroquia de Santiago, en Trujillo²²⁰. Por la escritura de poder que otorgó el 4 de marzo de 1615 el convento de San Francisco de la ciudad de Plasencia, sabemos que el Padre Guardián se había concertado para elevar una nueva sacristía promovida y sufragada por sus patronos, don Francisco de Trejo y Monroy, caballero del hábito de Calatrava, y don Gabriel de Trejo Paniagua, caballero de la Orden de Alcántara, que ya tenían entregados 400 ducados destinados a la fábrica y

²¹⁸ MÉLIDA ALINARI, J.R., *op. cit.*, T.º II, pp. 315 s.; SÁNCHEZ LORO, D., *El Convento Placentino de San Ildefonso...*, *op. cit.*, pp. 46 s.; CORDERO ALVARADO, P., *op. cit.*, p.142. En la lápida se lee, en letras capitales, la siguiente inscripción que tomamos del *Catálogo* de Mérida: «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 patron / 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. Fallecio en veinte y quatro / de setiembre año de mil y seiscientos y treinta».

²¹⁹ Véase la biografía del vallisoletano *Juan Velázquez* en Plasencia y sus colaboraciones con su sobrino *Manuel de Rincón*.

²²⁰ «ESTE RETABLO HICO A SV COSTA EL S. D. LVIS DE / TAPIA Y PAREDS. DOROLE SV HIXA D. M. CLARA / DE TAPIA I PAREDES. AÑO DE 1670».

a la adquisición de todos los ornamentos que fueran necesarios²²¹. Entre 1616 y 1622 se elevó el retablo en la capilla que habían adquirido el doctor don Alonso de Oviedo, caballero del hábito de San Esteban, y su mujer doña Catalina de Loaisa Villalobos, en el convento de San Francisco de Plasencia, con el título de San Antonio. La hechura de la obra corrió a cargo del entallador mirobrigense *Juan Sánchez* (1616); del dorado, estofado y pintura se hizo cargo el pintor *Alonso de Paredes* en 1622²²².

2.4. El funcionariado y la Burguesía

Al llegar el siglo XVI entra en escena una nueva clase social que adquiere con el tiempo un mayor peso por su función desempeñada en la burocracia estatal. Agrupa este colectivo a los responsables del funcionamiento administrativo, jurídico y militar de la sociedad²²³. Vinculado a éste tendrán gran importancia las nuevas fortunas que llegan procedentes de América en manos de quienes habían emigrado para ejercer en la nueva tierra sus profesiones. Tal fue el caso del rico hacendado emigrado a Indias, Capitán don Gaspar de Loaisa. Como sede de la capellanía que dispuso fundar en la cláusula de su testamento, se elevó en 1599 una capilla en el muro norte de la iglesia de Jarandilla de la Vera, a continuación de la sacristía²²⁴. Según él mismo consignó en sus últimas voluntades, dictadas en 1575, era su deseo que se hiciera en dicha capilla «un altar el qual adornen de lo necesario lo mejor que pudieren y les paresciese y en él se ponga una ymagen de bulto de Nuestra Señora de la Encarnación a quien yo tengo debución». La obra se llevó a cabo, aunque no ha llegado a nuestros días, y en lugar de un altar se pensó mejor en la construcción de un retablo: fue contratado y ejecutado a comienzos del siglo XVII por el entallador jarandillano *Marcos Martín*.

Como funcionarios, el 30 de diciembre de 1691 protocolizaron escritura de contrato los escribanos de Plasencia y el entallador *Juan Basco Castillo* para la ejecución de un retablo destinado a la capilla que dicho Número tenía dedicado en la ciudad a Ntra. Sra. de Gracia, por precio y cuantía de 1.200 reales²²⁵.

²²¹ AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Fernando de la Peña, leg. 2008, 4 de marzo de 1615, s.f. En 1615 comenzó, por iniciativa de los hermanos Trejo y Paniagua, la actual sacristía, dispuesta en paralelo a la epístola de la cabecera y precedida de una pequeña estancia cuya entrada timbra el escudo heráldico del que llegó a ser cardenal, don Gabriel de Trejo Paniagua († 1630), nuevamente repetido en el interior de la antesacristía, donde lo observamos al fresco, sobre el acceso desde el claustro y opuesto a las armas, muy probablemente, de Felipe IV. *Vid., etiam*, SANTA CRUZ, Fray J. de, *op. cit.*, p. 144; CORDERO ALVARADO, P., *op. cit.*, p. 179. El escudo del cardenal don Gabriel de Trejo también es visible en la parte externa del testero de la sacristía, así como en otras partes del convento.

²²² Véase la biografía de *Juan Sánchez*.

²²³ *Vid.* PFANDL, L., *Introducción al Siglo de Oro. Cultura y costumbres del pueblo español de los siglos XVI y XVII* (Madrid, 1929).

²²⁴ MONTERO APARICIO, D., *Arte Religioso en la Vera de Plasencia* (Salamanca, 1975), pp. 67, 117, 119, 124-125. La capilla cuenta con una inscripción en el arco de entrada que la fecha en la data referida: «ESTA CAPILLA FVNDÓ GASPAR DE LO / AYSÁ CAPITAN DE LAS INDIAS / POR EL REY NVESTRO SEÑOR / CON TRES CAPELLANES Y CON / TRES MISAS CADA AÑO... AÑO DE 1599».

²²⁵ AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Manuel de Oliva, leg. 1890, 30 de diciembre de 1691, s.f.

En lo que respecta a la Burguesía, dos factores tan relevantes en nuestra región como lo fueron para la Edad Moderna la escasa productividad agrícola y artesanal junto a una economía de autosuficiencia, provocaron un escaso desarrollo del comercio. Será una actividad cerrada y marginal, desarrollada sobre todo en el interior de la región y a partir del intercambio establecido con otras zonas peninsulares²²⁶. No es extraño, dado el panorama, que la burguesía tuviera un escasísimo desarrollo. Los mercaderes estuvieron localizados por norma general en los puntos donde se celebraban los mercados o ferias: Plasencia, Béjar y Trujillo. Cuando tuvieron caudal para equipararse de algún modo a la nobleza, no lo dudaron, ya que comenzaban a ser los depositarios de un poder económico cuya carencia tenía enmascarado bajo sus títulos de sangre la clase nobiliaria. Buen ejemplo del rango que fueron adquiriendo en la sociedad lo tenemos en el interés y empeño que puso el mercader placentino Diego de Trejo para que su nombre y sus escudos figuraran de la forma mejor y más clara en el retablo que contrató el 20 de abril de 1572 con los entalladores *Pedro y Baltasar García* para la iglesia placentina de San Esteban:

«y en la moldura baxa del dicho retablo a de yr un letrero de letras redondas, gruesas e relevadas a la forma y manera que el dicho Diego de Trejo las quysiere, y que si fuere menester dos renglones de las dichas letras se hagan y an de hazer; y en los lados an de hazer dos escudos conforme a la pintura que diera el dicho Diego de Trejo y an de yr en los pedestales de los lados porque an de ser de relieve»²²⁷.

2.5. Los Concejos

Debido tal vez a una economía de subsistencia, basada fundamentalmente en una actividad agropecuaria sujeta de continuo a los agentes naturales, lo cierto es que son escasísimas las ocasiones en las que hemos hallado ejemplos de la participación de los concejos en las empresas artísticas acometidas en la Diócesis de Plasencia. Muy al contrario, hubo momentos en los que incluso llegaron a manifestar su disconformidad con la decisión que tomaban los prelados sobre la necesidad de construir en la iglesia un nuevo retablo. Esto fue lo que sucedió en Monroy con el mandato que dictó don Pedro González de Acevedo (1594-1609) cuando visitó la parroquia hacia diciembre de 1607 y encomendó los caudales de la misma para hacer un nuevo conjunto retablístico; provocó la súplica que elevó el Concejo el 20 de enero de 1608, alegando la necesidad que tenían de dicho dinero depositado en la alhóndiga para así poder recuperarse de los años de malas cosechas sucedidos hasta ese momento:

²²⁶ RODRÍGUEZ CANCHO, Miguel, «Una tierra rica y pobre. Recursos económicos en la Extremadura Moderna», en RODRÍGUEZ SÁNCHEZ, A., *et al.*, *op. cit.*, p. 531.

²²⁷ Véase la biografía de *Baltasar García*.

«dezimos que a nuestra noticia es venido que su señoría el señor don Pedro González de Azevedo, Obispo de este Obispado de Plasencia, pretende y tiene mandado hazer agora un retablo para la yglesia de Señora Sancta Catherina desta villa y tomar y sacar para ello cierto dinero que por mandado y con licencia de su señoría está en el alhóndiga desta villa, y porque si el dicho dinero agora se sacase de la dicha alhóndiga serya total destruyción y acabo de los pobres de esta villa, por estar muy necesitados y acabados de causa de no aver tenido estos años pasados tierras de consideración donde labrar, sino muy cansada, y agora que las tenemos nuevas y muy buenas con el favor y merced que nos a hecho el señor don Antonio, señor desta villa, y no tenemos otro refugio y amparo sino es el que se nos haze cada año, que es socorrernos la dicha alhóndiga con darnos dineros que a la cosecha le henchimos en trigo, mediante lo qual podemos labrar y sembrar, y porque de presente la dicha yglesia no tiene necesidad de haser el dicho retablo ny otra obra, porque como se a estado más a de ducientos años0con el que tiene se puede pasar muy bien agora con él hasta que vengan mejores años que la gente esté con algún descanso»²²⁸.

El ejemplo no deja de ser un hecho aislado, pero es interesante tenerlo presente para justificar de algún modo la escasa participación que tuvieron los concejos cuando una comunidad parroquial emprendió la construcción de un nuevo retablo en respuesta a un mandato de Visita o por decisión propia. Cuando la hubo, la colaboración que prestó el concejo se redujo en la mayoría de las ocasiones a cofinanciar una parte del importe total, bien en dinero o en especies. Para costear el retablo que la parroquia de Serradilla contrató con el trujillano *Bartolomé Jerez* en 1734, el Concejo del lugar intervino para canalizar los beneficios del trigo sembrado «en la semana aplicada para el retablo»²²⁹. En ciertas ocasiones, el «theniente de alcalde mayor» aportó una limosna –más bien a título particular– para este efecto, como fue el caso de Torrejón el Rubio, donde el alcalde Pedro del Amo dio 200 reales en 1772 de *limosna* para el dorado²³⁰. Raras veces fue el promotor de la obra: cuando el escultor *Manuel Benavides*, vecino de Pasarón de la Vera, dio poder el 22 de mayo de 1762 a los procuradores de causas de Plasencia para que interpusieran pleito y hacer exequible la cantidad que le adeudaba el Concejo de Cuacos, «mil y novecientos reales de vellón que me están deviendo del primer plaço bencido del retablo que tengo principiado», debió ser la iglesia la que contrató y el Concejo el que costó la pieza, no sabemos si en su totalidad, aunque es sospechoso que de esta fecha conserve el templo del lugar dos retablos gemelos, dedicados uno a San José y el otro a la Inmaculada²³¹.

Donde sí participó el concejo de forma bastante activa fue en el patrocinio que ejerció sobre las ermitas e imágenes de mayor devoción en el pueblo: en Pasarón de la Vera tenía a su cargo la de San Pedro²³², y en Serrejón sabemos que había costado

²²⁸ Véase la monografía de este retablo.

²²⁹ Véase la biografía de *Bartolomé Fernández Jerez*.

²³⁰ A.P. de Torrejón el Rubio, *L.C.F. y V. de 1769 a 1832*, foliado, fols. 22-22 vt.º.

²³¹ Véase la biografía de *Manuel Álvarez Benavides*.

²³² En la Visita de don Agustín Collantes de Aragón, de 22 de abril de 1747, tenemos el siguiente dato sobre la ermita de San Pedro: «Y en atención a que la hermita de Señor San Pedro que corre a cargo de el concejo de esta villa no se halla con la decencia que corresponde, manda su merced se recorran los texados..., y que se conponga la mesa de el altar y demás que necesite...». A. P. de Pasarón de la Vera, *L.C.F. y V. de 1728 a 1788*, foliado, fols.154-154 vt.º.

de limosnas la escultura de Santa Ana, según pone de manifiesto la petición que elevaron al Obispo don Juan Ochoa de Salazar (1587-1594) para devolverla a su ermita²³³. También en Trujillo está documentada la activa participación del Concejo en la construcción del convento e iglesia de la Encarnación o de Dominicos²³⁴, o en la restauración del retablo y tabernáculo de la iglesia de San Martín, que llevó a cabo entre 1719 y 1721²³⁵. Hubo ocasiones en la que fue promotor exclusivo de obras: en 1592 encomendó a Hernando de Alarcón que contratara con el escultor de Plasencia que en esas fechas se encontraba en Trujillo la imagen de *San Andrés*, abogado y Patrón de la ciudad²³⁶.

La hacienda propia de la que disponían los concejos, formada por los bienes de propiedad municipal (tierras, montes, prados, dehesas, bosques, etc.), los servicios de carácter público (carnicería, baño, corral, etc.) y los impuestos de portazgo, peaje, roda, barcaje, etc.²³⁷, permitiría extraer determinadas cantidades para la financiación de obras artísticas. En general, los concejos de nuestra Diócesis se comportarían en este sentido de un modo similar a lo que observa el profesor Sánchez Lomba en el caso de la arquitectura construida durante el siglo XVI en la Diócesis de Coria²³⁸. En lo que atañe exclusivamente al retablo, los concejos de Plasencia se comportaron de un modo similar a lo que documenta Vélez Chaurri en los límites de las provincias de Álava, Burgos y La Rioja²³⁹, aunque lo cierto es que sus encargos estaban sujetos a determinadas coyunturas económicas. En el extremo opuesto, sobran los ejemplos en España en los que fue el concejo el promotor de la propia pieza: Burgos²⁴⁰, Vizcaya²⁴¹, Sevilla²⁴², etc.

2.6. Los particulares

Las clases populares también fueron en ocasiones importantes comitentes de retablos. Ejemplos del patrocinio que ejercieron los gremios los tenemos en Plasencia: en la década de 1590, los zapateros de esta ciudad construyeron en la

²³³ El archivo parroquial conserva un documento fechado el día 5 de diciembre de 1588, sobre la *Translación de Sancta Anna de la yglesia parrochial desta villa de Serrejón a la hermita*, en virtud del cual sabemos de la petición elevada al señor Obispo don Juan Ochoa de Salazar (1587-1594) para reclamar el traslado de la imagen, que había hecho el Concejo de la villa con las limosnas recaudadas, a la ermita que había sido construida a las afueras del pueblo, ya que hacía muchos años que la iglesia parroquial la tenía y la había hecho suya propia. A.P. de Serrejón. Legajo 1. Carpeta 1. Sin foliar.

²³⁴ TENA FERNÁNDEZ, J., *op. cit.*, p. 119.

²³⁵ *Ibidem*, p. 266.

²³⁶ *Ibidem*, p. 466.

²³⁷ SANTOS CANALEJO, E.C. de, *El siglo XV...*, *op. cit.*, pp. 67 s.

²³⁸ SÁNCHEZ LOMBA, F.J., *Iglesias caurienses...*, *op. cit.*, p. 26.

²³⁹ VÉLEZ CHAURRI, José Javier, *El retablo barroco en los límites de las provincias de Álava, Burgos y La Rioja (1600-1780)* (Vitoria, 1990), p. 41.

²⁴⁰ PAYO HERNANZ, J.-R., *op. cit.*, T.º I, pp. 81 s.

²⁴¹ ZORROZUA SANTISTEBAN, Julen, *El retablo barroco en Bizkaia* (Bilbao, 1998), p. 42.

²⁴² PALOMERO PÁRAMO, J.M., *op. cit.*, pp. 18 s.

ermita de San Lázaro un retablo de azulejos talaveranos dedicado a sus patronos, *San Crispino* y *San Crispiniano de Soissons*²⁴³. Entre 1734 y 1735, el gremio de labradores de Serradilla se encargó de costear la preciosa talla de Ntra. Sra. de la Asunción, que hizo en Madrid el escultor *Luis Salvador Carmona*²⁴⁴.

También se construyeron obras a título particular. Diego Sánchez y su nieto Miguel Durán elevaron a finales del siglo XVI el retablo mayor de Higuera²⁴⁵. En 1603 Francisco de la Calleja hizo para él y sus herederos una pequeña capilla en la iglesia placentina de San Pedro, dotada con patronazgo y decorada con un retablo clasicista²⁴⁶. En 1715 los herederos de Joaquín García doraron el mayor de la parroquia de Valverde de la Vera²⁴⁷. La familia Sánchez Zerca costeó en 1722 para la iglesia de Logrosán el colateral del Evangelio que está situado en el presbiterio²⁴⁸. Y a expensas de Gregorio Hilarte y de su mujer Rosa Calvo se hizo y doró en 1805 el frontal de estilo rococó que decora el altar sobre el que se asentaba el retablo barroco de la ermita de la Pasión, de Aldeanueva de la Vera, hoy desaparecido²⁴⁹.



Fig. 9. Plasencia. Parroquia de San Pedro. Retablo colateral clasicista.

No faltaron las limosnas, según constata la inscripción que leemos en el interior del nicho situado en la Epístola del retablo mayor de Mirabel²⁵⁰, ni las donaciones, que fueron abundantes, tal vez por ser el medio que estaba más al alcance de la mayor parte de la sociedad para costear este tipo de empresas: el 7 de mayo de 1613 Antonio Suárez y su mujer Juana López donaron a la imagen de Ntra. Sra. de la

²⁴³ «ESTE RETABLO HIÇIERON DE LIMOSNA LOS TRATATES DE LA ÇAPATERIA. AÑO 159_». Recoge la inscripción el catálogo de MÉLIDA ALINARI, J.R., *op. cit.*, T.º II, p. 323.

²⁴⁴ Desarrollamos su historia a tenor del retablo mayor, obra del trujillano *Bartolomé Fernández Jerez*.

²⁴⁵ «HICOSE A COSTA / DE DIEGO SANCHES» (Evangelio) «I DE MIGVEL DVRAN / SV NIETO» (Epístola).

²⁴⁶ «ESTE RETABLO. I CAPILLA. I CAPELLANIAS. I ORNATOS. ES DE FRANCISCO. DE LA CALLEJA. I DE. SVS EREDEROS I ESTA DOTADA CON PATRONAZGO. AÑO. DE. 1603 AÑOS.»

²⁴⁷ «A COSTA DE / LOS HEREDEROS DE / JOACHIN G / ARCIA: AÑO 1715».

²⁴⁸ «ESTE RETABLO IMAGEN HIZO DORO DOTO ALOSO SANHZ SV MVGER JOSEPHA ZERCA SV MADRE TERESA BLÁZQUEZ I SVS HIJOS DON ALONSO I DON IVAN JOSEPH SANHZ ZERCA •1722».

²⁴⁹ «SE HIZO Y SE DORO A EXPENSAS DE GREGORIO HILARTE Y SV MUXER ROSA CALVO AÑO 1805».

²⁵⁰ «ESTA OBRA SE DORO A COSTA DE LAS LIMOSN^s DESTA YGLLESIA AÑO DE 1757».

cofradía de la Vera Cruz, de Plasencia²⁵¹, «para su adorno y servicio», una serie de telas y demás enseres. El 10 de octubre de 1617 daba poder el convento placentino de Santa Clara al padre fray Luis de la Fuente, de la Orden de San Agustín, para que pudiera disponer del dinero que la señora doña Teresa de Almaraz, viuda de don Alonso de Carvajal Sandoval, difuntos, había dejado para la comunidad en su testamento²⁵², destinado sin duda al retablo que por entonces hacían los entalladores mirobrigenses *Juan Sánchez y Andrés Maldonado*, y seguramente el escultor placentino *Pedro de Sobremonte*. El 17 de agosto de 1615 el padre Alonso Hernández Aliseda, religioso de la Compañía de Jesús, natural de Serrejón y estante en el Colegio de Madrid, donó a la parroquia de la villa que lo vio nacer «una caja o urna con su chrystal [con] diferentes reliquias de Santa Luzía, San Gerónimo, San Sebastián y otros muchos santos, provistas de letras apostólicas de yndulgencias, conzedidas por la Santtidad de Clemente Octavo, Papa, año de 1598»²⁵³. En virtud de un inventario de 1610, ampliado en 1624, de la precitada iglesia de Serrejón, tenemos noticia del Niño Jesús que había regalado el hermano Alonso Salvador Gómez, de la Compañía de Jesús²⁵⁴. Y en 1784 la parroquia de Hervás abonó 64 reales por el porte de la Cruz y marcos de las sacras que había enviado desde Jerusalén fray Francisco de Zúñiga para el servicio del altar de Ntra. Sra. de las Angustias²⁵⁵.

El 27 de abril de 1630 escribió Mateo Flores una carta destinada a un placentino que desconocemos, declarando su intención de contratar con un afamado maestro estante de la ciudad de Plasencia –tal vez vallisoletano– la hechura de un San Juan Evangelista:

«Yo tengo mui particular devoçión con mi señor San Joan Evangelista y dizen que está en esa ciudad un hombre que hará su imagen; suplico a vuestra merced me haga merced de hablarle si la quiere hazer: a de tener una vara de alto y la peana una quarta; ásele de poner un agila al lado. A de ser grande y hermoso moço de diez y ocho o veinte años..., el cabello a lo Nazareno, y como digo el más hermoso y grande que pueda ser. Aviseme vuestra merced qué llevará por la hechura haziendo vuestra merced mis partes en que sea lo menos que ser pueda...»²⁵⁶

²⁵¹ AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Fernando de la Peña, leg. 2007, 7 de mayo de 1613, s.f.

²⁵² *Ibidem*, escribano Jerónimo Navarro, leg. 1821, 10 de octubre de 1617, s.f.

²⁵³ A.P. de Serrejón, leg. 2, carpeta 2, 17 de agosto de 1615, s.f.; LÓPEZ, Tomás, *Extremadura. Por López, año de 1798*. Estudio y recopilación a cargo de BARRIENTOS ALFAGEME, Gonzalo (Mérida, 1991), p. 402.

²⁵⁴ A.P. de Serrejón, leg. 1, carpeta 1, s.f. Citado por RUBIO MASA, J.C., «La iglesia parroquial de San Ildefonso de Serrejón», en *Serrejón* (Navalmoral de la Mata, Ed. Junta parroquial de Serrejón, 1978), s/p.

²⁵⁵ A.P. de Hervás, *L.C.F. y V. de 1779 a 1819*, s.f., año de 1784.

²⁵⁶ AHPCC. Sección Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Jerónimo Navarro. Leg. 1827, s.f. Papel suelto.

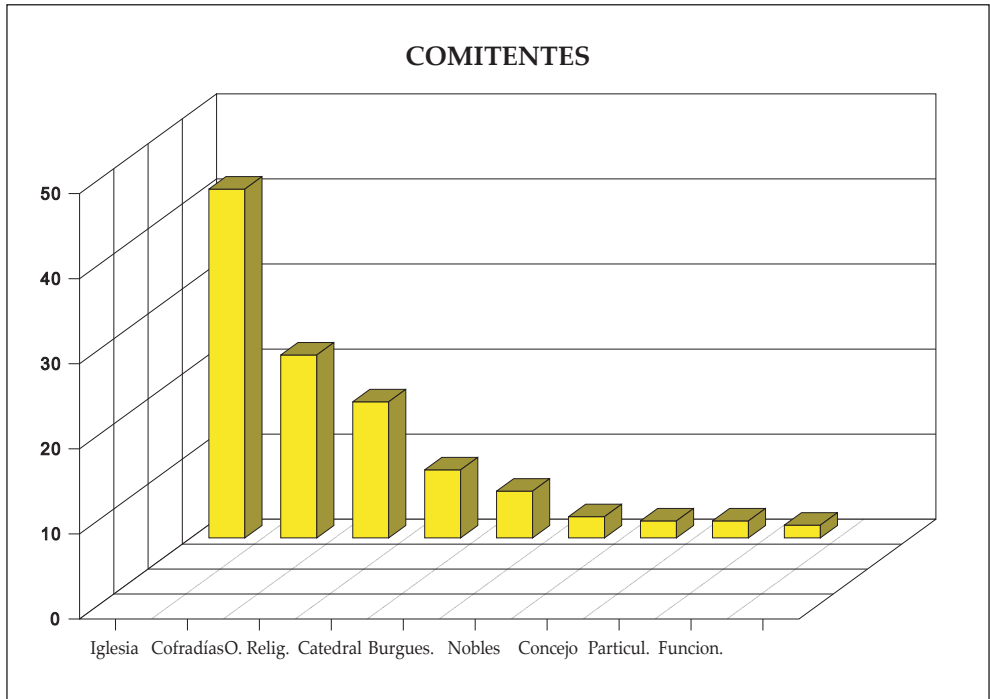


Lámina I. Comitentes.

CAPÍTULO III

LOS ARTISTAS

MARCO SOCIAL Y PROFESIONAL

I. LA VIDA DE LOS MAESTROS

1. LA PROCEDENCIA

Introducción: Cifras comparadas sobre la evolución de la profesionalidad artística y la incidencia de la influencia foránea¹

La escrupulosa rigurosidad que guardaron los notarios de la Edad Moderna al consignar la procedencia o naturaleza de las personas que acudían a sus escribanías para protocolizar los acontecimientos más relevantes de su vida diaria, según era costumbre de nuestros antepasados, nos permite reconstruir, aunque sólo sea de forma aproximada, la procedencia de los artistas que trabajaron en el Obispado de Plasencia durante los siglos XVI al XVIII, y diferenciarlos de aquellos otros nacidos en nuestra Diócesis o en ciudades, villas y pueblos de Extremadura limítrofes o no con el ámbito que tenemos como objeto de estudio. Para ello es importante considerar los términos utilizados en la documentación para distinguir entre el que es *natural* o nacido en un lugar determinado, de aquel otro que es *vecino* cuando fija su residencia en un sitio concreto y, asimismo, del *estante* o *residente* de forma sólo temporal en una ciudad, villa o pueblo. Surge la confusión cuando el *residente* prolonga su estancia y pasa a ser *vecino*, término con el que asimismo se identifica asiduamente al que es *natural*, tal vez porque su significado llevaba implícito el hecho de tener en ese mismo lugar a su *parentela*². Justificamos con esto la imagen aproximada de la que antes hablábamos, a lo que se une la imprecisión que en muchos casos acompaña al nombre de un artífice, del que podía suceder que el mayordomo no conociera su procedencia exacta, o ser éste un dato tan habitual para él que incluso

¹ Iniciamos nuestro estudio en el siglo XVI para ofrecer un panorama completo de nuestra Diócesis en la Edad Moderna.

² COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española* (Madrid, por Luis Sánchez, impressor del Rey NS., Año del Señor M.DC.XI) (Madrid, Ed. a cargo de Felipe C.R. MALDONADO revisada por Manuel CAMARERO, 1995), p. 773.

llegaba a obviarlo. Teniendo en cuenta que son estos artistas los que figuran más a menudo en los *Libros de Cuentas de Fábrica*, hemos operado del siguiente modo: si con asiduidad hemos encontrado a ese artífice trabajando en varias localidades de una comarca en un período cronológico bastante amplio y con un nombre semejante al de los lugareños, le hemos adscrito a un taller local; en otros casos se ha barajado la posibilidad de que estuviera vinculado a la misma cuadrilla de artistas que trabajan en la parroquia en un momento determinado; por último, hemos considerado su apellido para fijar su lugar de origen.

Habida cuenta de la importancia de la estadística que pondera el profesor Martín González para los más variados campos de aplicación, entre ellos el de la iconografía³, obtenemos el siguiente resultado utilizando dicho método de análisis en el registro de los talleres documentados en el Obispado de Plasencia y región extremeña en general: durante los siglos XVI al XVIII trabaja en la Diócesis un 70,5 % de maestros oriundos de nuestra tierra, frente a un 29,4 % de artistas que arriban procedentes de otros lugares. La diferencia adquiere importancia en el siglo XVII, ya que aumenta la presencia de artistas foráneos.

Durante la centuria de mil quinientos constatamos una notable diferencia entre los talleres placentinos y extradiocesanos (76 %) frente a los foráneos (20 %). Revelan los datos el peso e importancia que tuvieron durante el siglo XVI los talleres locales y provinciales, dotados con buen número de maestros para hacer frente a los múltiples encargos que les llegaban de todas partes del Obispado y de la región en general. Similar es el comportamiento de los obradores de platería⁴. Desglosados los datos según las profesiones, durante esta etapa registramos entre los oriundos de la tierra un 37 % de maestros dedicados a la talla en madera, frente a un 27 % de pintores; por consiguiente, la dedicación de los inmigrantes es inversa: un 7 % de entalladores, escultores, etc. y un 13 % de artistas dedicados a la pintura de cuadros y al dorado de los retablos. Muestran las cifras una mayor relevancia de la escultura frente a la pintura. Conviene considerar al respecto el mayor cúmulo de obras a las que podía hacer frente un maestro de la madera (retablos, esculturas, imágenes procesionales, etc.), y la bonanza económica del país: los relieves o tallas escultóricas de un retablo siempre fueron más costosos que las pinturas, dato que debemos tener en cuenta para abordar el siglo XVII.

En la centuria de mil seiscientos aumenta en un 13,7 % la presencia de artistas de otras regiones⁵: basta esgrimir como causa la importancia que adquieren obradores como los de Valladolid y poner como ejemplo el delicioso libro de Martín González

³ Vid., al respecto, MARTÍN GONZÁLEZ y ÁLVAREZ MARTÍN, M.^a Lourdes, «Estadística e Historia del Arte», en *B.S.A.A.*, T.^o XLIII (1977), pp. 269-290.

⁴ Vid. GARCÍA MOGOLLÓN, Florencio-Javier, *La Orfebrería Religiosa de la Diócesis de Coria (Siglos XIII-XIX)* (Cáceres, 1987), T.^o I, pp. 159-162; TEJADA VIZUETE, Francisco, *Platería y Plateros Bajoextremeños (Siglos XVI-XIX)* (Mérida, 1988), pp. 19-22.

⁵ La emigración de autores fuera de la Península fue escasa. Está documentada, por ejemplo, en el caso del ensamblador trujillano *Alonso Vázquez*, quien embarcó en la primavera de 1605 rumbo a Perú: SOLÍS RODRÍGUEZ, Carmelo, «Artistas trujillanos en América», en *Norba-Arte*, T.^o V (1984), p. 140.

titulado *La huella española en la escultura portuguesa*: «Gregorio Fernández fue el eje de la influencia castellana sobre Portugal, pues no en balde dicho escultor ha sido a su vez el que ha influido más poderosamente en España en todo tiempo»⁶, y con él su escuela. La casi reducción del 10 % que sufren los talleres de la región es patente sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo⁷: la crisis demográfica y económica del país hace que sea mucho menor la demanda de obras de arte y por consiguiente la apertura de talleres, los cuales estarán dedicados a partir de entonces a labores de restauración, tasaciones y obras menores desempeñadas para las altas clases sociales o instituciones religiosas. Las cifras hablan por sí mismas: 66,1 % de extremeños frente a un 33,7 % de artistas foráneos. Si tenemos en cuenta el cómputo global de los tres siglos para ver el aumento de profesionales durante el XVII, comprobaremos hasta qué punto influyó la demanda generada tras la celebración del Concilio de Trento en la instalación de nuevos obradores, vigentes desde fines del siglo XVI: durante mil seiscientos trabaja en la Diócesis un 47,8 % frente al 27,1 % de la anterior centuria⁸. Un dato más: en el siglo XVII, de entre los extremeños que trabajan en Plasencia, un 29 % se dedica a tallar la madera y un 37,1% a labores de pintura; entre los foráneos la tendencia continúa siendo a la inversa: 18,9 % y 14,8 % respectivamente. No respondía el comportamiento de los pintores oriundos de nuestra tierra a la afirmación que hizo *Vicente Carducho* al hilo de la cuestión planteada acerca de si se debía o no a la dificultad que entrañaba esculpir la madera el mayor número de pintores frente a la escasez de escultores⁹. Muy al contrario, el comportamiento obedece a dos razones: por un lado, al peso que tuvo la técnica pictórica heredada de centurias precedentes, con el añadido reporte económico que entrañaba su contrato en un siglo de crisis generalizada; y por otro, al hecho de que serán sobre todo doradores los que trabajen desde mediados de siglo reparando piezas, o dorando retablos ejecutados en el nuevo estilo *prebarroco* por artistas foráneos.

En el siglo XVIII observamos una disminución considerable en el porcentaje de artistas tanto extremeños como foráneos: respecto a la anterior centuria, se reducen las cifras a un 24,9 % del global, frente al 47,8 % del siglo precedente; no es que se contrate menos, lo que sí ocurre es que desaparece la atomización de talleres provinciales a que había dado lugar la demanda generada en la primera mitad de la centuria anterior; desde ahora los contratos se firmarán con obradores muy concretos, que acaparan la mayor parte de los encargos principales: *Carlos Simón de Soria* en Plasencia, la familia *Incera Velasco* en Barrado o *Bartolomé Jerez* en Trujillo.

⁶ MARTÍN GONZÁLEZ, *La huella española en la escultura portuguesa (Renacimiento y Barroco)* (Valladolid, 1961), p. 16.

⁷ La misma tendencia registra el profesor García Mogollón en su estudio sobre la platería cauriense: GARCÍA MOGOLLÓN, F.J., *La Orfebrería religiosa...*, op. cit., p. 209; ANDRÉS ORDAX, Salvador, «Introducción a la Escultura altoextremeña del Renacimiento y del Barroco», en *Actas del VI Congreso de Estudios Extremeños*. Tomo I. *Historia del Arte* (Cáceres, 1981), pp. 18 s.

⁸ No conviene olvidar la mayor disponibilidad de datos para el siglo XVII; no obstante, las cifras son bastante llamativas.

⁹ MARTÍN GONZÁLEZ, *El escultor en el Siglo de Oro*. Discurso del Académico electo Excmo. Sr. D. Juan José Martín González, leído en el acto de su recepción pública el día 17 de junio de 1985 (Madrid, 1985), p. 27.

Coadyuva a esta circunstancia la decadencia en la que entra durante el siglo XVIII el sistema de contratación ante notario, lo que advierte a su vez del cuidado que debemos poner en el manejo de las cifras. Asimismo, apreciamos durante mil setecientos un aumento de un 6,6 % en el porcentaje de artífices oriundos de la tierra, y una baja del mismo orden en la mano de obra llegada de fuera: es similar al comportamiento de otras localidades españolas, como es el caso de Burgos y su comarca¹⁰. Digamos, para terminar, que los autores relacionados con el trabajo en madera (51,9 %) escasamente superan al grupo de los pintores-doradores (47,9 %): está en relación con la mayor demanda generada en beneficio de los tallistas, aunque también es cierto que las cifras revelan la importancia que debieron adquirir los estuquistas con la *Circular a los preladados eclesiásticos del reino*. Véanse las cifras comparadas en la lámina II.

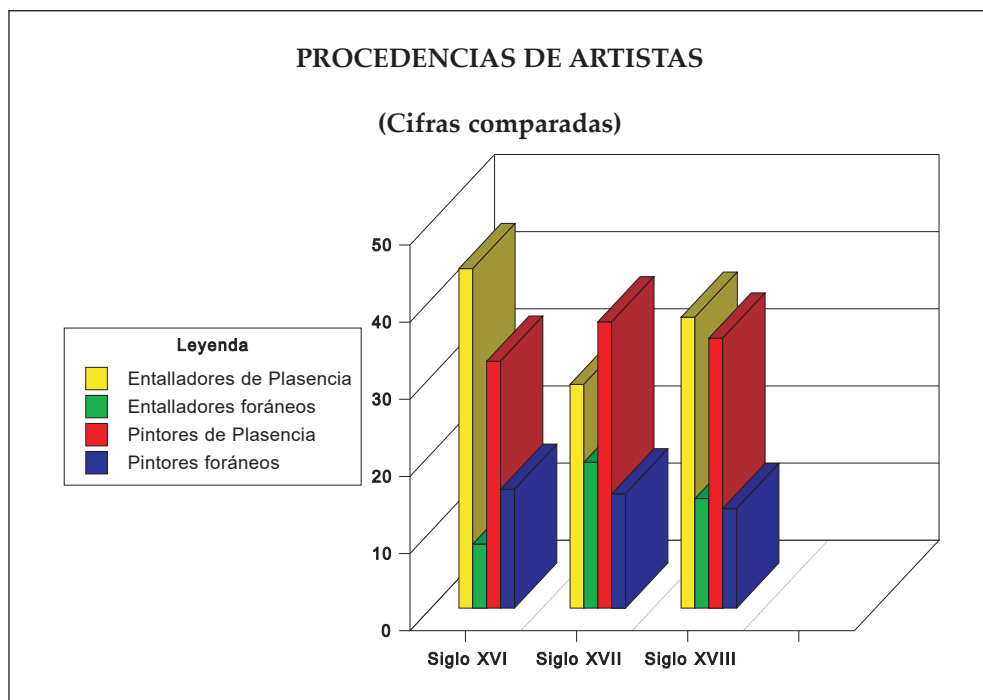


Lámina II. Procedencias de artistas.

¹⁰ PAYO HERNANZ, René-Jesús, *El Retablo en Burgos y su comarca durante los siglos XVII y XVIII* (Burgos, 1997), T.º I, p. 144.

1.1. Maestros de origen extranjero

La presencia de artistas extranjeros durante la etapa bajomedieval en la Península Ibérica sentó las bases de una oleada especialmente masiva en el siglo XVI. Ricardo del Arco nos lo resume del siguiente modo:

«(...) en el gótico ... no sólo llegaron muchas obras de Arte ..., sino artistas en gran número. A ello contribuyeron diferentes causas. Los altos dignatarios de la Iglesia española que iban a Francia, Borgoña, Alemania y Países Bajos por asuntos tanto políticos como puramente eclesiásticos, o como enviados a los Concilios, poníanse allí en contacto con artistas; y casi todos estos viajes de obispos, cardenales y abades al extranjero, tenían por consecuencia algún encargo. Otra causa fué las relaciones estrechas de las grandes Órdenes que fomentan la venida de maestros extranjeros. Pero tal vez la más importante fué las peregrinaciones a Santiago de Compostela, que determinaron el éxodo de artistas (...) En el siglo XVI, esta inmigración sube de punto. Es el siglo de oro de las artes y las letras. Las iglesias, los monasterios, los preladados, los fundadores tanto religiosos como laicos, desde el tiempo de los Reyes Católicos llaman a artistas extraños; otros se ofrecen en un mercado propio: el mejor mercado artístico de Europa, entonces. Francia e Italia dan el mayor contingente»¹¹.

Durante el siglo XVI, la presencia de maestros extranjeros en el Obispado se cifró en un 30 % del total de artistas llegados de fuera de nuestra tierra extremeña. El mayor peso lo tuvieron los flamencos, situándose a muy larga distancia los italianos: tan sólo hemos documentado de Italia la presencia, y tangencial, de *Mateo Vicente* en 1561¹², pintor napolitano al servicio de don Fernando Álvarez de Toledo y Pimentel, III Duque de Alba (1507-1582). En dicho año debía estar trabajando en su palacio de Abadía, y es dato seguro que fue contratado en una de las numerosas campañas que el Duque desarrolló al servicio de Carlos V en Italia y en Flandes, que, de igual forma, debemos considerar para justificar la presencia de otros muchos artistas flamencos que llegaron a Plasencia en estas fechas: el entallador *Guillermín de Gante*, el azulejero *Juan Flores*, los pintores *Juan de Flandes* y *Jorge de la Rúa*, este último hermano del orive asentado en Cáceres *Jaques de la Rúa*¹³, etc. Todos ellos estuvieron de paso en nuestra Diócesis, procedentes de la importante ciudad de Sevilla o bien de Lisboa. Y es que, según Carl Justi, «hacia mediados del siglo se concede cierta acogida a la invasión de remanistas flamencos. Era el tiempo en que los libros gremiales de Amberes inscribían 360 pintores y escultores, mientras las

¹¹ ARCO, Ricardo del, «Artistas extranjeros en Aragón», en *Anuario del Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos* (1934-35), pp. 231 ss.

¹² Se encargó de tasar, el 2 de abril de 1561, el cuadro de Ntra. Sra. de la Asunción ejecutado entre *Jorge de la Rúa* y *Juan Flores* para la capilla de don Hernando de Loaisa en la iglesia de San Nicolás, de Plasencia: AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Alonso García, leg. 765, 2 de abril de 1561, s.f. La referencia de este documento fue publicada –sin precisar su localización exacta en el archivo– por MARTÍNEZ QUESADA, J., «Notas documentales sobre el Divino Morales y otros artistas y artesanos de Extremadura (Tercera relación)», en *R.E.E.*, T.º XVII (I) (1961), pp. 93 s.

¹³ GARCÍA MOGOLLÓN, F.J., *La Orfebrería Religiosa...*, op. cit., T.º II, p. 1053.

turbulencias religiosas hacían que decayese el gusto por los encargos de obras de devoción. Ningún terreno más favorable que la rica España, que no tenía exceso de buenos pintores de Italia, y aún era más católica»¹⁴. Ciudades como Badajoz también registran obradores de artistas flamencos: *Cornelius Van Suerendoncq* (*Cornill de Vargas*), holandés, o *Daniel Horquines* y *Hans*, de Bruselas, asiduo colaborador este último de *Jerónimo de Valencia*, entallador procedente de Sevilla al igual que muchos de los aquí citados. También optaron por trabajar en otros lugares de la geografía pacense: el pintor *Estacio de Bruselas* y el entallador *Martín de Holanda* en la comarca de Llerena; el flamenco *Rodrigo Lucas* en Llera; o *Nicolás de Amberes* en Zafra¹⁵. Quizás sea el ejemplo de *Guillén Ferrant* el más claro para ilustrar las aspiraciones de esta serie de autores por llegar a un centro artístico y comercial tan importante como lo era la ciudad de Sevilla: nacido probablemente en la localidad francesa de Clermont-Ferrant, trabajará sucesivamente en Plasencia, Sevilla, Cáceres y Alcántara¹⁶.

A partir del siglo XVII la presencia de extranjeros se reduce de forma drástica, y sólo recobrará un auge relativo a fines de la centuria dieciochesca, cuando la influencia portuguesa se cifra en un 9,5 % del total de maestros procedentes de fuera de nuestra región. Hay un dato curioso de un tallista documentado en Villanueva de la Vera entre 1795 y 1796: *don Patricio el irlandés*¹⁷.

1.2. Maestros procedentes del Norte de España

A pesar de la importancia que tuvieron en las comarcas meseteñas las cuadrillas de artistas procedentes de las regiones septentrionales del país, de enorme influencia en la Extremadura del siglo XVI dentro del ámbito de la arquitectura y de la cantería¹⁸, lo cierto es que en el Obispado de Plasencia su influjo fue más bien escaso en lo que atañe a las artes plásticas. En mil quinientos sólo hemos documentado dos artistas, y éstos son procedentes de Orense: uno de ellos es *Francisco Rodríguez*, citado en alguna ocasión en los

¹⁴ JUSTI, Carl, *Estudios de Arte Español* (Madrid, s.a.), vol. II, p. 151. Citado por TORRES PÉREZ, José M.º, «Las complejas fuentes de inspiración de Luis de Morales», en *R.E.E.*, T.º XXXI (I) (1975), p. 170, n. 20.

¹⁵ *Vid.*, RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio, «Hans de Bruxelles y Jerónimo de Valencia (Entalladores del siglo XVI. 1554-1601)», en *B.S.A.A.*, Fascs. XXXI-XXXIII, T.º IX (Curso 1942-1943), pp. 121-156; IDEM, «Los pintores badajocenos del siglo XVI», en *R.C.E.E.*, T.º XI (I-IV) (1955), p. 151; IDEM, «Miscelánea: Cornelius Van Suerendoncq (Cornill de Vargas)», en *R.E.E.*, T.º II (III) (1946), pp. 361-368. *Vid.*, *etiam*, BANDA Y VARGAS, Antonio de la, «Huellas artísticas andaluzas en la Baja Extremadura», en *Estudios de Arte Español. Real Academia de Santa Isabel de Hungría* (Sevilla, 1974), pp. 11-34. *Vid.*, *etiam*, SOLÍS RODRÍGUEZ, C., «La pintura del siglo XVI en los pueblos bajoextremeños de la Orden de Santiago», en *Boletín de Bellas Artes. Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría*, N.º. V (Sevilla, 1977), p. 160, n. 15.

¹⁶ PULIDO Y PULIDO, Tomás, *Datos para la Historia Artística cacereña (Repertorio de artistas)* (Cáceres, 1980), pp. 154 s.; PALOMERO PÁRAMO, Jesús M., *El Retablo Sevillano del Renacimiento: Análisis y Evolución (1560-1629)* (Sevilla, 1983), p. 115.

¹⁷ A.P. de Villanueva de la Vera, L.C.V., *Nombramientos, Listas de Hermanos y otros, de la Cofradía del Santísimo Sacramento, de 1697 a 1835*, foliado, fol. 284 vt.º.

¹⁸ *Vid.*, al respecto, el trabajo de NAVAREÑO MATEOS, Antonio, y SÁNCHEZ LOMBA, Francisco M., «Vizcaínos, trasmeranos y otros artistas norteños en la Extremadura del siglo XVI», en *Norba-Arte*, T.º IX (1989), pp. 7-13.

textos con el apelativo de «el gallego», y de quien pensamos que pudiera proceder de Orense dada su relación con gentes de Ribadavia¹⁹. Tal vez perteneció a la familia del maestro de obras *Antonio Rodríguez*, a quien Pérez Costanti documenta a fines del siglo XV en la Catedral de Santiago de Compostela²⁰. Por Benavides Checa²¹ sabemos que fue el padre del entallador que hizo el retablo mayor de San Martín, en Plasencia (1557-1560).

Durante el siglo XVII, sólo el 4% procede de Cantabria. El escultor *Pedro Martínez de Hontañón*, natural de Ojébar, jurisdicción de la villa de Laredo, contrató el 9 de mayo de 1620 con *Diego de Basoco* los cuatro relieves escultóricos que su yerno *Agustín Castaño* había dejado sin terminar cuando murió en 1620 estando trabajando en el retablo mayor de Malpartida de Plasencia. Está claro que la venida del cántabro se debió a la mediación del vallisoletano –no olvidemos la procedencia de muchos de los oficiales de *Gregorio Fernández*–. No obstante, a medida que avanza la centuria se detecta una mayor presencia de ese centro artístico. En el cambio de siglo tenemos a dos maestros a quienes debemos en gran parte el inicio del retablo barroco en la Diócesis, estilo que sin duda aprendieron debido al carácter itinerante de su taller: nos referimos a *José Vélez de Pomar* y *Juan de la Rosa*, a los que las Actas Capitulares de la Catedral de Plasencia citan como vecinos de Cuerva procedentes de Vizcaya. Y en el siglo XVIII, los dos grandes maestros del Barroco de la Vera de Plasencia, los hermanos *Francisco Ventura* y *José Manuel de la Incera Velasco*, que, aunque vecinos de Barrado, sus apellidos despejan toda duda sobre su procedencia²². La recuperación económica que en esta etapa experimenta el país, unido al hecho de ser el norte una nutrida zona de artistas, pueden ser dos factores de los muchos que llevaron a estos artistas a cambiar su lugar de trabajo.

1.3. Maestros procedentes de Castilla

La importancia y el auge del arte castellano durante el siglo XVI se deja sentir en Plasencia en un 30% del total de artistas foráneos que en esta centuria arriban hasta el Obispado buscando realizar algún encargo: el entallador *Antonio de Belver* procedía de Olmedo (Valladolid), villa junto a la que también tuvieron su protagonismo la ciudad de Ávila y otros lugares como Puente del Arzobispo, Barco de Ávila y Toledo, centro del que sin duda procedía *Gaspar de Borgoña*, pintor documentado en Aldeanueva de la Vera en 1552²³. La cercanía geográfica facilitó los intercambios.

¹⁹ AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Alonso García, leg. 766, 6 de julio de 1561, s.f., el artista firma en calidad de testigo la carta de dote otorgada en favor de Isabel Sánchez. Sin embargo, y a pesar de lo que aducimos, lo cierto es que ningún dato al respecto recoge en su obra *EIJÁN, Samuel, Historia de Ribadavia y sus alrededores* (Madrid, Establecimiento Tipográfico de San Bernardo, 1920).

²⁰ PÉREZ COSTANTI, Pablo, *Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII* (Santiago, Impr., Librería y Enc. del Seminario C. Central, MCMXXX. Santiago, Ed. facsímil, 1988), pp. 468 s.

²¹ BENAVIDES CHECA, José, «Nota que facilita D. José Benavides, Chantre de la Catedral de Plasencia, á los señores de la Sociedad Española de Excursiones, que visitan los principales monumentos de esta ciudad, hoy 6 de Enero de 1905», en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, T.º XIII (1905), p. 42, n. 1.

²² *Francisco Ventura* está incluido en el trabajo de GONZÁLEZ ECHEGARAY, M.ª Carmen, et al., *Artistas Cántabros de la Edad Moderna. Su aportación al arte hispánico (diccionario biográfico-artístico)* (Cantabria, 1991), p. 348.

²³ A.P. de Aldeanueva de la Vera, L.C.F. y V. de 1541 a 1569, foliado en parte, fol. 49 vt.º.

A partir del siglo XVII se hace patente la presencia del arte castellano en general y vallisoletano en particular. La llegada de artistas y obras de estos talleres abarca un total del 66% del global de inmigraciones registradas en esta centuria. Los centros más demandados son Valladolid (22%), Salamanca (18%) y Ciudad Rodrigo (10%), además de otros obradores situados en Talavera de la Reina (6%), Barco de Ávila (4%), Arenas de San Pedro (2%), Zamora (2%) y Toledo, a donde fue llamado *Toribio González de la Sierra* para dictaminar en el concurso de trazas convocado cuando el Cabildo placentino se propuso construir un retablo mayor²⁴. Viene esto a justificar una vez más lo que en tantas ocasiones ha señalado el profesor Martín González: la notable presencia que adquirió en España desde el siglo XVII la escultura castellana, y vallisoletana en particular²⁵. *Agustín Castaño* y *Diego de Basoco* la introdujeron en nuestro Obispado hacia 1616 –fecha en la que tenemos documentado al primero de ellos– y, en todo caso, antes de 1620, fecha en la que estima el profesor García Mogollón que debió ser contratado el retablo mayor de la parroquia de Guijo de Coria²⁶, obra, junto a la de Malpartida de Plasencia, que abrió el camino para la posterior intervención de *Gregorio Fernández* en el retablo mayor de la Catedral del Jerte. Salamanca también cobra a partir de esta centuria una importancia que irá en aumento hasta alcanzar su punto más álgido con el estilo *churrigueresco* que termina de configurar en San Esteban *José Benito*²⁷. Asimismo, la Diócesis mirobrigense, con el arquitecto *Alonso de Balbás* a la cabeza, se convierte en núcleo con entidad propia: una hojeada al catálogo de retablos que publica Sierro Malmierca es suficiente para ilustrar lo que decimos²⁸. Del auge de la retabística en la zona norte de la provincia de Ávila nos da habida cuenta el trabajo de Vázquez García²⁹, así como en Zamora la Escuela de Toro³⁰.

²⁴ Dejamos para más adelante la influencia directa que ejerce la Corte.

²⁵ MARTÍN GONZÁLEZ, *Escultura Barroca Castellana* (Madrid, 1959), pp. 138 s., y el Cap. IX, *Relaciones artísticas con otras escuelas castellanas*, pp. 413 en adelante. IDEM, «Centros artísticos de la provincia de Cáceres (Siglos XVI al XVIII)», en *Actas del VII Congreso de Estudios Extremeños*. Tomo I. *Historia del Arte* (Trujillo, 1983), pp. 11-21.

²⁶ GARCÍA MOGOLLÓN, F.J., «El retablo mayor de la parroquial de Guijo de Coria (Cáceres)», en *B.S.A.A.*, T.^o XLVI (1980), pp. 397-406.

²⁷ La importancia del retablo salmantino durante los siglos XVII y XVIII se desprende del trabajo de RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso, «El retablo barroco en Salamanca: materiales, formas, tipologías», en *Imafronte. Especial dedicado al Retablo Español*, n.^o 3-4-5 (1987-1989), pp. 225-258. *Vid., etiam*, el trabajo de IGARTUA MENDIA, M.^a. Teresa, *Desarrollo del Barroco en Salamanca* (Madrid, 1972).

²⁸ *Vid.*, SIERRO MALMIERCA, Ángel, *Itinerario por los retablos de Ciudad Rodrigo* (Madrid, 1997): aunque escasean las fuentes archivísticas en este trabajo, es de suponer que los artistas mirobrigenses que recoge su autor en la pág. 16 fueron muchos más, según la documentación que hemos consultado en Plasencia.

²⁹ *Vid.*, VÁZQUEZ GARCÍA, Francisco, *El Retablo Barroco en las iglesias parroquiales de la zona norte de la provincia de Ávila*. Tesis Doctoral Xerocopiada (Madrid, 1991), cap. III, *Desarrollo geográfico del retablo barroco en Ávila*.

³⁰ *Vid.*, entre otros, MARTÍN GONZÁLEZ, *Escultura Barroca Castellana (Segunda Parte)* (Madrid, 1971), pp. 135 ss.; IDEM, *Escultura Barroca en España. 1600-1770* (Madrid, 1983), pp. 83 ss.

Durante la siguiente centuria la influencia castellana fue la que mayoritariamente registraron nuestras ciudades y villas, lo que prueba su importancia (76,1%) no obstante ver reducida su presencia en un 19,8% respecto de la anterior centuria. Salamanca (23,8%), La Calzada de Oropesa (14,2%), Talavera de la Reina (9,5%), junto a Ciudad Rodrigo, Barco de Ávila, Piedrahita, Santa Olalla y Valdeverdeja, serán los centros a los que se encaminen nuestros comitentes. El principal eje de influencia será, sin embargo, el trazado entre Salamanca y Madrid. No hemos mencionado antes la capital para dejar ahora constancia que su incidencia desde el siglo XVI (25%) y posteriormente en el siglo XVII (14%) estuvo vinculada muy directamente a la Corte Española, lo que a la postre sirvió como vía de introducción a otros artistas –encargo del mayor de Jarandilla de la Vera (1672)–: los retablos de Yuste y el mayor del convento de la Victoria en Serradilla prueban lo que decimos, sin olvidar el elenco de pintores y doradores que se dieron cita en el mayor de la Catedral de Plasencia; destaca entre ellos *Francisco Rizi*, del que tenemos además varios lienzos en el convento de capuchinas de la ciudad, integrantes del antiguo retablo mayor según Angulo³¹. A partir de la centuria dieciochesca Madrid aumenta su influencia a través de obras escultóricas como el Cristo de *Sánchez Barba* en Escorial, la talla de la Asunción de *Luis Salvador Carmona* en Serradilla o las piezas escultóricas de los retablos del precitado convento serradillano, del que también es necesario hacer mención de la excelente colección pictórica³².

1.4. Maestros andaluces

Comprobamos en nuestro Obispado el aserto tan repetido a la hora de adscribir la Baja Extremadura a la órbita de la influencia andaluza³³ y a la castellana la provincia de Cáceres: en el siglo XVI tan sólo hemos encontrado a un pintor llamado *Floristán de Baeza*, y en el siglo XVII la alternativa del Cabildo Catedral de contratar la escultura con *Gregorio Fernández* o con *Juan Martínez Montañés*, a cuya órbita también se ha venido adscribiendo el San Jerónimo de Cuacos de Yuste que don José Hernández Díaz, máximo conocedor del artista, excluye de su catálogo³⁴. De la actividad que desempeñó el *Lisipo* andaluz en la provincia de Cáceres conocemos el

³¹ ANGULO, «Francisco Rizi. Cuadros religiosos posteriores a 1670 y sin fechar», en *A.E.A.*, T.º XXXV (1962), p. 102.

³² *Vid.*, GARCÍA MOGOLLÓN, F.J., «La colección pictórica del convento del Cristo de la Victoria de Serradilla (Cáceres)», en *Norba. Revista de Arte, Geografía e Historia*, T.º I (1980), pp. 27-50.

³³ *Vid.*, BANDA Y VARGAS, A. de la, *Huellas...*, *op. cit.*; CARRASCO GARCÍA, Antonio, *Escultores, pintores y plateros del Bajo Renacimiento en Llerena* (Trujillo, 1982), pp. 35-42; HERNÁNDEZ NIEVES, Román, *Retablistica de la Baja Extremadura. Siglos XVI-XVIII* (Mérida, 1991), pp. 432-438. *Vid.*, *etiam*, las referencias documentales publicadas por Segura Otaño, tomadas a su vez de los documentos publicados por el Laboratorio de Arte de Sevilla en 1933 (tomos VI-VIII): SEGURA OTAÑO, Enrique, «Notas de Arte», en *R.C.E.E.*, T.º X (I) (1936), pp. 81-90; en este trabajo figura el pintor trujillano *Pedro Vázquez*, estando en Sevilla el 27 de enero de 1530: *Ibidem*, p. 84.

³⁴ HERNÁNDEZ DÍAZ, José, *Martínez Montañés (1568-1649)* (Sevilla, 1987), p. 258.

dictamen que dio en 1615 acerca de la madera para el retablo mayor que pretendía construir el Monasterio de Guadalupe³⁵. Y, asimismo, la imagen de San Pedro que el presbítero Francisco Cordero encargó para la iglesia de Cilleros el 28 de agosto de 1641 en precio de 200 ducados³⁶.

2. LA FAMILIA. EL MATRIMONIO Y LA ENDOGAMIA

«La historia de los sentimientos es una historia en construcción, pero a su vez es una historia viva que sabe llegar a los hombres de hoy porque responde a buena parte de los numerosos interrogantes que tiene éste planteados.»³⁷ Porque, al fin y al cabo, fueron nuestros artistas hombres como nosotros, imbuidos en una sociedad reglada por la Iglesia pero sujetos de igual modo a unas aspiraciones y comportamientos similares a los que hoy nos caracterizan. Tradiciones, costumbres, hábitos..., toda una serie de normas poco a poco impuestas y a la postre conformadas en esquema vital para poder convivir en esa cotidianidad que tanto valoraba don Miguel de Unamuno en los pueblos de Castilla, pretendiendo volver con ellos al punto en el que entró en crisis la raza hispánica tantas veces encumbrada por los escritores de la Generación del 98. Esa *intrahistoria* unamuniana estaba llena de logros, pasiones y aspiraciones que empezaban para un hombre en la sociedad con su nacimiento y se consolidaba con el acceso al matrimonio. Normalmente éste siempre tendió a desarrollarse dentro de la misma clase social y profesional, razón por la cual en muchas ocasiones asistimos a los esponsales de un joven aprendiz convertido desde entonces en yerno de su maestro, aunque también es cierto que no faltaron los matrimonios exógamos, documentados en la Edad Moderna en las zonas periféricas y en las ciudades con una dedicación artesanal y mercantil³⁸.

Todo comenzaba con la palabra de matrimonio o la petición de manos, pero más que nada lo que hacía posible la unión de la joven pareja era la disponibilidad de bienes económicos o la perspectiva de obtenerlos³⁹. Estos bienes normalmente los constituían las dotes. El 10 de julio de 1515 el carpintero *Juan de Miranda*, hijo del carpintero *Gonzalo de San Vicente*, otorgó carta de pago y finiquito a su suegro Juan de Soria tras recibir del mismo los 30.000 maravedís de la dote de Catalina de Soria, quien también en la misma fecha rubricó documento por recibir la dote del novio, compuesta por

³⁵ AZCÁRATE Y RISTORI, «Una declaración de Montañés», en A.E.A., T.^o XXI (1948), pp. 217 s. Citado por ANDRÉS, Patricia, *Guadalupe, un Centro Histórico de desarrollo Artístico y Cultural* (Salamanca, 2001), p. 303; y ANDRÉS ORDAX, S., *op. cit.*, p. 18, n. 18.

³⁶ HERNÁNDEZ DÍAZ, José, *Juan Martínez Montañés (1568-1649)* (Sevilla, 1987), p. 249; la obra aún se conserva.

³⁷ TESTÓN NÚÑEZ, Isabel, *Amor, sexo y matrimonio en Extremadura* (Badajoz, 1985), p. 15.

³⁸ *Ibidem*, p. 107.

³⁹ RODRÍGUEZ SÁNCHEZ, Ángel, «Las cartas de dote en Extremadura», en *Actas de las II Jornadas de Metodología Histórica Aplicada. La Documentación Notarial y la Historia*, vol. I (Santiago de Compostela, 1984), pp. 165-176. Citado por HERNÁNDEZ BERMEJO, M.^a Ángeles, *La familia extremeña en los tiempos modernos* (Badajoz, 1990), p. 123.

13.000 maravedís, joyas de plata y de oro, aparte de camisas y otros *atavíos*⁴⁰. Los bienes que en esta etapa iban en la dote de nuestros artistas no difieren mucho de la dote-tipo que define en su trabajo la profesora Hernández Bermejo⁴¹: ropa blanca, vestidos, muebles, enseres y objetos de lujo. El 19 de marzo de 1617 el pintor *Alonso de Paredes* fue testigo de la carta de promesa de dote que otorgó Catalina López, hija de Diego López, escribano que fue de la ciudad de Plasencia, en favor de *Andrés Martín*, ensamblador con quien estaba velada para contraer matrimonio⁴². El 2 de diciembre de 1627 se concertó promesa de dote entre Isabel de Bueso Toledo, vecina de la ciudad de Plasencia, y *Mateo Martínez*, ensamblador hijo de Pedro Martínez y de Catalina Blázquez, vecino de la villa de Montemayor y estante en esos momentos en la ciudad de Plasencia al servicio de *Pedro Bello*, que a la sazón también era ensamblador⁴³.

Pero lo más frecuente fue encontrar a un artista adscrito a la familia del maestro con el que se había formado. Ocurrió entre *Pacheco* y *Diego Velázquez* y también en nuestro Obispado. Quizás sea la familia de los *García* uno de los mejores ejemplos que ilustran la práctica endogámica de este oficio. Debió entrar muy joven *Francisco García* en el taller de un artista formado a la sombra todavía del estilo *moderno*, *Francisco de Angulo*, con cuya hija, Catalina de Angulo, ya estaba casado en 1539. A su vez, *García* procedía de una familia de artistas, prueba de lo cual era el oficio de entallador que tenía su hermano *Pedro*. Del matrimonio formado entre *Francisco García* y *Catalina de Angulo* nació *Baltasar García*, quien siguió los mismos pasos de su padre y fue hermano de María de Angulo y ésta esposa del escultor *Hernando de Tera*.

También fundó una importante progenie de artistas el matrimonio formado entre el pintor *Gregorio de Córdoba* y Diana Jordana: Juana, Jerónima y el fontanero en Abadía Estacio de Córdoba fueron hijos suyos y hermanos de los pintores *Jerónimo* y *Pedro de Córdoba*. No sabemos la relación que existió entre éstos y un artista también llamado *Pedro de Córdoba* que realizó obras para la Catedral de Plasencia durante la segunda mitad del siglo XVII. No obstante, el apellido es muy significativo, y permite imaginar alguna relación más allá de la mera coincidencia.

Comprobamos con estos datos cómo la familia de nuestros artistas fue la normal y general de los Tiempos Modernos: solían integrarla de cuatro a seis hijos⁴⁴. Cuando éstos eran pequeños acudían sus padres a las almonedas a comprar alguna baratija para que se entretuvieran, como así hizo Mari Díaz el 20 de julio de 1614, fecha en que se celebró la venta de bienes de la difunda Mari González: «rematóse en la mujer de *Juan Pardo* un tamborilito e una piedra de ... niño en seis cuartos»⁴⁵.

⁴⁰ AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano García Álvarez Aguilar, leg. 39, 10 de julio de 1515, s.f.

⁴¹ HERNÁNDEZ BERMEJO, M.ª A., *op. cit.*, pp. 174-184.

⁴² AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Juan de Paredes, leg. 1965, foliado, fols. 317-318 vt.º.

⁴³ *Ibidem*. Escribano Francisco Núñez, leg. 1834.

⁴⁴ VICENS VIVES, Jaime, *Historia social y económica de España y América*, T.º III (Madrid, 1974), p. 3.

⁴⁵ AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Juan de Paredes, leg. 1962, foliado, fol. DCCC.

De igual forma, el amor que los esposos se profesaron generalmente tuvo su reflejo en las mandas testamentarias. Todos hicieron alusión a sus esposas, o a las anteriores, ya que lo más frecuente era volver a contraer matrimonio en caso de enviudar; así lo hicieron el dorador madrileño *Simón López*, quien casó en tres ocasiones, o el pintor *Francisco de Trejo*, que lo hizo en dos. Hubo quienes no volvieron a contraer matrimonio tras perder a su esposa, como fue el caso del ensamblador *Carlos Simón de Soria*. Cerremos este apartado con las palabras que le dedicó a su mujer el escultor *Gregorio Fernández* en el testamento que ambos dictaron el 11 de diciembre de 1633. A ella se refirió del siguiente modo:

«...María Pérez, mi querida y amada muger...»⁴⁶

3. PROFESIONALES REUNIDOS PARA UN MISMO FIN

Durante los Tiempos Modernos, el ámbito de creación artística se caracterizó, al igual que otros tantos de la vida cotidiana, por el establecimiento de unas relaciones que sus miembros acordaron estrechar por motivos profesionales y económicos o bien por la amistad que les unía. Los obradores placentinos debieron ser un auténtico hervidero de noticias llegada la hora de establecer contratos, fianzas, tasaciones, declaraciones en pleitos y todo lo que arrastraba, en suma, una obra. Y junto a esto, la enemistad como resultado de unas relaciones tejidas entre el odio y la envidia: es comprensible y lógico que artistas del mismo gremio se disputaran de continuo los mejores contratos haciendo prevalecer sobre todo los defectos del contrario. El resultado: una vida como la de cualquier hombre inmerso en la sociedad de su tiempo, que utilizaba como medio para subsistir la capacidad creadora con la que había sido gratificado al nacer.

3.1. Relaciones profesionales

Compañías laborales. El caso de Plasencia

Dos o más artistas del mismo gremio podían establecer un compromiso en virtud del cual concertar, construir y repartirse las ganancias derivadas de una obra contratada bajo esta asociación, establecida normalmente entre maestros relacionados por vínculos familiares, de duración limitada y bajo una serie de condiciones preestablecidas. Fueron normales en todos los ámbitos de nuestra geografía peninsular, y en algunas zonas, como en la ciudad de Sevilla de finales del siglo XVI y

⁴⁶ A.C.P. Leg. 91, Exp. 14.

principios del siglo XVII⁴⁷, se han conservado documentos que prueban y permiten estudiar las características de estas asociaciones laborales. En la Diócesis de Plasencia, al igual que en otros tantos lugares de España, no hemos hallado ningún documento que pruebe fehacientemente su existencia, aunque no cabe duda de que las hubo y además con bastante frecuencia. Los entalladores *José Vélez de Pomar* y *Juan de la Rosa* –procedentes de Vizcaya– siempre trabajaron en compañía, al menos en las obras que de ellos tenemos documentadas en el ámbito de nuestro estudio: el retablo desaparecido de Ntra. Sra. de la Paz, instalado en la iglesia jaraiceña de San Miguel (1698), los colaterales del convento serradillano del Cristo de la Victoria (c.1701-1705), el de la Virgen del Tránsito de la Catedral, cuya ejecución solicitaron el 22 de enero de 1704, ofreciendo al Cabildo su taller para fabricarlo según «la planta que de Madrid se les diera», o el desaparecido de la iglesia placentina de San Pedro (1704). También formaron compañía artística de por vida los hermanos *José Manuel* y *Francisco Ventura de la Incera Velasco*, quienes tenían su taller abierto en la villa de Barrado. Más que de compañía cabría hablar en este caso de un obrador con dos titulares, pero el ejemplo sirve para ilustrar cómo estos arquitectos supieron repartirse el trabajo y acaparar un buen número de obras tanto pétreas como lignarias durante el siglo XVIII: los retablos mayores de Navaconcejo, Barrado, Jerte, San Miguel de Jaraíz o la ermita jarandillana de Ntra. Sra. de Sopetrán, prueban una feraciente actividad muy bien encauzada.

También es posible que hubiera existido algún tipo de compañía laboral previa a la participación en subastas como la organizada con motivo de la construcción del retablo mayor de la Catedral de Plasencia: el entallador segedano *Salvador Muñoz* compareció en julio de 1624, tal vez como representante de un acuerdo estipulado con el escultor, de origen portugués, *Francisco González Morato*, pues es bastante sospechoso que el 11 de octubre de ese mismo año ambos presentaran un memorial para llevar a cabo la escultura del retablo; no sería la primera vez⁴⁸. De igual suerte debió suceder con la participación del arquitecto mirobrigense *Alonso de Balbás* y del vallisoletano *Andrés Crespo*: *Toribio González de la Sierra* designó a los dos el 13 de julio de 1624, y dos días después subcontrataron la obra con el salmantino *Antonio González Ramiro*, rescindiendo el contrato que previamente habían suscrito con *Valentín de Aguilar*, escultor de la ciudad del Tormes, que no dudó en presentar pleito cuando lo rescindieron. Protocolos y más protocolos en apenas dos días: las conversaciones nocturnas de los artistas debieron ocupar gran parte de sus horas de estancia en la ciudad de Alfonso VIII.

⁴⁷ PALOMERO PÁRAMO, J.M., *op. cit.*, pp. 30-34. Sobre las compañías laborales *vid., etiam*, el trabajo de BUSTAMANTE GARCÍA, Agustín, «Datos de escultores de los siglos XVI y XVII», en B.S.A.A., T.º XLIV (1978), pp. 307-320.

⁴⁸ Sobre el retablo mayor catedralicio véase la monografía que le dedicamos en el capítulo referente a los maestros vallisoletanos. Estudia los consorcios de los artistas citados TEJADA VIZUETE, F., «El escultor portugués Francisco Morato y su obra en la Baja Extremadura (1606-1628)», en *Actas del VII Congreso Hispano-Portugués de Historia del Arte. Las relaciones Artísticas entre España y Portugal: Artistas, mecenas y viajeros* (Badajoz, 1995), pp. 129 s.

No obstante, la fórmula que más emplearon nuestros artífices fue la de asociarse de forma temporal con el fin de llevar a buen puerto el contrato de una obra y repartirse las ganancias, muchas veces en peligro si los plazos no se cumplían según lo estipulado. En el retablo mayor de la iglesia de San Martín, de Plasencia, debieron colaborar con el entallador *Francisco Rodríguez* su amigo *Francisco García* y el hijo de éste, *Baltasar*, según permiten constatar las relaciones estilísticas detectables en sus obras⁴⁹. Durante los primeros días del mes de febrero de 1608, los ensambladores *Francisco Ruiz de Velasco* y *Valentín Romero* y el escultor *Francisco Jiménez* convinieron realizar conjuntamente el retablo mayor de la iglesia de Monroy⁵⁰. *Juan Sánchez* y su yerno *Andrés Maldonado*, ayudados por *Pedro Estévez* y *Diego Sánchez*, fabricaron el ensamblaje del retablo mayor de Malpartida de Plasencia entre 1615/16 y 1622⁵¹; la relación familiar que unía a los dos primeros artistas citados permite suponer que formaron compañía artística, tal vez consolidada desde su participación conjunta en el mayor del convento placentino de Santa Clara, que ambos contrataron el 2 de mayo de 1617⁵².



Fig. 10. Plasencia. Parroquia de San Martín. Retablo mayor.

De la colaboración entre ensambladores y escultores tenemos buen ejemplo en los vallisoletanos que trabajaron en nuestra Diócesis. No sólo fueron motivos económicos los que llevaron al Cabildo Catedral a rescindir el contrato suscrito con *Balbás* y *Crespo* en favor de la baja de 2.400 ducados que presentaron los hermanos *Juan* y *Cristóbal Velázquez* para hacerse cargo de la construcción del retablo mayor: sus miembros sabían que esta familia de ensambladores normalmente se encargaba de realizar la arquitectura de los conjuntos que luego *Gregorio Fernández* poblaba con sus esculturas. Teniendo en cuenta el ánimo que presidió la génesis del último gran retablo salido de sus manos, está claro que el Cabildo, aparte de los motivos económicos, utilizó a los *Velázquez* para atraer la atención del reclamado escultor vallisoletano.

⁴⁹ Véase nuestro trabajo sobre «El entallador placentino Francisco García y su obra en la provincia de Cáceres», en *Ars et Sapientia*, N.º. 0 (1999), p. 67.

⁵⁰ Véase la monografía del retablo mayor de Monroy.

⁵¹ Véase la monografía del retablo mayor de Malpartida de Plasencia.

⁵² Véanse sus respectivas biografías.

También era frecuente la asociación laboral establecida entre profesionales de la madera y el *arte de pintor*, y entre éstos últimos entre sí. El 18 de mayo de 1600 el entallador *Valentín Romero* y el pintor del óleo *Pedro de Lozoya*, vecino de Guadalupe, se obligaron a elevar la custodia que la iglesia de Berzocana dedicó a su titular San Juan Bautista⁵³. Desde 1622 tenían licencia los pintores placentinos *Alonso de Paredes* y *Francisco de Parrales* para tomar a su cargo la pintura del retablo mayor de San Juan de Béjar, obra que, después de acabada, daría paso a un nuevo trabajo en Cañamero⁵⁴. Contrato importante de pintura fue el suscrito el 27 de marzo de 1653 por los pintores *Luis Fernández*, *Mateo Gallardo* y el dorador *Simón López* para estipular la policromía del retablo mayor de la Catedral de Plasencia, obra en la que *Francisco Rizi* tenía encomendada la elaboración de los dos cuadros del primer cuerpo.

Traspasos y subcontratos de obras

El traspaso fue una práctica harto frecuente en la Edad Moderna. Podía darse el caso que un profesional contratara el conjunto de una obra para dividirla y traspasarla posteriormente mediante subcontratos a otros artistas, que eran los que en verdad se encargaban de llevarla a cabo. *Pedro de Córdoba* actuó como un *empresario* en toda regla cuando tramitó el concierto del retablo mayor de Casar de Cáceres: el 4 de mayo de 1604 el Obispo de Coria don Pedro de Carvajal Girón mandó al mayordomo de la parroquia contratar con *Pedro de Córdoba* el «dicho retablo, talla y pintura, dorado y estofado del a mano y con las figuras y pinturas que fuere necesario», de lo que se desprende que el pintor tenía costumbre de afianzar todas las parcelas de una obra para luego traspasarlas a artistas diferentes; en esta ocasión eligió a un convecino suyo, el entallador *Francisco Ruiz de Velasco*⁵⁵. Esta práctica debía reportar buenas ganancias, además de ser costumbre que heredaban los miembros de una misma familia: *Jerónimo de Córdoba*, hermano del antes mencionado, debía tener en mente proceder de modo similar cuando contrató de talla y pintura la antigua custodia de Losar de la Vera el 7 de marzo de 1610⁵⁶. Así actuó también el pintor y dorador *Manuel García de Bárcenas*, vecino de Trujillo, cuando contrató esculpir y dorar una imagen de San Blas para su ermita en Monroy el 27 de agosto de 1633⁵⁷.

⁵³ Véase la biografía de *Valentín Romero*.

⁵⁴ BENAVIDES CHECHA, J., *Artistas del siglo XV, XVI y XVII* (Apuntes autógrafos depositados en la Biblioteca del Seminario Mayor de Plasencia).

⁵⁵ Los pormenores de la compleja historia constructiva de este retablo extradiocesano en GARCÍA MOGOLLÓN, F.J., «El retablo mayor del Casar de Cáceres y el escultor Tomás de la Huerta», en *Norba. Revista de Arte, Geografía e Historia*, T.º IV (1983), pp. 25-55.

⁵⁶ AHPCC. Protocolos Notariales de Losar de la Vera. Escribano Alonso Flores, leg. 701, 7 de marzo de 1610, s.f. Documento citado y transcrito por MONTERO APARICIO, D., *Arte religioso en la Vera de Plasencia* (Salamanca, 1975), pp. 343 s., Documento IX del Apéndice Documental.

⁵⁷ AHPCC. Protocolos Notariales de Monroy. Escribano Juan Sánchez Gil, leg. 2464, 27 de agosto de 1633, s.f.

Otros ejemplos los tenemos en Oliva de Plasencia, parroquia con la que había estipulado *Juan Sánchez* la ejecución de una custodia que luego traspasó al ensamblador cuacareño *Francisco de Acevedo*, según la escritura que éste otorgó el 10 de julio de 1619 obligándose a ciertos pagos con el primero⁵⁸. El 13 de abril de 1612 traspasó el escultor salmantino *Diego de Salcedo* al ensamblador *Antonio González Ramiro* la parte arquitectónica del retablo mayor de la parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción, en Baños de Motemayor⁵⁹. Suponemos que algo similar sucedería con el antiguo retablo mayor de San Esteban de Plasencia, contratado por el pintor *Pedro de Mata* en 1604: un desfase cronológico en las cuentas nos permite saber que la talla y el ensamblaje los traspasó a *Valentín Romero*⁶⁰.

Podía darse la circunstancia de que un artista no tuviera tiempo de rematar la obra en la que trabajaba al verse sorprendido por la muerte. Correspondía entonces a sus herederos y testamentarios hacerse cargo del contrato, que normalmente cedían a un artífice allegado o integrado en la familia. *Agustín Castaño* falleció en 1620 mientras se encontraba realizando el retablo mayor de Malpartida de Plasencia; su viuda Magdalena de Basoco encomendó a la pericia de su padre *Diego de Basoco* la conclusión de la obra y el fin de los pagos. Puesto que *Basoco* era ensamblador y sólo faltaban por hacer los cuatro relieves escultóricos que decoran ambos cuerpos, fue necesario traspasar la obra a un tercer artista, al cántabro *Pedro Martínez Hontañón*, con quien se escrituró contrato el 9 de mayo de 1620⁶¹.

El pintor *Miguel Martínez* falleció en 1591 dejando sin hacer tres tablas del total de doce que integran el programa pictórico del retablo mayor del convento placentino de Santo Domingo. Su mujer *Luisa de Quintana*, heredera y regente de sus bienes dada la minoría de edad de los hijos nacidos del matrimonio, se hizo cargo de la obra y la traspasó al pintor alcantarino *Juan Nieto de Mercado*, según recoge el contrato que ambos suscribieron el 3 de noviembre de 1591⁶².

En virtud de la escritura de fianzas que otorgaron el pintor *Alonso de Paredes* y el platero *Martín Gómez*, ambos vecinos de la ciudad de Plasencia, el 17 de diciembre de 1619 para dorar y estofar la custodia que había construido la iglesia parroquial de Torrejón el Rubio, sabemos que este trabajo había sido inicialmente contratado con el pintor, también placentino, *Juan de Quintana*. A raíz de la muerte de este artista su viuda, Ana de la Peña, traspasó la obra en favor de *Paredes* según dos escrituras otorgadas ante Antonio de Morales Quintano el 5 de septiembre de 1614 y el 11 de abril de 1618⁶³. Y es

⁵⁸ Véase la biografía de *Francisco de Acevedo*.

⁵⁹ Véase el apartado dedicado a estos dos artífices.

⁶⁰ Véase la biografía de *Valentín Romero*.

⁶¹ Véase la monografía del retablo mayor Malpartida de Plasencia.

⁶² PESCADOR DEL HOYO, M.^o del C., y DIEGO, Natividad de, «El retablo de San Vicente de Plasencia, sus autores y noticia de otros pintores extremeños del siglo XVI», en *R.E.E.*, T.^o XVIII, n.^o 1 (Badajoz, 1962), pp. 129-151.

⁶³ AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Jerónimo Navarro, leg. 1822, s.f., fols. 543-543 vt.^o, foliado por nosotros

que si faltaba la salud no era conveniente continuar trabajando: en 1646-47 el ensamblador *Gregorio de Acevedo* tuvo que aplazar la ejecución del retablo que había contratado para la cofradía de Ntra. Sra. del Rosario que se servía en la iglesia de Berzocana; el descargo que registró el mayordomo reza del tenor siguiente:

«Quatro reales y veinte y seis maravedís que se gastaron con el ensamblador y un compañero quando vino a hacer el retablo y se fue a Guadalupe a curar porque venía enfermo»⁶⁴.

Fianzas y tasaciones

La fianza y la tasación son dos actos jurídicos de importantes consecuencias para quien suscribe, debido al compromiso que entraña la primera en caso de ser necesaria y la responsabilidad implícita de la segunda cuando el desacuerdo entre ambas partes iba a mayores. Por este motivo fueron garantes de los artistas aquellas personas de su gremio o no con las que mantenían buenas relaciones de amistad. Lo mismo cabe decir de los que eran designados para tasar una obra determinada: debía haber confianza plena en la buena actuación del amigo, muchas veces en complicidad para alcanzar o sobrepasar el precio estipulado en el contrato. En cualquier caso, la relación siempre era recíproca. El 10 de junio de 1600 el platero de Plasencia *Francisco Flores* y el entallador *Baltasar García* otorgaron fianzas en favor de *Valentín Romero* y la custodia que tenía contratada con la iglesia de Berzocana⁶⁵. Años después tuvo que ser éste el que fiara al orive en la cruz de plata que había estipulado con la parroquia metellinense de San Martín; en este caso, y a diferencia de lo acaecido en Berzocana, el final del compromiso fue algo más desagradable: tras el fallecimiento de *Francisco Flores* los rectores interpusieron pleito el 18 de mayo de 1619 contra los fiadores, pues no sólo no había ejecutado la obra, sino que incluso se había quedado con 200 ducados de una primera paga. Las reclamaciones fueron a parar a *Valentín Romero*, al bordador *Alonso Luengo* y a *Juan Barrado*⁶⁶. Es curioso pero no injustificable el hecho de que suelen ser los plateros y los bordadores los más requeridos por nuestros artífices a la hora de suscribir fianzas, lo que no es extraño teniendo en cuenta que en ambas profesiones se trabajaba con materiales preciosos que los maestros solían tener en depósito.

La amistad y parentesco que unía a *Antonio Fernández de Torres*, pintor vecino de Barco de Ávila, con *Quintino López de Torres*, escribano en esta localidad, justifican que éste fiara al artista en el contrato que suscribió el 8 de noviembre de 1687 con las monjas placentinas de la Encarnación para dorar el retablo mayor. En este caso es clara la mediación que en ambos protocolos tuvo doña María Josefa de Párraga, hermana del notario

⁶⁴ A.P. de Berzocana, L.C., V., *Cabildos, y otros, de la Cofradía de Ntra. Sra. del Rosario, de 1646 a 1690*, foliado, fol. 11.

⁶⁵ Véase la biografía de *Valentín Romero*.

⁶⁶ GARCÍA MOGOLLÓN, F.J., *La Orfebrería Religiosa...*, op. cit., T.º II, p. 858.

y monja novicia en el convento⁶⁷. Amigos debían ser también los pintores *Diego Pérez de Cervera* y *Luis de Morales*, a quien es posible que el primero recomendara para ejecutar las pinturas del retablo mayor de San Martín después de apreciar el buen arte del bada-joceño en Arroyo de la Luz, de cuya tasación se encargó *Pérez de Cervera* en 1563⁶⁸.

3.2. Relaciones personales

Cartas de poder, compra-venta, obligaciones, arrendamientos, testamentos y otra serie de documentos jurídicos permiten hacernos una idea de cómo las relaciones que entablaron los artistas no se distanciaban tanto de las que hoy podemos mantener con nuestros convecinos, a pesar incluso del tiempo transcurrido. Los préstamos entre ellos era algo muy frecuente, los protocolos son prolijos en noticias de este tipo. De igual suerte sucede con los testamentos, fuentes de información privilegiada para intentar reconstruir este entramado social. Destaquemos el que otorgó el escultor *Francisco Jiménez* el 28 de febrero de 1610; entre sus mandas declaraba lo siguiente acerca de un dinero prestado a un hermano suyo:

«Yten digo que yo presté a *Yuste García*, ensanblador, mi ermano, natural de Baeça que reside en Çafra o en el Maestrazgo, treinta mil maravedís, los quales no obstante que digo que se los presté procedieron de cierta obra en que yo le ayudé del retablo de Uillafranca e me hiço escriptura ante el escriuano de Uillafranca que abrá mas de doçe o catorce años e por ser mi hermano e suspendido el cobrallos e agora por mi necesidad e por quedar a mi muger sola e pobre e que a de haçer bien por mi alma le ruego y encargo mucho se los pague porque si yo pudiera perdonárselos lo hiçiera pero por mi neçesidad como digo mando se cobren»⁶⁹.

El retablo al que hace referencia la manda de *Jiménez* debe ser el mayor de la iglesia de Villafranca de los Barros, lo que viene a sumar el nombre de un artista más a los allí documentados⁷⁰. El hecho de que el pintor *Pedro de Mata* fuera nombrado uno de los testamentarios del escultor, delata una sólida amistad y una confianza plena en el buen cumplimiento por su parte de lo que había dictado el moribundo. De igual forma debía suceder entre el cantero *Juan de Mújica* y el pintor *Diego Pérez de Cervera* para que la viuda del primero nombrara a este último testamentario suyo, junto al tundidor *Diego de Camargo*, responsables de la almoneda de bienes de dicha mujer en 16 de abril de 1561⁷¹.

⁶⁷ AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Martín Muñoz de la Cerda y Paz, leg. 1794, foliado, fols. 665-666.

⁶⁸ Sobre el retablo de San Martín véase el último libro de SOLÍS RODRÍGUEZ, C., *Luis de Morales* (Badajoz, 1999), pp. 370-383. Las referencias documentales en PAREDES GUILLÉN, Vicente, «Pinturas en tabla del Divino Morales, extremeño, existentes en el retablo de la iglesia de San Martín, parroquia filial de la ciudad de Plasencia, en el año 1903», en *Revista de Extremadura*, T.º V, n.º. 52 (1903), pp. 472-574. *Vid., etiam*, GARCÍA MOGOLLÓN, F.J., «En torno al retablo de la iglesia parroquial de Arroyo de la Luz (Cáceres)», en *Estudios Dedicados a Carlos Callejo Serrano* (Cáceres, 1979), p. 302.

⁶⁹ AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Fernando de la Peña, leg. 2006, 28 de febrero de 1610, s.f.

⁷⁰ *Vid.* al respecto, HERNÁNDEZ NIEVES, R., *Retablistica...*, *op. cit.*, pp. 82 ss.

⁷¹ AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Alonso García, leg. 766, 16 de abril de 1561, s.f.

Las variadísimas ocasiones en las que hemos documentado a un artista firmando en calidad de testigo de la carta establecida por otro, también permite pensar en una amistad y una ayuda mutua en los momentos que lo necesitaban. *Pedro de Sobremonte* debió conocer a muchos artistas en Ciudad Rodrigo a raíz del trabajo que *Juan Sánchez* y su yerno *Andrés Maldonado* llevaron a cabo en el convento de Santa Clara de Plasencia: *Sobremonte* figura junto a *Maldonado* en calidad de testigo de una carta de poder otorgada por el cenobio el 10 de octubre de 1617 para disponer los pagos⁷², y en 1618 lo encontramos trabajando en el retablo mayor de Acebo junto al mirobrigense *Alonso de Balbás*⁷³.

Hubo ocasiones en las que los artistas se vieron mezclados en graves asuntos de sangre, como aquél en el que se vio envuelto el entallador de Plasencia *Alonso Hipólito* el 17 de noviembre de 1558, prestando declaración en favor del aserrador *Juan Martín*:

«...Hernán Nieto, vezino de la villa de Béjar, y *Alonso Ypólito*, vezino de la cibdad de Plasencia, ... dixerón que por quanto *Juan Martín Ojalvo*, serrador vezino de la dicha cibdad, diziendo que el dicho Hernán Nieto o un hijo suyo le avía muerto un perro y sobre el dicho *Juan Martín* dio ciertas cuchilladas al dicho Hernán Nieto, de qual a estado muy enfermo e a hecho muchas costas y gastos así en la cama como en la persona, sobre lo cual el dicho Hernán Nieto quexó del dicho *Juan Martín Ojalvo* y está retraydo y se procede contra él, ... el dicho *Alonso Ypólito*, en voz del dicho *Juan Martín*, ... dixo que estará por lo que en su nombre se hiziere e ordenare...»⁷⁴.

Y también fueron a la cárcel, en muchas ocasiones por incumplir con el contrato: los pintores *Pedro de Mata* (1609)⁷⁵ y *Diego Rodríguez* (1618)⁷⁶, el maestro de carpintería *Salvador Sánchez* (1621)⁷⁷, el escultor *Pedro de Sobremonte* (1624)⁷⁸, el carpintero *Pedro Mateos* (1648)⁷⁹, *Pedro López Alvelo* (1688)⁸⁰ y otros tantos.

3.3. Los artistas vistos por los artistas. La fama.

La integración del artista en las relaciones con su entorno y el comportamiento personal del individuo dentro de su ambiente artístico proporcionan en muchas ocasiones jugosos comentarios que permiten acercarnos y esbozar la personalidad

⁷² Véanse las biografías de los artistas citados.

⁷³ *Vid.*, al respecto, GARCÍA MOGOLLÓN, F.J., «El retablo mayor de la iglesia parroquial de Acebo», en *Alcántara*, nº. 195 (1979), pp. 6 ss. (citamos por la separata); 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)», en *Alcántara*, nº. 42 (1997), pp. 31-67.

⁷⁴ AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Pedro Muñoz, leg. 1788, 17 de noviembre de 1558, s.f.

⁷⁵ *Ibidem*. Escribano Fernando de la Peña, leg. 2005, s.f.

⁷⁶ *Ibidem*. Escribano Fernando de la Peña, leg. 2002, s.f.

⁷⁷ *Ibidem*. Escribano Alonso Rodríguez, leg. 2181, s.f.

⁷⁸ *Ibidem*. Escribano Juan Ramos Caballero, leg. 2118, s.f.

⁷⁹ *Ibidem*. Escribano Mateos Martínez, leg. 1671, s.f.

⁸⁰ *Ibidem*. Escribano Francisco Jiménez de Porras, leg. 1315, s.f.

humana o profesional de arquitectos, escultores y pintores, colaboradores o rivales en el mercado artístico de su tiempo. Las pujas a la baja para hacerse con el contrato de una obra, los dictámenes ofrecidos a tenor de las tasaciones, los informes o incluso los pleitos derivados del incumplimiento de las específicas condiciones contractuales, son una fuente fundamental de nuestra literatura artística en virtud de la cual podemos entrar hoy en contacto con el ámbito más privado de aquellos maestros que dejaron su huella en la Historia. Especial importancia comportan en este sentido los dicitos provocados a raíz de luengas rivalidades entabladas, en la mayoría de las ocasiones, entre los artistas más importantes de un determinado ámbito creador. En la Historia del Arte son conocidos los enojos y diferencias que en alguna ocasión provocó la relación de amistad que mantuvieron el importante arquitecto *Filippo Brunelleschi* (1377-1446) y el escultor *Donatello* (1386-1466)⁸¹. Un fuerte temperamento y diferencias en el método de trabajo fueron los causantes del enfrentamiento entre *Donato Bramante* (1444-1514) y su protegido *Rafael Sanzio* (1483-1520) contra *Miguel Ángel Buonarroti* (1475-1564)⁸². En España, el ruidoso pleito suscitado a raíz del intento del escultor *Francisco Giralte* (†1576) de hacerse con el contrato que *Juan de Juni* (1507-1577) había firmado dos días antes, el 12 de febrero de 1545, para ejecutar el retablo mayor de la iglesia vallisoletana de La Antigua –venerado en la Catedral de Valladolid desde 1922–, provocó sentencias tan rotundas como esta declaración de un clérigo en el proceso abierto al efecto: «vale más el espíritu de una de las obras hechas por Juni que todo lo hecho por Giralte»⁸³. Ya en nuestro Siglo de Oro, Martín González⁸⁴ aquilata la rivalidad y enemistad que existió entre *Vicente Carducho* (c.1576-1638) y *Diego Rodríguez de Silva y Velázquez* (1599-1660), hasta el punto de no haber mención al yerno de *Francisco Pacheco* en los *Diálogos de la Pintura* que publicó el florentino en 1633.

En la Extremadura del siglo XVI, procesos de este tipo han sido estudiados por el profesor Sánchez Lomba en lo relativo al ámbito arquitectónico, del que destaca sobre todo la intervención de *Pedro de Ybarra* (c.1510-1570) en la importante fábrica catedralicia cauriense y la fuerte rivalidad que debió existir entre éste y *Rodrigo Gil de Hontañón* (†1577), a raíz de los dictámenes y pareceres continuamente enfrentados

⁸¹ MANETTI, Antonio, *Vita di Filippo Brunelleschi* (Stuttgart, Ed. Holtzinger, 1827), pp. 49-50. Citado a su vez por WACKERNAGEL, Martín, *El medio artístico en la Florencia del Renacimiento. Obras y comitentes, talleres y mercado* (Leipzig, 1938) (Madrid, 1997), p. 337.

⁸² WACKERNAGEL, M., *op. cit.*, pp. 338-339, donde recoge episodios concretos.

⁸³ MARTÍ Y MONSÓ, José, *Estudios Histórico-Artísticos relativos principalmente a Valladolid* (Valladolid, Ed. Leonardo Miñón, 1898-1901. Valladolid, Ed. Facsímil, 1992), pp. 326-353. *Vid., etiam*, MARTÍN GONZÁLEZ, *Juan de Juni* (Madrid, 1954), pp. 21-23 y 35-36; PARRADO DEL OLMO, Jesús María, *Los escultores seguidores de Berruguete en Palencia* (Valladolid, 1981), pp. 115-118, donde hace especial mención del pleito.

⁸⁴ MARTÍN GONZÁLEZ, *El artista en la sociedad española del siglo XVII* (Madrid, 1984), p. 263; CARDUCHO, Vicente, *Diálogos de la Pintura, su defensa, origen, esencia, definición modos y diferencias* (Madrid, Impr. Francisco Martínez, 1633). Un estudio y extracto de esta obra en el trabajo de CALVO SERRALLER, Francisco, *Teoría de la Pintura del Siglo de Oro* (Madrid, 1981), pp. 259 y ss.

de ambos arquitectos⁸⁵. En el ámbito de la plástica, y de entre la documentación que hemos tenido la oportunidad de consultar y recoger, nos interesa resaltar el litigio suscitado entre los pintores que se dieron cita en la villa de Jerte a comienzos del siglo XVII, a fin de contratar la policromía del retablo que entonces la comunidad parroquial acababa de construir. Decidieron sus rectores adjudicar la obra al jarandillano *Jerónimo de Córdoba* y a *Juan Bautista Valmaseda*, integrante de su taller. En el transcurso del contrato salió al medio *Alonso de Paredes* haciendo una oferta aparentemente mejor. El rechazo de la iglesia provocó el inicio de un pequeño litigio cuyo punto álgido se alcanzó a partir de la respuesta que dictó el Provisor diocesano el 24 de enero de 1629, dejando a la parroquia la elección del artista. La decisión de la iglesia, emitida en torno a esta misma fecha, se convirtió en una verdadera apología no sólo de *Jerónimo de Córdoba* sino también de su padre *Gregorio* y su hermano *Pedro*, aduciendo asimismo la fama que *Juan Bautista Valmaseda* tenía ya en estos momentos. La perfección de ambos en su trabajo la ejemplificaron con las obras que conocían de estos «buenos y aprovados» maestros, afirmando la calidad con la que policromaron la custodia de Jerte y el elevado costo del retablo del convento de Santa Catalina de Siena, por cuyas labores policromas les había sido abonada la importantísima cantidad de 6.000 ducados. De *Alonso de Paredes* admiten que «también se dize... es» pintor cualificado, aunque no conocen ningún trabajo suyo, razón por la cual, probado «que danbos son buenos maestros es razón que el que más comodidad hiziere a la yglesia... lo haga». Así ocurrió, y de poco sirvió la carta que remitió el 26 de enero de 1629 *Alonso de Paredes* al Provisor diocesano afirmando de nuevo la menor maestría de *Jerónimo de Córdoba*, que «no es pintor más de tan solamente dorador», y el «notorio agravio» que les causaría «a los maestros queste arte an estudiado» sino revocase el auto dictado y recibiera más «información de quien fuere más perito pintor y no admitir baja de quien no lo sabe hazer y de no lo hazer según y como tengo pedido»⁸⁶.

La animadversión entre los *Paredes* y los *Córdoba* no era nueva. Cuando *Alonso* contrató el 12 de noviembre de 1617 el dorado del antiguo retablo mayor de la iglesia de San Miguel, en Jaraíz de la Vera, una de las cláusulas del acuerdo fue la siguiente: «es condición que ninguno de los *Córdoba* no a de ser tasador de ninguna de las partes»⁸⁷. No nos ha sido posible determinar cuándo comenzó esta enemistad, que, tal vez, derivara de tiempos de *Gregorio de Córdoba*, padre de *Pedro* y de

⁸⁵ SÁNCHEZ LOMBA, F.M., «Los artistas vistos por los artistas. Algunos datos», en *Alcántara*, nº. 10 (3ª Época) (Enero-Abril de 1987), pp. 57-59. Sobre la Catedral de Coria pueden consultarse los siguientes trabajos: IDEM, *Iglesias Caurienses del Mil Quinientos* (Salamanca, 1994), pp. 143-160; GARCÍA MOGOLLÓN, F.J., *La Catedral de Coria. Historia de Fe y Cultura. Patrimonio Artístico y Documental* (Coria, 1996); IDEM, *La Catedral de Coria. Arcón de Historia y Fe* (León, 1999).

⁸⁶ Véase nuestro trabajo titulado «Apuntes para la sociología y profesionalidad artística de Extremadura, suscitados a raíz del contrato de pintura del antiguo retablo mayor de Jerte», en *Ars et Sapientia*, Nº. 6 (2002), pp. 26 y ss. El retablo mayor del convento de Santa Catalina de Siena, que hemos citado, debía llevar las tallas que cita en su libro Teodoro MARTÍN MARTÍN, *El convento de Santa Catalina de la Vera (1445-1845)* (Salamanca, 2002), p. 67.

⁸⁷ AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Fernando de la Peña, leg. 2009, 12 de noviembre de 1617, s.f.

Jerónimo. En cualquier caso, la fama que alcanzó esta familia de pintores en la provincia de Cáceres debió ser equiparable a la de *Gregorio Fernández* en España. Cuando ambos trabajaban en la pintura, dorado y estofado del antiguo retablo mayor de Arroyomolinos de la Vera, un auto dictado por el Provisor diocesano el 6 de junio de 1619 instó a los rectores de la parroquia a no apremiar a los artistas, empleando para ello un tono parecido a la carta que el licenciado Juan M. Cabeza Leal remitió desde Valladolid al Cabildo de Plasencia el 26 de marzo de 1629, recomendando no enfadar al maestro *Gregorio Fernández* con prisas innecesarias. La Visita realizada en Arroyomolinos de la Vera hizo constar que

«...se les haze mucha bejazi3n en apremiarles a hazer la obra»⁸⁸.

* * *

En lo que respecta a la firma, Martín González habla de los innúmeros cuadros en los que aparece la rúbrica del autor, en defensa de la autoría personal. El que no figure puede ser prueba de la fama consolidada que ya tenía el artista, y por tanto de su orgullo. En cualquier caso, la firma siempre fue un indicativo de la autoría y por tanto del trabajo artístico realizado. En nuestro Obispado la única obra firmada procede de Madrid: nos referimos a la magnífica talla de Ntra. Sra. de la Asunción que esculpió *Luis Salvador Carmona*; su nombre aparece grabado en la base: «Luis Salvador Carmona/1749»⁸⁹.

3.4. Otras fuentes de ingresos. Signos de estabilidad económica

Durante los siglos XVI y XVII es difícil calcular los beneficios que reportaba a un artista el desempeño de su profesión. Maestros como *Francisco García* y *Francisco Rodríguez* en mil quinientos, el empresario *Pedro de Córdoba* a lo largo de la primera mitad del XVII, o los *Incera Velasco* en el XVIII, tuvieron cuantiosas retribuciones al decir del ingente número de obras que contrataron. Esto indudablemente les reportaba una cierta tranquilidad económica que aseguraron aún más invirtiendo en la adquisición de propiedades de terrenos, según costumbre generalizada en la época y de la que ya en varias ocasiones ha hablado el profesor Martín González. Los censos son en este orden de cosas la mejor fuente de información, aparte de los testamentos. Quizás sea uno de los ejemplos más significativos el de *Francisco Ventura de la Incera Velasco* y el de su mujer, doña Ana Belbís Fernández de San Miguel, cuyas

⁸⁸ *Ibidem*. Escribano Juan de Paredes, leg. 1966, foliado, fols. 900-903 vt.º. Traslado de una escritura original rubricada por el notario Favián Rodríguez, de nuevo inserto en los folios 922-925 vt.º del mismo legajo y protocolo de Juan de Paredes.

⁸⁹ Véase el estudio de la obra en la biografía dedicada a *Bartolomé Fernández Jerez*, autor del retablo mayor. La cita del profesor Martín González en sus obras *El artista en la sociedad...*, *op. cit.*, p. 262; IDEM, «Observaciones sobre nuestro pasado artístico», en *B.S.A.A.*, T.º XXXIII (1967), p. 97.

propiedades cifraban en 1774 la importante suma de 87.300 reales⁹⁰. El ensamblador mirobrigense *Juan Sánchez* tuvo un hijo llamado como él estudiando en la Universidad de Salamanca: para su sustento le hizo donación el 20 de junio de 1617 de ciertas deudas que con él tenían contraídas algunos de sus clientes⁹¹.

En el otro extremo estaban los artistas que tenían que arrendar parte de su vivienda para obtener algunos ingresos extras, lo que sin duda delata una economía modesta, al igual que en aquellos casos en los que la vivienda y el obrador coinciden⁹²: el 5 de julio de 1538 arrendaba el entallador de Plasencia *Diego Jiménez* el portal de su casa al barbero de origen portugués Bartolomé Álvarez⁹³. No son infrecuentes los casos en los que un artista declara ser pobre: lo puso de manifiesto el escultor *Francisco Jiménez* cuando testó el 28 de febrero de 1610⁹⁴. Y aquellos otros que nada tenían: «en 19 de junio de 1701 falleció *Juan Bazán*, entallador, tan pobre, que su párroco (el de San Esteban) le costeó el funeral»⁹⁵; y el Catastro del Marqués de la Ensenada –fuente primordial para el siglo XVIII– señala que en Plasencia a «*Pedro Blázquez*, maestro, no le consideran cosa alguna por estar totalmente ympedido»⁹⁶. En general, la situación económica de los artistas era modesta⁹⁷.

4. VIDA RELIGIOSA

«Un fenómeno demográfico como es la defunción, se ve inmerso en un conjunto de datos que son muy útiles para establecer la identidad socio-económica del difunto»⁹⁸: el mero hecho de procurarse una buena muerte llevaba implícita la necesidad de otorgar un testamento en el que disponer las mandas necesarias para lograr la salvación y vida eterna del *ánima*, al tiempo que cerrar los compromisos que pudieran quedar pendientes con la vida que ahora se abandonaba. Durante los Tiempos Modernos, el testamento (véase lám. III) no sólo fue el punto y final de una vida, sino el resumen de la misma, por lo que constituye una fuente de inestimable valor para estudiar el comportamiento del hombre de cara a sus creencias, profundamente cristianas en España. El artista fue en este sentido idéntico a sus convecinos, preso en los mismos temores y con idéntica aspiración de alcanzar la Salvación Eterna manifestando su creencia en todo aquello que le había sido inculcado y guardando

⁹⁰ AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Juan Santos Martínez Villanueva, leg. 1680, foliado, fols. 96 ss.

⁹¹ *Ibidem*. Escribano Juan de Paredes, leg. 1965, foliado, fols. 687-688 vt.º.

⁹² MARTÍN GONZÁLEZ, *El artista en la sociedad...*, op. cit., p. 24.

⁹³ AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Andrés García, leg. 772, s.f.

⁹⁴ *Ibidem*. Escribano Fernando de la Peña, leg. 2006, s.f.

⁹⁵ BENAVIDES CHECA, J., *Artistas del siglo XV, XVI y XVII* (Apuntes autógrafos depositados en la Biblioteca del Seminario Mayor de Plasencia).

⁹⁶ Archivo General de Simancas. Sección Hacienda. Dirección General de Rentas. Serie I. Única Contribución. Respuestas Generales al Catastro del Marqués de la Ensenada. Libro 147, fol. 144 vt.º.

⁹⁷ MARTÍN GONZÁLEZ, *Observaciones sobre nuestro pasado...*, op. cit., p. 90.

⁹⁸ RODRÍGUEZ SÁNCHEZ, A., *La población cacereña en el siglo XVI. Análisis demográfico y reconstrucción familiar*. Tesis Doctoral (Universidad de Salamanca, 1976), T.º II, p. 382.

los mandamientos de la Ley de Dios. Tal vez sea el encabezamiento de estos protocolos el mejor resumen del logro alcanzado por la misión catequística de la Iglesia durante los siglos de la Edad Moderna. Los testamentos del madrileño *Simón López* y del placentino *Francisco de Tejada*, otorgados, respectivamente, los días 10 de marzo de 1654⁹⁹ y 9 de abril de 1731¹⁰⁰, permiten reconstruir la imagen que siempre tuvieron presente a lo largo de su vida. Ambos confiesan creer

«como firme y cathólicamente creo en el Misterio de la Santísima Trinidad, Padre, Hijo y Espíritu Santo, tres Personas distintas y un solo Dios verdadero, y en todo lo demás que tiene, crehe y confiesa la Santa Madre Yglesia de Roma, vajo de cuia fe y crehencia e vivido y ... morir [quiero] como cathólico y fiel christiano, y temiéndome de la muerte, que es cosa natural a toda criatura y su ora ynzierta, y para estar preuenido para quando la Divina Magestad fuere servida de llevarme desta a mejor vida, tomo por mi Ynteresora y Avogada a la Siempre Virgen María, Madre de Dios y Señora mía, y a todos los Santos y Santas de la corte del cielo para que rueguen a su Divino Hijo me perdone mis culpas y pecados y lleve a descansar a su Santo Reino».

Desde muy niños fueron educados en los dogmas de la Fe, ora en el seno de su familia ora en el taller donde aprendieron el oficio. Cuenta Jerónimo de Alcalá Yáñez, según la cita que de su obra *El Donado Hablador* recoge el Marqués de Lozoya, cómo los trabajadores de los gremios «pasaban el día cantando romances caballerescos, cánticos piadosos conforme a cierta liturgia; cuando no cantaban pasaban el tiempo discutiendo de todo lo divino y lo humano como, por ejemplo, si el Gran Turco era más poderoso que el Soldan de Babilonia»¹⁰¹. No se nos ocurre mejor texto para ilustrar la vida de nuestros artífices y justificar al mismo tiempo el hecho de que muchos de sus hijos ingresaran en las filas del clero –factores socio-económicos aparte–. El cura de Plasencia Lucas de Angulo nació del matrimonio formado entre el entallador *Francisco García* y Catalina de Angulo, y suponemos que debió mantener una buena amistad con Antón Rodríguez, cura de Tejada de Tiétar en 1571 e hijo de Francisco Rodríguez, entallador, y de su mujer Cecilia Macías. Debió ser él quien proporcionó a *García* y a su hijo *Baltasar* el contrato para construir el retablo mayor de esa iglesia verata cuyos designios tutelaba, y donde aún existe el pie de un cáliz dotado con inscripción que lleva su nombre¹⁰². También fue el presbítero José de Paredes hijo de un artista, el placentino *Alonso de Paredes*, quien trabaja durante la primera mitad del siglo XVII haciendo cumplir las normas del Santo Oficio del que era Familiar, puesto que en el ámbito artístico equivalía a supervisar los temas y la composición de las obras¹⁰³.

⁹⁹ AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Pedro de Barros Salgado, leg. 109, año 1654, s.f.

¹⁰⁰ *Ibidem*. Escribano Francisco Corrales, leg. 420, foliado, fols. 160-161 vt.º.

¹⁰¹ LOZOYA, Marqués de, *Los gremios españoles* (Madrid, Ministerio de Trabajo. Escuela Social, 1944), p. 16.

¹⁰² «ESTE CALIZ MANDO HAZER CATALINA HEZ SIENDO CVRA EL SEÑOR ANTONIO RODRIGEZ ANO DE 1574 HIZOLE LVIS NAVARRETE EN PLASENCIA». Sustenta el pie, fabricado por el importante orive placentino *Luis Navarrete*, una bonita custodia gótica de finales del siglo XV: GARCÍA MOGOLLÓN, F.J., «Algunas piezas de orfebrería no catalogadas de la Diócesis de Plasencia», en *Actas del VI Congreso de Estudios Extremeños*. Tomo I. *Historia del Arte* (Cáceres, 1981), pp. 55 s.

¹⁰³ MARTÍN GONZÁLEZ, *El artista en la sociedad...*, op. cit., p. 271.

Otros, como el hermano trinitario *fray José de la Santísima Trinidad*, ejercieron su oficio desde las filas de un convento, lo que indudablemente reportaba buenos emolumentos, sobre todo si era hábil y consumado maestro, como sabemos. El pintor *Tomás de Paredes Manuel* fue mayordomo de la iglesia placentina de San Martín desde 1672, 1680, 1685, hasta finales del siglo XVII¹⁰⁴. En 1680 la congregación de la Vera Cruz, servida en la parroquial de Garciaz, abonó en favor del pintor *Francisco Fernández* 100 reales por haber barnizado «las imágenes de los Santos Christos de la cofradía además de averle recibido por ermano de ella gratis por averse ajustado así»¹⁰⁵. Al menos entre 1742 y 1743 el pintor *José Fernández Ávila* fue mayordomo de la cofradía del Rosario en Valverde de la Vera¹⁰⁶.

Síntoma de la profunda religiosidad de nuestros artistas fue su ingreso en muchas de las cofradías que solían servirse en una iglesia: el escultor *Francisco Jiménez* declaró ser hermano de las cofradías de Ntra. Sra. del Carmen, de los Remedios y de los Santos Mártires en el testamento que dictó el 28 de febrero de 1610. Cofrade del Santo Cristo, del Dulce Nombre de Jesús y de Ntra. Sra. de los Remedios era *Pedro de Sobremonte*, escultor de Plasencia. Todos ellos las tienen presentes en el momento de testar para que formen parte del cortejo fúnebre encaminado desde la casa donde había tenido lugar el óbito hasta la sepultura, que normalmente situaron en la iglesia a cuyo barrio o colación pertenecieron. Esta atención prestada durante la Edad Moderna a la última morada es reflejo de una sensibilidad colectiva que consolida la tradición de una tumba familiar y perpetúa el pietismo más allá de la muerte¹⁰⁷. Los medios que tuvo el hombre del Renacimiento y del Barroco para superarla y llegar a la Vida Eterna deseada fueron las misas, cuyo número es reflejo de la situación social y económica del testador, y la limosna, que cumplieron en todo punto si su peculio se lo permitía: los testamentos de los entalladores *Pedro García*, *Carlos Simón de Soria* y *Francisco Gómez de Aguilar*, o de los pintores *Cristóbal Álvarez* y *Francisco de Tejada y Paz*, sirven de ejemplo para lo que decimos. Muchos de ellos eligieron como mortaja el hábito de San Francisco, que fue, por otra parte, el más común en la sociedad cacereña del siglo XVIII¹⁰⁸, sin duda por ser el reflejo de una arraigada tradición de siglos.

¹⁰⁴ A.P. de San Martín de Plasencia, L.C.F. y V. de 1632 a 1695, en los años citados.

¹⁰⁵ A.P. de Garciaz, L.C., V., *Listas de Hermanos, etc., de la Cofradía de la Vera Cruz, de 1672 a 1720*, foliado, fol. 48 vt.º.

¹⁰⁶ A.P. de Valverde de la Vera, L.C., V., *Ordenanzas, Nombramientos y Listas de Hermanos de la Cofradía de Ntra. Sra. del Rosario, de 1737 a 1840*, foliado, fol. 56 vt.º.

¹⁰⁷ SANTILLANA PÉREZ, Mercedes, *La vida: nacimiento, matrimonio y muerte en el partido de Cáceres en el siglo XVIII* (Cáceres, 1992), p. 170.

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 163. *Vid., etiam*, TESTÓN NÚÑEZ, I., «El hombre extremeño ante la muerte: testamentos y formas de piedad en el siglo XVII», en *Norba. Revista de Arte, Geografía e Historia*, T.º IV (1983), pp. 371 y ss. Para ver la importancia de los testamentos, ARIÈS, Philippe, *El hombre ante la muerte* (Madrid, 1992), p. 167; MARTÍNEZ GIL, Fernando, *Muerte y sociedad en la España de los Austrias* (Madrid, 1993), pp. 17 ss.; MARTÍN ORTEGA, Alejandro, «Testamentos de escultores», en B.S.A.A., T.º XXX (1964), p. 211-234; IDEM, «Testamento de pintores», en B.S.A.A., T.º XXXII (1966), pp. 413-433; MARTÍN GONZÁLEZ, *El artista en la sociedad...*, p. 270, texto que sirvió de base al trabajo que luego publicó en *Academia*.

TESTAMENTOS DE				
<i>Fecha</i>	<i>Testador</i>	<i>Entierro</i>	<i>Acompañamiento</i>	<i>Cofradías</i>
29-III-1576 [AHPCC. Leg. 1791]	<i>Pedro García</i> , entallador de Plasencia	<i>Iglesia de San Nicolás</i>	<i>Frailles de San Francisco</i>	<i>Fuentes Dueñas y San José</i>
12-I-1577 [AHPCC. Leg. 2201]	<i>Juan Martín</i> , carpintero y entallador de Plasencia	<i>Iglesia de San Martín</i>		
19-IX-1609 [AHPCC. Leg. 2005]	<i>Cristóbal Álvarez</i> , pintor vecino de la ciudad de Plasencia	<i>Iglesia de San Esteban</i>	<i>Según parecer de sus testamentario</i>	<i>Cofradía del Santo Crucifijo, de Santa Ana, Rocamador, y el Nombre de Jesús</i>
28-II-1610 [AHPCC. Leg. 2006]	<i>Francisco Jiménez</i> , escultor vecino de Plasencia	<i>Iglesia de San Nicolás</i>	<i>Los frailes descalzos de San Miguel</i>	<i>Cofradías de Ntra. Sra. del Carmen, de los Remedios, y de los Mártires, de las que era cofrade</i>
9-VIII-1623 [AHPCC. Leg. 1832]	<i>Jerónimo de Trejo</i> , pintor de Plasencia, hijo de Alonso de Trejo y de Catalina Rodríguez, vecinos de la Puebla de Guadalupe	<i>Iglesia del Salvador</i>		
20-I-1628 [AHPCC. Leg. 1384]	<i>Pedro de Sobremonte</i> , escultor vecino de Plasencia	<i>Iglesia de San Pedro</i>		<i>Cofradía del Santo Cristo, el Santo Nombre de Jesús y Ntra. Sra. de los Remedios, de las que era cofrade</i>
11-III-1676 [AHPCC. Leg. 834]	<i>Alejo Bermúdez</i> , escultor vecino de Plasencia	<i>Iglesia del Salvador</i>		<i>Hermanad de las Benditas Ánimas y las que pareciere por los recibos que tenía en casa</i>
9-IV-1731 [AHPCC. Leg. 420]	<i>Francisco de Tejada y Paz</i> , maestro pintor vecino de Plasencia	<i>Iglesia de Santa María la Mayor, en lo viejo</i>		<i>Hermanad de San Francisco, de la que es hermano</i>
21-IV-1766 [AHPCC. Leg. 434]	<i>Carlos Simón de Soria</i> , entallador vecino de Plasencia	<i>Iglesia de San Esteban</i>		<i>Hermanad de San Francisco</i>
1-VI-1771 [AHPCC. Leg. 2544]	<i>Francisco Gómez de Aguilar</i> , entallador y escultor vecino de Plasencia	<i>Iglesia de San Esteban</i>		<i>Hermanad de San Juan Bautista de la que era hermano, y la del Cristo de las Batallas, a la que también pertenecía</i>

Lámina III. Testamentos de algunos maestros del arte.

ALGUNOS MAESTROS DEL ARTE

<i>Misas</i>	<i>Testamentario</i>	<i>Limosnas</i>
- 1 vigilia, 1 misa cantada con diáconos - 12 misas rezadas con ofrendas - 100 misas por su ánima, y por las de sus padres y hermanos - otras sesenta misas, etc.	Gil Sánchez de Hontiveros, vecino de Plasencia	- Hospital de doña Gracia de Monroy 3 reales por conseguir la indulgencia de las bulas - A los pobres presos 3 reales - 10 reales a los frailes descalzos de S. Miguel
- Una misa cantada con su vigilia y dos rezadas y lo que pareciere a sus testamentarios	Juana Núñez, su cuñada, y a Juan Bautista y a Diego Hernández, su yerno	
- 1 misa cantada con diáconos, con ofrenda de pan, vino y cera. - 12 misas de cuerpo presente - 20 misas en San Francisco y en Santo Domingo por el alma de su mujer Juana Martínez - 36 misas por las ánimas de sus padres y hermanos - Misas de indulgencias - 50 misas más - 10 misas rezadas por el resto de familiares - Misas de cabo de año	Juan de Quintana y Diego Pérez de Cervera, pintores vecinos de la ciudad de Plasencia	- Una alhaja o 3 reales al hospital de doña Gracia de Monroy para ganar las indulgencias - 74 reales al hospital de frailes descalzos
- Misa cantada el día del entierro y 12 rezadas - Encarga las misas de indulgencia a la Compañía de Jesús	Su mujer Petronila Gutiérrez y Pedro de Mata, pintor vecino de Plasencia	- 3 reales al hospital de doña Gracia de Monroy para ganar las indulgencias
- Misas y ofrendas de cera según el parecer de sus testamentarios	Francisco González Madrigal y Pedro Íñigo, pintor, vecinos de Plasencia	
- Una misa rezada el día de su entierro, además de las acostumbradas. - Misas de indulgencias - Misas dedicadas a sus santos de devoción: Santa Ana, San Francisco, el Niño Jesús, San Pedro Mártir, Santa Teresa, etc. - 300 misas rezadas - Misa de cabo de año	Su mujer María Rodríguez junto a Francisco de la Puebla, Juan Delgado y Pedro Botello de Estrada, todos vecinos de Plasencia	- 3 reales al hospital de doña Engracia de Monroy.
- Una misa el día de su entierro, y el resto a disposición de sus testamentarios - 12 misas	Don Juan de Morillas y Tejada, Canónigo de la S.I.C.	
- Una misa el día de su entierro, junto a otras dedicadas al Ángel de la Guarda, Ntra. Sra. del Socorro, de la Concepción, del Puerto, etc.	A su segunda mujer Francisca Iturriaga y a Favián González, vecino de Plasencia	- Hospital de doña Engracia de Monroy, 3 reales
- 1 misa rezada el día de su entierro y otra al cabo de año según la costumbre - Varias misas al Santo Ángel de la Guarda - Cuatro por su intercesión y por el alma de su mujer, Isidra Caselles	Don Francisco Vicente Barrantes, cura del lugar de Vecila, y Antonio Pérez de los Reyes, vecino de Plasencia	- Hospital de doña Engracia de Monroy, 3 reales
- 1 misa el día de su entierro y las que se acostumbraban (cabo de año, etc.) - 3 misas cantadas en las semanas posteriores a su fallecimiento - También dispone una serie de misas para sus santos de devoción: Ángel de la Guarda, Virgen del Puerto, San Antonio de Padua, etc.	Don Tomás del Barco y la Vega, Regidor de Plasencia, Francisco Jiménez y Fernando Ramiro de Cruz, entallador, vecinos de dicha ciudad.	- 3 reales al hospital de doña Gracia (o Engracia) de Monroy

II. LA PROFESIÓN ARTÍSTICA

1. EL GREMIO

1.1. Los gremios en Plasencia

El trabajo artesanal estuvo reglamentado durante la Edad Moderna por la rígida normativa establecida en el seno de una comunidad cerrada de origen medieval: el gremio, corporación que surgió del asociacionismo de artesanos de un mismo oficio en hermandades piadosas y asistenciales puestas bajo la tutela y protección de un patrono. Con el tiempo, derivaron en una estructura dotada con unas ordenanzas que tenían como finalidad procurar la protección de sus miembros y velar sobre todo por los intereses de la comunidad. Fue después de 1470, y al contrario de lo que sucede en Europa, cuando se procedió a la institucionalización de dichas corporaciones, y fueron los Reyes Católicos los que extendieron las licencias necesarias para un asociacionismo que había sido visto con anterioridad como un menoscabo de la autoridad real¹⁰⁹. En ciudades con una fuerte tradición corporativa, como Sevilla, Granada o Toledo, los gremios de carpinteros «de lo blanco, de lo prieto», de entalladores y violeros se constituyeron en 1527, 1528 y 1551 respectivamente. En 1581 surgió en Madrid la asociación que agrupaba a los ebanistas, entalladores y ensambladores de nogal. No obstante, la existencia de estas corporaciones se remonta en ciudades como Barcelona o Valencia a 1257 y a 1283 respectivamente¹¹⁰.

Al igual que ocurre en la provincia de Badajoz¹¹¹, en Burgos¹¹² o en Cartagena¹¹³, en la Diócesis de Plasencia no hemos documentado la existencia de ordenanzas gremiales que establecieran los derechos y obligaciones de los carpinteros y pintores en sus dos ciudades más importantes: la de Alfonso VIII y la de Trujillo. Empero, sabemos de la existencia de la cofradía de San José en Plasencia. Como patrono de los oficiales carpinteros se servía en el convento de

¹⁰⁹ Vid., VALDEAVELLANO, Luis G. de, *Curso de Historia de las Instituciones Españolas. De los orígenes al final de la Edad Media* (Madrid, 1968), pp. 285 ss.; LOZOYA, Marqués de, *Los Gremios...*, op. cit., pp. 11 ss.; RUMEU DE ARMAS, Antonio, *Historia de la Previsión Social en España. Cofradías Gremios. Hermandades. Montepíos* (Madrid, 1944. Madrid, Ed. facsímil, 1981), pp. 93-116. 181-197.

¹¹⁰ Las fechas aportadas las tomamos del trabajo de LÓPEZ CASTÁN, Ángel, «El gremio de ebanistas, entalladores y ensambladores de nogal de Madrid en el siglo XVII. Notas para su historia», en *Velázquez y el Arte de su Tiempo. V Jornadas de Arte del Dpt.º de H.ª del Arte Diego Velázquez* (Madrid, C.S.I.C., 1991), pp. 349 s., donde aporta abundante bibliografía al respecto. Para el caso de Sevilla *vid.*, entre otros, ROMERO MUÑOZ, Vicente, «La Recopilación de Ordenanzas Gremiales de Sevilla en 1527», en *Revista de Trabajo*, nº. 3 (Marzo, 1950), pp. 225-231; PALOMERO PÁRAMO, J.M., op. cit., pp. 37-40.

¹¹¹ HERNÁNDEZ NIEVES, R., op. cit., p. 498.

¹¹² PAYO HERNANZ, R.J., *El Retablo en Burgos...*, op. cit., T.º I, p. 107.

¹¹³ PEÑA VELASCO, Concepción de la, *El Retablo Barroco en la Antigua Diócesis de Cartagena. 1670-1785* (Murcia, 1992), p. 21.

monjas de San Ildefonso¹¹⁴, y cabe la probabilidad de que se ramificara hasta la cercana villa de Malpartida, unida desde sus inicios históricos a la urbe alfonsina: es sospechosa en este sentido la inscripción que leemos en uno de los retablos de la parroquia, en virtud de la cual se atribuye la construcción del mismo al esposo de María¹¹⁵. Junto a esto, conviene tener presente la finalidad de las cartas de aprendizaje para llegar a la conclusión de que efectivamente hubo una tradición por la que se rigieron los colectivos artísticos en ambas ciudades. Sin la existencia de un *gremio* no se entiende que un joven ingresara en el taller de un maestro para aprender su oficio «de forma que se pueda examinar... a vista de oficiales y pueda poner tienda».

También hemos averiguado que en Plasencia hubo determinados sectores de la urbe (véase lám. III) en los que se ubicaron desde el siglo XVI las casas, tiendas y talleres de los artistas –por las notas que aporta Tena Fernández, lo mismo cabe decir de la ciudad de Trujillo¹¹⁶–. Nos hemos fundamentado para nuestro estudio en los datos extraídos de las cartas de compra-venta, alquileres, rentas de censos y poderes asentados en el Archivo Histórico Provincial de Cáceres. Un documento de primera mano para nuestros propósitos ha sido también la escritura de venta de Bulas de la Santa Cruzada, que suscribió el escribano Gonzalo Jiménez en los primeros meses de 1583. Asimismo, constituye un importante precedente para nuestro trabajo el estudio que López Martín aborda en su obra titulada *Paisaje Urbano de Plasencia en los siglos XV y XVI*¹¹⁷, donde aporta importantes datos al respecto, si bien, por la generalización de su estudio, los que atañen a los artistas son referencias bastante aisladas, con las que no llega a plantear una conclusión global de la distribución de la profesionalidad artística en la ciudad de Plasencia de mil quinientos.

Destaca López Martín en su estudio la importancia que tuvo para las actividades relacionadas con la madera la calle Patalón, donde se emplazaban viviendas y talleres de carpinteros, ensambladores y entalladores, con su prolongación hacia las calles aldeñas de Moreras, Nueva, Cartas, Pedro Isidro o las importantes vías de la Rúa, Trujillo y Talavera, donde llega a localizar la actividad de algún entallador en concreto¹¹⁸.

¹¹⁴ FERNÁNDEZ, Fray A., *Historia y anales de la ciudad y Obispado de Plasencia* (Madrid, por Juan González, a costa de la Ciudad y de la Santa Iglesia de Plasencia, 1627) (Cáceres, 1952), Lib. I, Cap. 26, p. 156 y Lib. III, Cap. 40, p. 549; GONZÁLEZ DÁVILA, Gil, *Teatro Eclesiástico de la Santa Iglesia de Plasencia. Vidas de sus obispos y cosas memorables de su obispado*, en su obra titulada *Teatro Eclesiástico de las Iglesias Metropolitanas, y Catedrales de los Reynos de las dos Castillas. Vidas de sus Arzobispos, y Obispos, y cosas memorables de sus Sedes*, Tomo Segundo, *Que contiene las Iglesias de Sevilla, Palencia, Avila, Zamora, Coria, Calahorra, y Plasencia*, (Madrid, Impr. de Pedro de Horna y Villanueva. Año M.DC.XL.VII), p. 480.

¹¹⁵ El dato no deja de ser general y tal vez sin conexión con nuestro planteamiento, pero es interesante recogerlo. Trátase de uno de los colaterales del Evangelio, hoy dedicado a la Inmaculada. En los nichos de los lados leemos la siguiente inscripción: «[S.JO]SE ME FECIT» (Evangelio), «S.JOSE ME HIZO» (Epístola).

¹¹⁶ TENA FERNÁNDEZ, Juan, *Trujillo Histórico y Monumental* (Alicante, 1967. Trujillo, 1988 –sin indicación del nº. de edición que se trata, que, en cualquier caso, no es una reimpresión de la primera–), pp. 418 y 500.

¹¹⁷ LÓPEZ MARTÍN, Jesús M., *Paisaje Urbano de Plasencia en los siglos XV y XVI* (Villanueva de la Serena, 1993).

¹¹⁸ *Ibidem*, p. 156.

Empero, a la vista de los resultados obtenidos una vez trasladados los datos documentales sobre el plano de Plasencia, es necesario hacer una precisión sobre la correcta ubicación del trabajo artístico de la madera, y el emplazamiento que tenían los artesanos que desarrollaban actividades de carpintería puramente mecánicas: toda la actividad que se cernía en torno a las labores de escultura, tanto de imágenes como de retablos, quedaba fundamentalmente limitada al amplio sector comprendido por las importantes calles de la Rúa, Coria o Zapatería, al norte, y la de Sol y –sobre todo– Talavera, al sur. Constituía una importante fuente de actividad la que se desarrollaba en la calle Ancha, que cierra por la parte occidental este sector que hemos planteado. Qué duda cabe que la plaza, epicentro organizador y distribuidor de toda la actividad urbana, se convierte en el cono de salida de nuestra área y en el ámbito de fusión del resto de las profesiones artísticas. Al mismo tiempo, la calle de Trujillo funciona como línea divisoria de nuestro ámbito: dos partes que, más que separadas, quedan fusionadas por su recorrido.

Como ya fuera frecuente durante la Antigüedad, y sobre todo a lo largo de los siglos medievales, el resultado final de la escultura requirió la complementariedad y fulgor que le proporcionaba el trabajo de los pintores, dedicados a policromar, dorar o estofar las nuevas imágenes de devoción, y a plasmar escenas religiosas en los cuadros destinados a los retablos. No tenemos mejor explicación para justificar la coincidencia que adquiere en el plano de la ciudad la ubicación de los pintores con la de los maestros tallistas, que no casualmente están distribuidos en torno a los principales centros de devoción y demanda artística, así como en las calles más importantes. Durante el siglo XV, y sobre todo en el XVI, el proceso constructivo de la nueva Catedral está en pleno auge; el convento de San Vicente comienza en estos momentos a demandar todo tipo de ornamentos y obras de arte, así como el de la Encarnación, el convento de las Claras o las iglesias de San Esteban, San Martín, Santa María... Centros religiosos ubicados sobre todo en el sector sur-occidental de la ciudad desde los siglos XIII y XIV. De aquí parte el emplazamiento que en la calle de la Rúa hace para el entallador *Hayn Moxudo* durante el siglo XV Benavides Checa¹¹⁹, pues es necesario tener en cuenta el organigrama medieval para ver el origen de la distribución que trazamos en el siglo XVI, prolongado hasta el XVIII.

Puntos aislados de actividad artística se sitúan en torno al área de influencia que desde la iglesia del Salvador se irradia hacia las calles o plazuelas aledañas, como es el caso de la puerta de Berrozanas, la calle de las Infantas o el mismo barrio del Salvador. Frente al importante sector artístico sur-occidental de la ciudad, se emplazan en el opuesto ámbito sur-oriental las casas y talleres de los carpinteros, repartidos por la calle Moreras, Patalón, Crespos, Sol, Caballeros, Cartas o Rey, sin dejar de tener puntos aislados ubicados en torno a las iglesias de San Salvador, San Martín, Santo Domingo o la misma Catedral. Viene a coincidir con este trazado el ámbito que ocupan en la ciudad los canteros, cuya actividad en muchos casos requería la colaboración de carpinteros, más demandados por el amplio sector poblacional placentino.

¹¹⁹ BENAVIDES CHECA, J., *Prelados Placentinos. Notas para sus biografías y para la Historia Documental de la Santa Iglesia Catedral y ciudad de Plasencia* (Plasencia, 1907. Plasencia, 1999), p. 58 (citamos por la edición de 1907).

Durante el período moderno documentamos en el ámbito de creación artística trazado la presencia de un notable número de entalladores, ensambladores y escultores, de entre los que cabe destacar en primer lugar a *Diego Bejarano*, entallador que el día 28 de marzo de 1536 arrendaba una casa a María de Barrionuevo situada en la calle Sol por tiempo de cinco años¹²⁰. El 30 de diciembre de 1561 *Francisco Rodríguez*, autor del renaciente retablo de la placentina iglesia de San Martín, otorgaba, junto a su mujer Cecilia Macías, carta de venta en favor del carpintero y entallador *Antón Martín* de la casa con su corral que tenían situada en la plazuela de los Carreteros¹²¹. También en esta plaza documentamos el 22 de febrero de 1583 la casa que poseía el entallador *Juan Martín*¹²², en la que ya figuran viviendo sus herederos el 24 de julio de 1612¹²³.

Muy cerca, en la de Talavera, y tal vez en la esquina de la calle Santa María, estuvo viviendo el ensamblador *Gonzalo Bexarano* hasta el 1 de enero de 1575, fecha en la que arrendó la vivienda al cerrajero Juan Martín; *alindaba* con las del carpintero *Santillana* y con la calle Real que va a Santa Clara¹²⁴. Posteriormente se trasladó a la casa que tenía situada hacia la parroquia de San Miguel¹²⁵, donde debió morir al decir de la carta que el boticario Diego Bexarano otorgó el 13 de mayo de 1625, referente a las propiedades que un día fueron de *Gonzalo Bexarano*¹²⁶. Por ser ésta una zona de salida desde la puerta de Talavera, debía aglutinar una importante actividad artística. También en este área tenía emplazada, el 11 de marzo de 1583, su vivienda el entallador *Juan Sánchez*¹²⁷.

El 7 de noviembre de 1591 el ensamblador *Lope de Jaén* y su mujer Isabel Rodríguez arrendaron a Luis de Salas la casa que poseían en la calle de Patalón¹²⁸; debía pertenecer a un antecesor de *Jaén*, tal vez dedicado también al mismo oficio¹²⁹. El 17 de diciembre de ese año existe constancia de otro inmueble del artista situado en la calle Talavera, el cual luego arrendó a Alonso de Rojas el 30 de abril de 1603¹³⁰. Asimismo, la actividad que documentamos en la calle Patalón del pintor *Antón Ponce* el 10 de marzo de 1583, viene a ratificar nuestra hipótesis sobre el radio de acción en el que se distribuye la actividad artística en la ciudad de Plasencia para estas fechas, pues vemos que no sólo fueron los escultores, entalladores o ensambladores los que ubicaron sus obradores en esta parte de la ciudad¹³¹.

¹²⁰ AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Andrés García, leg. 772, s.f. Para ver las fechas de este documento y de los siguientes remitimos al texto.

¹²¹ *Ibidem*. Escribano Alonso García, leg. 766, s.f.

¹²² *Ibidem*. Escribano Gonzalo Jiménez, leg. 3097, s.f.

¹²³ *Ibidem*. Escribano Antonio de Morales, leg. 1745, s.f.

¹²⁴ *Ibidem*. Escribano Francisco Rodríguez, leg. 2203, s.f.

¹²⁵ *Ibidem*. Escribano Gonzalo Jiménez, leg. 3097, s.f.

¹²⁶ *Ibidem*. Escribano Francisco de Campo, leg. 245, s.f.

¹²⁷ *Ibidem*. Escribano Gonzalo Jiménez, leg. 3097, s.f.

¹²⁸ *Ibidem*. Escribano Gonzalo Jiménez, leg. 1295, s.f.

¹²⁹ LÓPEZ MARTÍN, J.M., *Paisaje urbano...*, op. cit., p. 156.

¹³⁰ AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Francisco de Campo, Leg. 231, s.f.

¹³¹ *Ibidem*. Escribano Gonzalo Jiménez, leg. 3097, s.f.

El 6 de diciembre de 1536 el entallador *Diego Ximénez* figura como arrendatario de una casa «cabe la yglesia de San Esteban desta çibdad de Plasencia», parte de la cual subarrendó, el 5 de julio de 1538, al barbero portugués Bartolomé Álvarez para que situara su tienda en un pedazo del portal. Trabajaba en el taller de *Ximénez* su oficial *Cristóbal de Gata*, presente entre los testigos de la precitada carta de arrendamiento¹³². Al lado de San Esteban también tuvo su casa el ensamblador *Francisco Hélices*¹³³, situada por tanto en el entorno de la puerta y calle de Talavera que, junto a la cercana plaza mayor, fue un importante centro para los artífices de la madera.

Del autor del retablo de Arroyo de la Luz, *Alonso Hipólito*, podemos situar su actividad profesional, a partir de la carta que otorgó el 10 de mayo de 1557¹³⁴, entre las dos casas que poseía en Plasencia: una en la calle de Trujillo y otra en la rúa Ancha, cercana a la puerta que mira a la ciudad de Pizarro. Aún se encontraba aquí viviendo el 9 de septiembre de 1562¹³⁵; debió permanecer hasta al menos el 14 de enero de 1571, fecha en la que ya es difunto¹³⁶.

La calle Ancha, junto al sector comprendido a partir de la Puerta de Trujillo y la rúa a la que ésta da entrada, debió ser centro aglutinador de una ferviente actividad artística relacionada sobre todo con el mundo de la madera. En esta zona de la ciudad tenía situado su taller otro de los grandes entalladores placentinos, *Baltasar García*, documentado el día 23 de febrero de 1583 en un inmueble de la calle Ancha de la Puerta de Trujillo. Aquí se encontraba también el 11 de marzo de 1583 viviendo el entallador *Pedro Álvarez*¹³⁷. Resulta sorprendente la movilidad artística que deriva de las fuentes consultadas, pues si para la fecha indicada *Baltasar García* vivía en la calle que corre paralela a la muralla, el 16 de febrero de 1606 expresado inmueble ya había sido arrendado al pintor *Juan de Quintana*¹³⁸. La actividad y el caudal de *Quintana* debió aumentar en estos momentos: se desprende de otra escritura otorgada ante el escribano Francisco de Campo el 11 de enero de 1608, por la que *Baltasar García de Angulo* le vendía la dicha casa¹³⁹.

En la calle de Trujillo también desarrollaron su trabajo pintores-doradores como *Gregorio de Córdoba*, quien vivía el 11 de febrero de 1583 en la puerta de esa rúa¹⁴⁰; el 9 de septiembre de 1605 ya eran titulares de esta propiedad sus herederos¹⁴¹. También situada en la calle de Trujillo tenía alquilada el pintor *Antonio González de Castro* su casa, según la carta de pago que le fue otorgada el 7 de marzo de 1622¹⁴².

¹³² *Ibidem*. Escribano Andrés García, leg. 772, s.f.

¹³³ *Ibidem*. Escribano Gonzalo Jiménez, leg. 3097, s.f., 11 de marzo de 1583.

¹³⁴ *Ibidem*. Escribano Francisco Paniagua, leg. 3244, s.f.

¹³⁵ *Ibidem*. Escribano Alonso García, leg. 766, s.f.

¹³⁶ *Ibidem*. Escribano Francisco Rodríguez, leg. 2202, s.f.

¹³⁷ *Ibidem*. Escribano Gonzalo Jiménez, leg. 3097, s.f.

¹³⁸ *Ibidem*. Escribano Francisco de Campo, leg. 232, s.f.

¹³⁹ *Ibidem*. Escribano Francisco de Campo, leg. 234, s.f.

¹⁴⁰ *Ibidem*. Escribano Gonzalo Jiménez, leg. 3097, s.f.

¹⁴¹ *Ibidem*. Escribano García Álvarez de Oropesa, leg. 2779, s.f.

¹⁴² *Ibidem*. Escribano Francisco de Campo, leg. 242.

En la zona norte de la ciudad placentina se documentan varios puntos de actividad artística, aunque de un modo más distanciado, puntual y somero que para el importante sector comprendido entre las calles Sol y Rúa. Es en la puerta de Berrozanas, y probablemente relacionado con su procedencia, donde se ubica la casa que el 21 de mayo de 1618 arrendó el pintor, vecino de la villa de Béjar, *Juan Bautista Valmaseda*¹⁴³. Este asentamiento en la puerta de Berrozanas, junto al que conocemos para la fecha del 6 de febrero de 1583 del pintor *Diego Pérez de Cervera*¹⁴⁴, demuestra que en el sector norte de la urbe se desarrolló una incipiente actividad artística que de algún modo quedaba conectada con los importantes talleres situados en la parte sur-occidental: extraemos el dato a partir de la situación que hemos localizado de la casa del hermano de dicho pintor, *Antonio Pérez de Cervera*, quien, el 15 de febrero de 1583, se encuentra ocupando un inmueble en la calle Podadores; era una travesía paralela a la rúa Ancha, situada entre las importantes vías de Zapatería y Trujillo. Muy cerca de la Casa de las Infantas tenía situada su casa el pintor *Pedro González de San Martín*, que el día 28 de julio de 1536 ya se menciona como difunto en la carta que su hijo, *Diego González de San Martín*, también pintor, otorgó sobre el inmueble que de su padre había heredado junto con su hermano Pedro González¹⁴⁵. Otros pintores se documentan para esta zona de la ciudad: *Francisco Sánchez*, de nuevo en Berrozanas, *Pedro García*, en San Ildefonso, y *Alonso de Paredes*, en la calle Nueva¹⁴⁶.

Diferente fue el caso de los plateros (*Sebastián Jiménez*, *Francisco de Tendilla*, *Juan de Tendilla*, *Diego de Pedraza*, *Juan Micael*...) y de los bordadores (*Andrés de Trejo*, *Alonso Gómez*, *Pedro de Soria*, *Diego García*, *Juan de Molina*...), situados en la plaza y en la calle de la Rúa, al igual que los orives cacereños, que tenían sus talleres en los portales de la plaza mayor¹⁴⁷. Es importante tener en cuenta este dato para comparar la concentración que solía darse en esta profesión y la mayor *dispersión*, si queremos, que apreciamos en los profesionales estudiados.

Todo el ámbito de ocupación que la actividad artística tuvo en Plasencia, planteado y demostrado en estas líneas para el amplio sector sur-occidental, tiene su vértice de origen y fusión en las importantes transacciones que en la plaza mayor se llevaban a cabo, donde hemos documentado el asentamiento de un gran número de mercaderes siempre dispuestos a participar en las múltiples compraventas que en la plaza pública placentina se llevaban a cabo el día del martes mayor, a donde acudían los diferentes parroquianos con el propósito de cambiar sus viejas vinajeras por otras nuevas, o con el encargo de ajustar, aprovechando la ocasión, alguna pieza retablistica. La documentación que poseemos constata la continuidad, durante los siglos XVII y XVIII, del emplazamiento estudiado para los talleres artísticos.

¹⁴³ *Ibidem*. Escribano Blasco Gil, leg. 918.

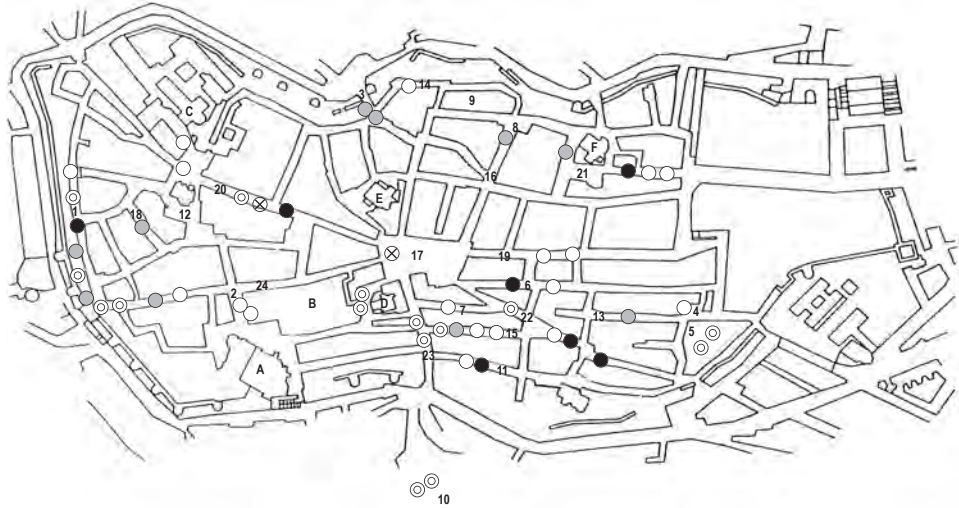
¹⁴⁴ *Ibidem*. Escribano Gonzalo Jiménez, leg. 3097, s.f.

¹⁴⁵ *Ibidem*. Escribano Andrés Rodríguez, leg. 2183, s.f.

¹⁴⁶ LÓPEZ MARTÍN, J.M., *Paisaje urbano...*, op. cit., pp. 163, 175-176, 186.

¹⁴⁷ LOZANO BARTOLOZZI, M^a del Mar, *El Desarrollo Urbanístico de Cáceres* (Cáceres, 1980), p. 265.

**DISTRIBUCIÓN SECTORIAL DE LAS PROFESIONES
EN LA CIUDAD DE PLASENCIA**



Legenda del plano de la ciudad de Plasencia.

Calles

- | | | | |
|-------------------------|--------------------|-------------------|-------------------|
| 1 - Ancha | 7 - Crespos | 13 - Nueva | 19 - Rey |
| 2 - Barrio del Deán | 8 - San Ildefonso | 14 - Pardala | 20 - Rúa |
| 3 - Berrozanas (puerta) | 9 - Infantas(Casa) | 15 - Patalón | 21 - San Salvador |
| 4 - Caballeros | 10 - San Miguel | 16 - Pedro Isidro | 22 - Sol |
| 5 - Carreteros (plaza) | 11 - Moreras | 17 - Plaza | 23 - Talavera |
| 6 - Cartas | 12 - San Nicolás | 18 - Podadores | 24 - Trujillo |

Edificios Religiosos

- A - Catedral
- B - Convento de Santa Clara
- C - Convento de San Vicente
- D - Iglesia de San Esteban
- E - Iglesia de San Martín
- F - Iglesia de El Salvador

Artistas

- Canteros
- Pintores
- Carpinteros
- ⊗ Plateros y bordadores
- ⊙ Entalladores

Lámina IV. Distribución Sectorial de las profesiones en la ciudad de Plasencia.

1.2. Aspiraciones sociales

Durante la Edad Moderna, el gremio supuso para el artista un estrecho marco de acción que no le permitió en la sociedad mejor consideración que la de un artesano. De la reivindicación de su obra como arte liberal tenemos buenos ejemplos en la Italia del siglo XV y en la España del Siglo de Oro, según estudió Julián Gállego¹⁴⁸. En Plasencia no hemos hallado referencias documentales al respecto. Las únicas existentes provienen de artistas que sólo de forma tangencial tuvieron relación con el Obispado. Ejemplos de excepción son, por un lado, el título que adopta en 1687 *Antonio Fernández de Torres*, «maestro del arte liberal de pintor» y vecino de Barco de Ávila, cuando se obliga a pintar el retablo mayor del convento placentino de la Encarnación¹⁴⁹, y, por otro, el tratado del escultor segedano *Salvador Muñoz*, quien declara lo siguiente en el proemio del tratado que tradujo de Vignola y terminó en 1642:

«Hallase acerca de los Griegos que fue la Pintura en tanto tenida, i estimada, que entre ellos fue husado que los mancebos la deprendiesen en las escuelas por noble i necesaria al viuir humano, principalmente i ante todas cosas enseñavan a dibuxar por ser el dibuxo la cosa que mas aviua el ingenio para las demas Artes, i Siencias i assi dice Vitruuio ... que no puede auer ciencia sin el dibuxo i assi fue recebida la Pintura en primer lugar de las Artes liberales siendo mandado por publico edicto que a los siervos, o esclavos no se enseñase.

Si la Pintura es recebida entre las Liberales en el mesmo grado deve estar la Escultura, i Architectura, pues que fin el dibuxo ninguna dellas puede ser entendida. I assi lo afirma Lorenço Vala en el proemio de sus Elegancias diciendo las Artes Liberales son mui proximas al Arte del dibuxar, pintar, i esculpir, i la Architectura ser lo mismo y la Poesia...»¹⁵⁰.

2. LOS OFICIOS

La construcción de un retablo siempre fue un proyecto complejo por los medios técnicos y profesionales que era necesario reunir hasta verlo culminado y asentado. Las cuantiosas sumas dinerarias invertidas en su fábrica respondían a un período bastante amplio de ejecución y a la necesidad de contratar una pléyade muy diversa de artífices, necesaria para hacer frente a las parcelas artísticas que integran lo que en verdad supone una síntesis de todas las artes. Al frente de cada una de ellas

¹⁴⁸ GÁLLEGO, Julián, *El Pintor de Artesano a Artista* (Granada, 1976), p. 87. *Vid., etiam*, MARTÍN GONZÁLEZ, *El artista en la sociedad...*, *op. cit.*, pp. 241 ss.

¹⁴⁹ AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Martín Muñoz de la Cerda y Paz, leg. 1794, foliado, fols. 667-668, 671-671 vt.^o y 672-673.

¹⁵⁰ MUÑOZ, Salvador, *Las dos Reglas de Perspectiva pratica de Iacome Barrozzi de Viñola. Traducidas, I commentadas por Saluador Muñoz. Escultor i Architecto* (Madrid, 1642), fols. 9 s. de los capitulos de introducción, que están sin foliar en el Ms. 11.323 de la Biblioteca Nacional de Madrid (Citamos por la edición facsímil hecha en Badajoz en 1996).

solía estar un maestro acompañado de oficiales y demás miembros de su taller. Buena prueba de los esfuerzos que era frecuente invertir en la elevación de un retablo son los procesos constructivos de conjuntos tan complejos como el que enoja el altar mayor de la Catedral de Plasencia, el dedicado en la villa de Monroy a Santa Catalina de Alejandría, o el mayor de la parroquia bejarana de Ntra. Sra. de la Asunción, todos ellos de la primera mitad del siglo XVII.

Cuando los parroquianos de Jarandilla de la Vera decidieron engalanar con un retablo mayor la ermita que en 1739 habían terminado de construir para su patrona, Ntra. Sra. de Sopetrán, debieron acudir al taller placentino de *Carlos Simón de Soria* para que proporcionara una traza sobre la que trabajarían, entre 1747/48 y 1750, los hermanos *José Manuel* y *Francisco Ventura de la Incera Velasco*, arquitectos y tallistas quienes, muy probablemente, habían levantado ese edificio años antes. Para esculpir las imágenes la cofradía recurrió a los talleres de los *escultores Juan de Música Buitrón y Estarriña* (1751-1752), vecino de Salamanca, y del placentino *Antonio González Baragaña* (1758-1763). Por último, y puesto que el oro en el crisol sirve de imagen para la purificación del pueblo de Dios¹⁵¹, al *dorador jarandillano Alonso Recuero* le fue encomendada la dirección de un grupo de artistas integrado por su oficial *Manuel Urbán* y los maestros *Manuel García Robleda* y *José Rayo*, que estuvieron trabajando entre los años 1758 y 1760 a medida que llegaban de Madrid los panes de oro y plata que enviaba desde su casa y fábrica *Pedro Sánchez, tirador y batidor de oro*¹⁵².

La especialización que experimenta el campo de la actividad profesional en el caso de cada uno de los maestros citados en Jarandilla a mediados del siglo XVIII, tiene su correspondencia, salvando las distancias cronológicas, con el cometido que asignaba *Juan de Ayuca* en el Romanismo escultórico navarro a los oficios ligados con la talla en madera: «Los oficios de examblador y fustero y arquitecto son diferentes oficios, e así bien, el oficio de entallador, aunque el que es arquitecto a de saber así bien de examblador y fustero; y que es verdad que el oficio de examblador es el que haze el fundamento del retablo porque haze la distribución del de la madera y da la altura y medida del ser que a de tener un retablo, y luego el entallador hace y adorna con su talla, sientos, frisos y capiteles y otras cosas nezesarias, como nyños y serafines y hojas que llevan los retablos; y luego el excultor ba ynchiendo las cajas que a echo el examblador, con figuras e ystorias»¹⁵³.

Sin embargo, y aunque los ejemplos citados llevan pareja la dedicación exclusiva de un maestro a cada uno de los oficios y géneros artísticos necesarios para la elevación de un retablo, la práctica más común fue que un mismo artífice o taller abarcara diversos trabajos de idéntica base material. Por un lado, los oficios relacionados

¹⁵¹ Zacarías, 13, 9; Malaquías, 3, 3; I Carta de San Pedro, 1, 7.

¹⁵² Véase la monografía de este retablo, que desarrollamos en la biografía de los *Incera Velasco*.

¹⁵³ Texto citado en el trabajo de GARCÍA GAÍNZA, M.^o Concepción, *La Escultura Romanista en Navarra. Discípulos y seguidores de Juan de Anchieta* (Pamplona, 1969) (Pamplona, 2^o Edición corregida y aumentada, 1986), pp. 34-35. También recoge la cita PALOMERO PÁRAMO, J.M., *op. cit.*, p. 34.

con la madera: tracista, ensamblador, entallador y escultor. En el siglo XVI, el placentino *Francisco Rodríguez* aparece citado como carpintero, entallador y escultor, al igual que sucede por las mismas fechas con su contemporáneo *Francisco García*, capacitado para acometer trabajos propios de carpintería y albañilería, además de ser entallador, escultor y tracista de retablos. La documentación no lo cita como tal, pero la similitud que presentan los mayores de Casas de Millán (1541-1545) y Tejada de Tiétar (c.1566-1567; en 1568 se cita la obra ya concluida)¹⁵⁴, en cuanto a diseño utilizado para el cerramiento del ático, permite imaginar que ambas máquinas fueron ideadas por la misma persona, o bien, que el autor de Tejada estuvo presente en la construcción del mayor de Casas de Millán: es probable que se encargara de su traza el entallador *Francisco de Angulo* antes de 1541, año de su fallecimiento y fecha a partir de la cual su yerno, *Francisco García*, se hizo cargo de la obra que su maestro y suegro le traspasó cuando otorgó testamento el 23 de octubre de dicho año 1541.

Francisco Rodríguez y *Francisco García* representan, por una parte, la figura del *architecto*, entallador del romano y escultor, que en otras zonas de la Península, como en Aragón, definieron, fruto del espíritu integral del Renacimiento, personalidades tan importantes y destacadas como *Gabriel Yoly* (Valencia, ?-Santo Domingo de la Calzada, 22-12-1540)¹⁵⁵. Sin embargo, ambos artistas placentinos también se dedicaron a desempeñar labores de albañilería y carpintería. Bajo los órdenes del arquitecto *Pedro de Ybarra* intervino *Francisco García* en la Catedral de Coria a partir del mes de febrero de 1555, en relación con la obra de andamios, cimbras y tejados necesarios para reparar la capilla mayor después de la desestabilización que sufrió la fábrica en 1550. Siete años más tarde, en 1562, vuelve a desempeñar trabajos para la Seo cauricense, participando esta vez en la ejecución de los muros de cerramiento del coro junto al entallador *Francisco Pérez* y al cantero *Juan Pérez de Marquina*, y todos ellos, a su vez, bajo la dirección del aparejador *Francisco Hernández*¹⁵⁶. Este trabajo desempeñado en Coria por *Francisco García* en calidad de albañil y *carpintero* responde, por un lado, a la tradición *gremial* heredada de la Edad Media, representada por talleres como el que tenía abierto en la ciudad de Plasencia el moro *Arrodahemen*, maestro carpintero y entallador, en el año 1438¹⁵⁷; y por otro, a la necesidad de complementar

¹⁵⁴ MÉNDEZ HERNÁN, V., *El entallador placentino Francisco García...*, op. cit., varias páginas.

¹⁵⁵ IBÁÑEZ MARTÍN, José, *Algunos aspectos de la escultura del Renacimiento en Aragón, en la primera mitad del siglo XVI: Gabriel Yoly, su vida y su obra*. Discurso leído el 26 de febrero de 1956, con motivo del acto de su recepción pública en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid, 1956), pp. 19 ss.

¹⁵⁶ GARCÍA MOGOLLÓN, F.J., *La Catedral de Coria. Historia de Fe...*, op. cit., pp. 36 s.; IDEM, *La Catedral de Coria. Arcón de Historia...*, op. cit., pp. 60 s.

¹⁵⁷ BENAVIDES CHECA, J., *Prelados Placentinos...*, op. cit., p. 53. De la edición publicada en Plasencia, 1999, p. 80. Recoge esta parte de la obra del Chantre placentino el libro de SÁNCHEZ LORO, Domingo, *Historias placentinas inéditas*. Primera parte. *Catalogus Episcoporum Ecclesiae Placentinae*, vol. B (Cáceres, 1983), p. 485; PAREDES GUILLÉN, Vicente, *Los Zúñiga, señores de Plasencia* (Cáceres, Tip., Encuadernación y Librería de Jiménez, 1909), pp. 136 s.; LÓPEZ MARTÍN, J.M., *Paisaje urbano...*, op. cit., p. 145, n. 208, p. 197 de notas. *Vid., etiam*, en el mismo trabajo de López Martín, p. 216, n. 39, donde el carpintero aparece citado como *Arrodamez* y *Adorrahemem*, según asiento del A.C.P., L.A.C., N^o. 1 (1399-1443), fols. 142 y 142 vt.^o. *Vid., etiam*, del mismo López Martín, p. 221.

la actividad exclusivamente artística con oficios que aportaran beneficios económicos cuando faltaban los primeros. De aquí deriva la ambigüedad del término *carpintero* que heredan y mantienen los siglos XVII y XVIII para designar a artistas que desarrollan actividades relacionadas con el mundo de la madera. A mediados de la centuria de mil seiscientos *Juan García Periañez* aparece citado en los protocolos como entallador, ensamblador y carpintero, al igual que *Juan González Rico* a comienzos del XVIII, quien figura como entallador y maestro carpintero¹⁵⁸. Durante los siglos XVII y XVIII se generalizará el término *arquitecto* o *maestro de arquitectura* (ensamblador) para homogeneizar esta aplicación de las tareas de la madera y lograr de este modo una mayor entidad y consideración del *tallista* en el campo artístico y social, como una clara herencia del siglo XVI, según veremos a continuación.

Si de un lado estaban las actividades relacionadas con la gubia, de otro quedaban las profesiones encaminadas a dorar y policromar el retablo, a estofar las esculturas y convertir los bocetos en lienzos. Fueron numerosos los artistas dedicados exclusivamente al oro y a sus aplicaciones, o bien al óleo. Pero también era frecuente que un maestro fuera hábil en todos los oficios conducentes a rematar un retablo según el *arte*. El taller que tenía abierto en Plasencia el pintor *Pedro de Córdoba* a comienzos del siglo XVII, estaba capacitado para responder a todas las demandas que recibiera en este sentido. Como artista de pincel nos dejó los cuadros que integran el programa iconográfico del retablo mayor de la iglesia de San Pedro, de Gata (1605-1607)¹⁵⁹. De su habilidad para dorar y policromar una imagen nos habla el encargo que le hicieron los parroquianos de Acebo cuando fue nombrado para examinar la figura de San Pedro que debía policromar *Paulo Lázaro*, pintor vecino de la villa de Alcántara, antes de suscribir el contrato de obra: tras ser examinada la talla el 21 de junio de 1630, *Lázaro* y la iglesia protocolizaron, el 10 de julio de ese año, las condiciones que debía seguir para pintar el retablo, obra en la que también existen pequeños cuadros de pincel¹⁶⁰.

No dejan de ser los expuestos ejemplos de artistas hábiles en el desempeño de varios de los oficios que sucesivamente debían intervenir en la construcción del retablo: el tracista, el arquitecto o *architeto* y el ensamblador, junto al entallador y al escultor. Terminada la pieza, le tocaba el turno a los pintores y doradores.

2.1. El arquitecto o tracista

Para Sebastián de Covarrubias Orozco, el *arquitecto* «vale tanto como maestro de obras», es «el que da las trazas en los edificios y hace las plantas, formándolo primero en su entendimiento»; utiliza como instrumentos el «compás, regla, saltaregla,

¹⁵⁸ AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Antonio Oliva, leg. 1877, 4 de febrero de 1691, s.f.

¹⁵⁹ TORRES PÉREZ, J.M., *El retablo mayor de la iglesia de San Pedro de Gata. Una obra del escultor Pedro de Paz y del pintor Pedro de Córdoba* (Cáceres, 1985), pp. 37 s.

¹⁶⁰ MÉNDEZ HERNÁN, V., *Aportaciones documentales...*, op. cit., p. 43.

tirador, pluma, papel, escuadra, nivel y perpendicular», y su oficio consiste estrictamente en «estudiar, trazar, dibujar, plantar, delinear, ha de ser práctico, alentado, bizarro, cuerdo, prudente, animoso y caprichoso»¹⁶¹. Según *Vitruvio*, para que un *arquitecto* alcanzara esta práctica de *ordenador* de espacios y composiciones delineadas debía ser «instruido en las Buenas Letras, diestro en el Dibuxo, habil en la Geometría, inteligente en la Óptica, instruido en la Aritmética, versado en la Historia, Filósofo, Médico, Jurisconsulto, y Astrólogo»¹⁶². El resultado: la figura del arquitecto como un verdadero humanista, retomada, tras el descubrimiento en 1414 de una copia manuscrita del *De architectura* vitruviano, por *Alberti*¹⁶³ y los teóricos de la arquitectura del Cinquecento, cuyos tratados y escritos consolidarán la base teórica fundamental en la que se cimenta la importancia que alcanza el arquitecto en el seno de la profesionalidad artística y marco social de su tiempo, hasta el punto de llegar a ser denominados como «los príncipes y emperadores de los que trabajan»¹⁶⁴.

En el siglo XVI español una de las figuras que mejor supo asimilar el concepto vitruviano de *arquitecto* –difundido en España con la publicación en 1526 del tratado de *Diego de Sagredo* sobre las *Medidas del Romano*¹⁶⁵, y, asimismo, a través de noticias sobre ejemplares vitruvianos manuscritos¹⁶⁶ o impresos, tales como los editados por el gramático Johannes Sulpicio Verulanus (Roma, c.1486)¹⁶⁷, el arquitecto, huma-

¹⁶¹ COVARRUBIAS OROZCO, S. de, *op. cit.*, p. 199. A finales del siglo XVIII, Terreros y Pando define el término *arquitecto* como aquél «que sabe el arte de fabricar, ó hacer edificios, forma el plan, conduce la obra, y la lleva a su perfeccion»: TERREROS Y PANDO, Esteban de, *Diccionario Castellano con las voces de ciencias y artes y sus correspondientes en las tres lenguas Francesa, Latina e Italiana*, T.º I (Madrid, Impr. de la Vda. de Ibarra, Hijos y Compañía, MDCCLXXXVI), p. 153.

¹⁶² VITRUVIO POLION, Marco Lucio, *Los diez libros de arquitectura* (Madrid, Imprenta Real, 1787 –Ed. a cargo de José Ortiz y Sanz–) (Madrid, Ed. Akal, 1987), Lib. I, cap. I, p. 3: «De la esencia de la Arquitectura, é instituciones de los Architectos».

¹⁶³ ALBERTI, Leone Battista, *De re aedificatoria* (Florencia, Nicolò di Lorenzo Alemanno, 1485). Para la traducción castellana seguimos *Los diez libros de arquitectura* (Madrid, por Alonso Gómez, 1582) (Valencia, Ed. Albatros, 1977): en el prefacio de la obra *Alberti* define su concepción del arquitecto y de la construcción.

¹⁶⁴ VELASCO, Lázaro de, *Los diez libros de arquitectura de Vitruvio*. Tratado redactado entre 1550 y 1565, depositado en la sección de Manuscritos (Ms-2) de la Biblioteca Rodríguez-Moñino de Cáceres: «(...) este vocablo Architecto ... es griego de origen y está ya usado en el latín y en nuestra lengua castellana, porque como todos los que labran o edifican tengan sus oficiales solícitos que usan y se aprovechan de su industria, llámense Architectos y es como si dixésemos los príncipes y emperadores de los que trabajan»: *Los X Libros De Arquitectura De Marco Vitruvio Polion. Según la traducción castellana de Lázaro de Velasco* (Cáceres, Ed. Facsímil a cargo de F.J. Pizarro Gómez y P. Mogollón Cano-Cortés, 1999), fol. 10 del manuscrito original (nota marginal) y p. 91 de la transcripción. *Vid., etiam*, GARCÍA SALINERO, F., *Léxico de los alarifes de los Siglos de Oro* (Madrid, 1968), p. 45, de donde parte la referencia de Velasco. Sobre el manuscrito citado véase IDEM, «La primera traducción de Vitruvio en la Biblioteca Pública de Cáceres», en *R.E.E.*, T.º XX (III) (1964), pp. 457-465.

¹⁶⁵ SAGREDO, Diego de, *Medidas del Romano: necesarias a los oficiales que quieren seguir las formaciones de las Basas Columnas, Capiteles, y otras piezas de los edificios antiguos* (Toledo, Remon de Petras, 1526), fol. 7 vt.º. De esta obra manejamos las ediciones facsímiles de Albatros (1976) y la publicada en Madrid de la quinta edición española –Toledo, 1549–, a cargo de Fernando Marías y Agustín Bustamante (1986). Para el uso y significado del término *arquitecto* en el Renacimiento español *vid.* el trabajo de MARÍAS, F., «El problema del arquitecto en la España del siglo XVI», en *Academia*, n.º 48 (1979), pp. 175-184.

¹⁶⁶ *Vid.* CERVERA VERA, Luis, *El código de Vitruvio hasta sus primeras versiones impresas* (Madrid, 1978).

¹⁶⁷ VITRUVIO POLLIO, M., (*De Architectura*). Edición de Johannes Sulpitius Verulanus (Roma, Heroldt, 1486/92).



Fig. 11. Juan de Herrera y Pedro Perret. Ortografía del retablo mayor del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial. 1589.

nista e ingeniero *Fra Giovanni Giocondo* (Venecia, 1511)¹⁶⁸, o por el pintor y arquitecto *Cesare di Lorenzo Cesariano* (Como, 1521)¹⁶⁹, además de la concepción presente en la obra albertiana— fue *Juan de Herrera* (Mobellón, en la aldea de Roiz, Santander, c.1530-Madrid, 17/1/1597), *trazador de Su Majestad* y, desde 1579, *Arquitecto y Aposentador de Palacio*. Versado en todas las ramas del saber renacentista, desde matemáticas a alquimia y filosofía hermética, *Herrera* tomó a *Vitruvio* como modelo y logró plantear una alternativa a su visión arquitectónica a partir de la base teórica común que *Alberti* plasmó en su tratado *Della pittura*¹⁷⁰ para unificar, a través del *disegno* hacia el que se que encaminaron las artes en la Italia central, la pintura, escultura y arquitectura. El resultado último de esta propuesta fue la publicación, en 1589, del *Sumario y Breve Declaracion de los diseños y estampas de la Fabrica de San Lorenzo el Real del Escorial*, acompañados de una serie de 12 planchas y 11 diseños con plantas, alzados y secciones del monasterio, cuya estampación corrió a cargo el grabador flamenco *Pedro Perret*¹⁷¹. La intención de *Herrera* con este proyecto era ver cumplido el ideal italiano renacentista de un trazado arquitectónico

¹⁶⁸ IDEM, *Vitruvius per locundum solito castigatior factus, cum figuris et tabula, ut iam legi et intelligi possit*. Edición de Fra Giovanni Giocondo (Venecia, Tacuino, 1511). Vid., etiam, GRANGER, F., «Fra Giocondo's manuscripts of Vitruvius», en *The Thime Literary Supplement*, XXVII (1929); CIAPPONI, L.A., «Fra Giocondo da Verona and his edition of Vitruvius», en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 46 (London, 1984), pp. 72-90.

¹⁶⁹ VITRUVIOS POLLIO, M., *Di Lucio Vitruvio Pollione De architectura libri dece traducti de latino in Vulgare affigurati. Comentati: E con mirando ordine insigniti*. Edición de Cesare di Lorenzo Cesariano (Como, Gotardus de Ponte, 1521). Vid., etiam, FRIGERIO, F., *Il Vitruvio del Cesariano del 1521* (Como, 1934); TAFURI, M., «Cesare Cesariano e gli studi Vitruviabi nell Quattrocento», en *Scritti rinascimentali di architettura* (Milano, 1978), pp. 389-437; CERVERA VERA, L., «Cesare Cesariano (1483-1543) traductor y comentarista de Vitruvio», en *Academia*, n.º. 46 (1978), pp. 61-96; IDEM, «La edición vitruviana de Cesare Cesariano», en *Academia*, n.º. 47 (1978), pp. 31-181.

¹⁷⁰ Vid. ALBERTI, L.B., *Della pittura* (Firenze, Ed. L. Mallè, 1950); IDEM, *On Painting and Sculpture* (London, Ed. y Trad. con introducción a cargo de Cecil Grayson, 1972). Ambas referencias citadas por WILKINSON ZERNER, Catherine, *Juan de Herrera. Arquitecto de Felipe II* (Madrid, Trad. a cargo de I. Balseinde, 1996), p. 23. La arquitectura es una disciplina aprendida, y ha de integrarse con las otras artes intelectuales y visuales. Vid., etiam, CERVERA VERA, L., «El arquitecto humanista ideal concebido por León Battista Alberti», en *R.I.E.*, n.º. 146 (1979), pp. 119-145; ALBERTO, L.B., *Los diez libros...*, op. cit., p. 133.

¹⁷¹ *Sumario y Breve Declaracion de los diseños y estampas de la Fabrica de San Lorenzo el Real del Escorial*. Sacada a Lvs Por Ivan de Herrera Architecto General de su Magestad, y Aposentador de su Real Palacio (Madrid, Por la viuda de Alonso Gomez, Impresor del Rey nuestro señor, año de 1589); CERVERA VERA, L., *Las estampas y el sumario de el Escorial por Juan de Herrera* (Madrid, 1954).

como sustituto del edificio ya acabado. Indisoluble con el programa de conjunto fue la traza del retablo destinado a cubrir el presbiterio de la basílica, editada como octavo diseño en 1589; iba acompañado de un alzado y planta de la Custodia central, incluidos a continuación en un solo dibujo. La estampación de la máquina cuya traza había presentado *Herrera* tres días antes de que fuera suscrito el contrato, el 10 de enero de 1579, con los italianos *Jacome da Trezzo*, *Juan Bautista Comane* y *Pompeyo Leoni* –que se comprometieron a realizar la pieza con arquitectura de mármol y escultura de bronce¹⁷²–, suponía la síntesis del ideal vitruviano en cuanto a la consideración del arquitecto como tracista, y albertiano en lo que respecta a la integración de las artes según la práctica y pensamiento que ya habían puesto de manifiesto personalidades como *Giotto*, *Arnolfo di Cambio* o *Brunelleschi*.

En cuanto a diseño artístico, algo similar al acompañamiento gráfico que *Perret* inició en 1583 y se editó en 1589 junto al folleto explicativo escrito por *Juan de Herrera* para conmemorar la culminación de las obras en San Lorenzo de El Escorial, debió suponer la traza que el arquitecto real había diseñado nueve años antes para elevar en el altar mayor del monasterio de San Jerónimo de Yuste el retablo que el Emperador Carlos V ordenó construir cuando otorgó su codicilo testamentario el día 9 de septiembre de 1558, con la intención de programar la disposición de su última morada; de algún modo, también trataba de recompensar los cuidados recibidos por los frailes del cenobio en las postrimerías de su vida. Tras recibir este encargo, que Felipe II le encomendó el 8 de abril de 1579, *Herrera* concertó con el arquitecto y pintor riojano *Antonio de Segura* su ejecución material; refrendó las condiciones pactadas entrambos artistas la escritura de contrato que Martín de Gaztelu, secretario de S.M., estableció con *Segura* el 19 de junio de 1580 en Madrid. Aunque este último también aparece citado en las fuentes como arquitecto, además de pintor¹⁷³, su rango respecto a *Juan de Herrera* no era el mismo, razón ésta por la cual le fue encomendada la ejecución del proyecto ideado, pensado, ordenado, trazado, dibujado y plantificado para el monasterio enclavado en la Vera de Plasencia por quien fue en su época una de las máximas autoridades en arquitectura¹⁷⁴. Y es que, aproximadamente desde mediados del siglo XVI, el término *architetto* se utilizó para designar comúnmente al ensamblador o entallador¹⁷⁵, de ahí la denominación de *Segura*.

¹⁷² BABELON, Jean, *Jacome da Trezzo et la construction de l'Escorial. Essai sur les arts à la Cour de Philippe II, 1519-1589* (Bordeaux-París, 1922), pp. 294-297, Doc. 23. Archivo General de Simancas, Obras y Bosques, Escorial, leg. 8: Madrid, 23 de mayo de 1580, donde hace referencias a la primera escritura. La cita completa está recogida en el trabajo de ESTELLA MARCOS, Margarita, «El retablo mayor de la basílica», en *La Escultura en el Monasterio del Escorial. Actas del Simposium* (Madrid, 1994), p. 110, nota 11. *Vid., etiam*, MARTÍN GONZÁLEZ, «Estructura y tipología del retablo mayor del Monasterio de El Escorial», en *Real Monasterio de El Escorial. Estudios inéditos en el IV Centenario de la terminación de las obras* (Madrid, C.S.I.C., 1987), pp. 203-220.

¹⁷³ CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín, *Diccionario de los más Ilustres Profesores de las Bellas Artes en España* (Madrid. En la Imprenta de la Viuda de Ibarra. Año de 1800), T.º IV, p. 364. Pensemos, además, que ambas designaciones de pintor y arquitecto estaban entre las profesiones más valoradas por la sociedad y la tratadística en general. *Vid., etiam*, BABELON, J., «De Yuste a El Escorial», en *AA.VV., IV Centenario de la Fundación del Monasterio de San Lorenzo El Real de El Escorial (1563-1963)* (Madrid, Ediciones del Patrimonio Nacional, 1963), T.º I, pp. 633-645

¹⁷⁴ CERVERA VERA, L., «Juan de Herrera diseña el retablo de Yuste», en *Norba-Arte*, T.º V (1984), pp. 265-289.

¹⁷⁵ MARÍAS, F., *El problema del arquitecto...*, p. 118.

Junto a *Juan de Herrera* y a su maestro *Juan Bautista de Toledo*, cabe señalar a *Francisco de Mora* y a su sobrino *Juan Gómez de Mora* entre los escasos maestros que en España pudieron considerarse arquitectos en el más estricto sentido del término¹⁷⁶. De este último afirma Martín González ser «el mayor tracista del siglo XVII»¹⁷⁷, no sólo por el gran número de edificios que proyectó desde su puesto de Arquitecto Mayor del Rey (1611), sino también por los retablos y túmulos que diseñó: descuella la traza –firmada en 20 de diciembre de 1614– del retablo mayor del Monasterio de Guadalupe, proyecto que inició Felipe II y su hijo y sucesor Felipe III se encargó de terminar. Ya existía un plano de la capilla hecho por *Francisco de Mora* en 2 de junio de 1604. El ensamblaje de la obra corrió a cargo del ensamblador madrileño *Juan Muñoz* y de *Jorge Manuel Theotocópouli*, quienes, junto a *Giraldo de Merlo*, encargado de las esculturas, firmaron en Toledo, el 19 de enero de 1615, su obligación. Un día antes había sido contratada la obra pictórica con *Vicente Carducho* y *Eugenio Cajés*. Los maestros de Madrid y de Toledo, *Gaspar Cerezo* y *Gonzalo Martín*, se encargaron del dorado. El de Guadalupe es, para Pérez Sánchez, *un dibujo capital en la historia*¹⁷⁸, y según Martín González, por el tamaño de la misma traza, cabe denominarla como “universal” o *maestra*¹⁷⁹.



Fig. 12. Juan Gómez de Mora. Traza del retablo mayor del Monasterio de Sta. María de Guadalupe. 1614. Biblioteca Nacional.

¹⁷⁶ Vid. al respecto el trabajo de FERNÁNDEZ ALBA, Antonio, «Aprendizaje y práctica de la arquitectura en España», en KOSTOF, Spiro (Coor.), *El arquitecto: historia de una profesión* (Madrid, 1984), pp. 302 s. Sobre *Juan Gómez de Mora* tenemos el magnífico trabajo de TOVAR MARTÍN, Virginia, *Juan Gómez de Mora (1586-1648). Arquitecto y trazador del Rey y Maestro Mayor de Obras de la Villa de Madrid*. Catálogo de la Exposición (Madrid, 1986).

¹⁷⁷ MARTÍN GONZÁLEZ, *El artista en la sociedad...*, op. cit., p. 62.

¹⁷⁸ PÉREZ SÁNCHEZ, *El Dibujo Español de los Siglos de Oro*. Catálogo de la Exposición (Madrid, 1980), p. 71.

¹⁷⁹ MARTÍN GONZÁLEZ, *El retablo barroco en España* (Madrid, 1993), p. 36. Prueba la importancia de la traza la multitud de veces que ha sido reproducida: vid., al respecto, BARCIA, Ángel M., *Catálogo de la Colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional de Madrid* (Madrid, 1906), p. 365; MAYER, August L., *Handzeichnungen spanischer Meister. 150 Skizzen und Entwürfe von 16 bis 19 Jahrhunderts* (Leipzig, 1915. New York, 1920), p. 71; SÁNCHEZ CANTÓN, F.º Javier, *Dibujos Españoles* (Madrid, 1930), T.º II, p. 155; ANGULO-PÉREZ SÁNCHEZ, *A Corpus of Spanish Drawings. Volume Two. Madrid School, 1600 to 1650* (London, 1977), n.º. 274, lám. LXXI; PÉREZ SÁNCHEZ, *El Dibujo Español...*, op. cit., p. 71 s.,

Y junto a esta obra, mencionemos los dos retablos colaterales, gemelos y de estilo clasicista, que se conservan en la iglesia del monasterio de San Jerónimo de Yuste, que deben ser los que diseñó Juan Gómez de Mora –o su círculo– según la noticia que publica acerca de su intervención en Yuste, y en materia retablística, Tovar Martín. Las obras son en todo punto parecidas a la traza del *Retablo con la presentación del Calvario* conservada en la Biblioteca Nacional, de comienzos del siglo XVII y adscrita al círculo de Francisco de Mora. Asimismo, los de Yuste guardan relación con la zona central de los monumentos funerarios situados a ambos lados del retablo mayor de Guadalupe, obras que Gómez de Mora diseñó en 1616¹⁸⁰.

El tipo de *arquitecto* que representan figuras tan relevantes como Herrera o Juan Gómez de Mora, entendido según el concepto vitruviano que Alberti repristinó, quedó circunscrito fundamentalmente a los ámbitos intelectuales más importantes de la España de entonces. Salvo los ejemplos citados, en los que medió directamente la Corona, ni en Extremadura ni en nuestro Obispado volvemos a encontrar a un *arquitecto* de los de Vitruvio diseñando retablos. Esta tarea recayó normalmente en el artista a quien la obra se encomendaba, capacitado para *ordenar* y proporcionar la planta y monte de la pieza que luego él mismo se encargaba de ejecutar. Francisco García, Francisco Rodríguez y Alonso Hipólito en el siglo XVI, o Valentín Romero, el mirobrigense Juan Sánchez y el salmantino Antonio González Ramiro, ya en la primera mitad del siglo XVII, aparecen en la documentación citados como *arquitectos*, o bien desempeñando la función en virtud de la cual Fernando Marías define la figura del *architetto* a partir de la segunda mitad del siglo XVI: «es el retablista de calidad, que tanto maneja la gubia como realiza la traza de un retablo, proyecto de un marco arquitectónico para lienzos, relieves o imágenes»¹⁸¹. De aquí derivan las expresiones que leemos en la documentación para designar el oficio de artistas como los precitados: *architetto*, *ensamblador*, *entallador* y *escultor*, pues en realidad se habían formado y examinado para desempeñar todas estas funciones, que, a lo largo del siglo XVII, y sin perjuicio de las excepciones, caminaron hacia una cada vez mayor especialización, de modo que a partir de esta centuria se darán cita en el retablo, por un lado, el equipo de ensambladores-entalladores, por otro, los escultores y, por último, los pintores.

lám. n.º 127 (p. XV), de donde tomamos las referencias bibliográficas anotadas. Una de las últimas obras en las que se reproduce con insistencia es en el colectivo *Retablos de la Comunidad de Madrid. Siglos XV a XVIII* (Madrid, 1995), pp. 101, 389. Sobre la documentación de la obra pueden consultarse los siguientes trabajos que, asimismo, aportan abundante bibliografía al respecto. Citamos los más importantes: ACE-MEL, Fr. I., y RUBIO, Fr. G., *Guía Ilustrada del Monasterio de Ntra. Sra. de Guadalupe* (Sevilla, Impr. de San Antonio, 1912), p. 61; ANGULO-PÉREZ SÁNCHEZ, *Pintura madrileña del primer tercio del siglo XVII* (Madrid, 1969), p. 111, láms. 59, 60, 174 y 175; MARÍAS, F., «Nuevos documentos de pintura toledana de la primera mitad del siglo XVII», en *A.E.A.*, T.º LI (1978), pp. 422 s.; IDEM, «Giraldo de Merlo, precisiones documentales», en *A.E.A.*, T.º LIV (1981), pp. 178 ss.; etc.; TOVAR MARTÍN, V. (Comisario), *Juan Gómez de Mora...*, *op. cit.*, pp. 236 s. (Cat. n.º 69). Sobre el retablo mayor véase también el reciente trabajo de ANDRÉS, Patricia, *Guadalupe, un centro histórico de desarrollo artístico y cultura* (Salamanca, 2001), pp. 287 y ss.

¹⁸⁰ TOVAR MARTÍN, V. (Comisario), *Juan Gómez de Mora...*, *op. cit.*, pp. 116, 231 (Cat. n.º 62) y 238 (Cat. n.º 70 y 71).

¹⁸¹ MARÍAS, F., *El problema del arquitecto...*, *op. cit.*, p. 178.

En el Obispado de Plasencia existieron, al menos en el siglo XVI, *oficiales* que tenían a su cargo la tarea de supervisar estas obras bajo los diseños del gobierno diocesano¹⁸², pero no así de proporcionar trazas para ellas. Lo comprobamos con «la muestra» que dio el entallador flamenco *Guillermín de Gante* en 1524 para realizar el retablo mayor de Aldeanueva de la Vera. De nuevo nos lo confirma en el siglo XVII el proceso que emprendió el Cabildo de la Catedral del Jerte cuando decidió construir un retablo para el altar mayor. Convocó un concurso de maestros de entre los que eligió el diseño que presentó el mirobrigense *Alonso de Balbás*, arquitecto a quien en un principio le fue encomendada la ejecución material de la pieza, según dictamen de 13 de julio de 1624. Para la designación fue incluso necesaria la intervención de maestros foráneos: asistió a todo el proceso *Toribio González de la Sierra*, arquitecto, ensamblador y retablista al igual que *Balbás*.

2.2. El ensamblador

Para Sebastián de Covarrubias, «los carpinteros de obra prima, que labran talla, por las figuras que hacen de relieve entero o medio, se llamaron entalladores; y por las molduras, en cuanto ajustan unas con otras, especialmente en las esquinas y ángulos, se llaman ensambladores; y el hacer estas juntas ensamblar»¹⁸³. El ensamblador es por tanto el encargado de realizar y acoplar las piezas arquitectónicas que integran un retablo. Así lo definió también Esteban de Terreros y Pando a finales del siglo XVIII:

«*Ensamblador*. Carpintero de obra prima, que embute, une y ajusta unas piezas con otras ... Los ensambladores trabajan con gubia, ó escoplo de media caña; ó con formón, cuyo corte es como el de un cincél, y usan de algunos otros instrumentos comunes á los carpinteros», por lo que *ensambladura* viene a ser «la obra de madera cortada, y ensamblada, ó embutida una pieza en otra con curiosidad y delicadeza... Unión de piezas de madera, de modo que la una entra y traba con la otra»¹⁸⁴.

Para esto era necesario disponer de la traza, que también podían proporcionar, de ahí que su distinguo con el *architetto* no sea tal, sobre todo si tenemos en cuenta que llegarán incluso a defender su capacidad de proyectar. Lo comprobamos en el tratado

¹⁸² GARCÍA GARCÍA, Antonio, *Synodicon Hispanum*, T.º V, *Extremadura: Badajoz, Coria-Cáceres y Plasencia* (Madrid, 1990), p. 426, apdo. 32, correspondiente al Sínodo celebrado en Jaraicejo, en 1534, por don Gutierre de Vargas Carvajal: «Que los mayordomos de las yglesias sean por un año».

¹⁸³ COVARRUBIAS OROZCO, S. de, *op. cit.*, p. 477.

¹⁸⁴ TERREROS Y PANDO, E. de, *op. cit.*, T.º II (Madrid, Impr. de la Vda. de Ibarra, Hijos y Compañía, 1787), p. 51. El *Diccionario de Autoridades* de 1732 definía de este modo el oficio del *ensamblador*: «carpintero de obra prima, que hace obras de talla y molduras, y ajusta las unas con las otras, especialmente en las esquinas y ángulos de las maniobras de carpintería»: *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua. Dedicado al Rey Nuestro Señor Don Phelipe V (que Dios guarde) a cuyas expensas se hace esta obra. Compuesto por la Real Academia Española. Tomo tercero que contiene las letras D.E.F.* (En Madrid, en la Impr. de la Real Academia Española, por la Vda. de Francisco del Hierro, año de 1732), T.º II, D-Ñ (Madrid, 1964), p. 490.

de *Las dos Reglas de Perspectiva pratica de Iacome Barrozzi de Viñola*, que el escultor i arquitecto, de naturaleza tal vez segedana, Salvador Muñoz escribió en el año 1642: «Si la Pintura es recebida entre las Liberales en el mesmo grado deve estar la Escultura, i Architectura, pues que sin el dibuxo ninguna dellas perfectamente puede ser entendida»¹⁸⁵. No debemos olvidar en su caso la mentalidad de retablista con la que entiende, de forma restrictiva, la ciencia arquitectónica¹⁸⁶, similar a la práctica que de la misma hicieron en Plasencia Juan Pardo, Francisco Velázquez, Mateo Martínez, Francisco Ruiz de Velasco, Alonso Hernández, Juan Moreno, Andrés Maldonado, Francisco de Acevedo, Andrés Martín, etc.

El protagonismo que el Barroco concedió a la decoración vegetalista tallada en los retablos justifica el hecho de que el ensamblador empezara a ser denominado desde el último tercio del siglo XVII *maestro tallista*: fue el caso de Juan Basco Castillo, o el de Carlos Simón de Soria ya en la primera mitad del siglo XVIII. También se denominan *tallistas* los hermanos José Manuel y Francisco Ventura de la Incera Velasco, quienes desarrollaron su actividad artística durante gran parte de la centuria de mil setecientos en el taller que tenían abierto en Barrado, lo que no excluye otras clasificaciones como la de *maestros arquitectos*, no sólo porque desempeñaran labores arquitectónicas en el más pleno sentido de la palabra, sino también, y sobre todo, porque este apelativo tuvo su vigencia y cobró importancia en el siglo XVIII a tenor de los aires academicistas de los que pretendían participar los profesionales. Buena prueba para nuestro aserto tenemos en el caso de Francisco Gómez de Aguilar, «profesor de arquitectura y talla» hacia mediados del siglo XVIII. Este amplio abanico de denominaciones aún se enriqueció más durante el siglo XVIII con la de *retablero*. *Maestro retablero* era el trujillano Bartolomé Jerez, también designado como arquitecto y tallista, lo que descarta que este nuevo término se empleara con intención despectiva¹⁸⁷.

Este amplio abanico de términos acuñados para designar a los profesionales de la madera hace necesario admitir la dificultad que existe para delimitar con precisión las titulaciones artísticas: los *Incera Velasco* no sólo se dedicaron a la arquitectura pétreo o lignaria, sino también a fabricar lujosos muebles con los que ornamentar iglesias como la de Garganta la Olla, parroquia que en 1766 encargaba a José Manuel la talla de la caja del órgano que había contratado el maestro toledano don Pedro de Aneza¹⁸⁸. Nos permite el ejemplo concluir con la afirmación de que el *architetto*, con el tiempo, nunca varió de trabajo, y sí de denominación.

¹⁸⁵ MUÑOZ, S., *Las dos Reglas de Perspectiva...*, op. cit., fol. 10 de los capítulos de introducción, que están sin foliar en el Ms. 11.323 de la Biblioteca Nacional de Madrid (Citamos por la edición facsímil hecha en Badajoz en 1996). Vid., etiam, GUTIÉRREZ, Ramón, «El Tratado de Arquitectura y Perspectiva de Salvador Muñoz (1610-1636)», en *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, T.º XXII (Granada, 1991), p. 56; NAVARRO DE ZUVILLAGA, Javier, «El Tratado de Perspectiva de Vignola en España», en *Academia*, n.º. 86 (1998), pp. 210-219.

¹⁸⁶ MARÍAS, F., «De retablero a retablista», en AA.VV., *Retablos de la Comunidad de Madrid* (Madrid, 1995), pp. 104 s.

¹⁸⁷ Vid., al respecto, lo que afirma MARÍAS, F., *Íd.*, p. 97.

¹⁸⁸ Véase la biografía de José Manuel de la Incera Velasco.

2.3. El entallador

El entallador tenía a su cargo realizar la decoración tallada del retablo, así como también la ejecución de basas, fustes y capiteles de los mismos¹⁸⁹. Covarrubias define a este artífice como «el que hace figuras de bulto, que cortando la madera va formando la figura; y la obra que hace se llama talla»¹⁹⁰. A finales del siglo XVIII Terreros y Pando da esta misma definición, aunque ampliando el campo de aplicación de la madera al bronce y al mármol, y termina por identificarlo con el *sculptor* latino¹⁹¹. Por esta razón *Alejo Bermúdez* aparece denominado a mediados del siglo XVII como escultor y entallador; o el maestro *Rodrigo Alemán*, a quien la documentación cita insistentemente como entallador en el cambio de los siglos XV al XVI. Comprobamos de nuevo la dificultad existente a la hora de establecer delimitaciones entre las profesiones, hasta el punto de aparecer un mismo artista citado como ensamblador, entallador o escultor: es el caso de *Francisco García* y *Francisco Rodríguez* en el siglo XVI, y, en definitiva, el del amplio campo de aplicación del término *architetto*. Fueron entalladores en esta centuria de mil quinientos *Bartolomé Botello*, *Diego Bejarano*, *Diego Jiménez*, *Álvaro de la Puerta* o *Francisco de Angulo*. Durante el siglo XVII: *Baltasar García*, *Juan Martín*, *Juan Alonso*, *Francisco Ruiz de Velasco*, *Valentín Romero* o *Antonio de Artiaga*, también ensambladores y *architetos*. A partir del último tercio de mil seiscientos el término no fue tan frecuente, ya que, desde entonces, *entallador*, *tallista* o *arquitecto adornista* vinieron a significar a profesionales como el ya citado *Juan Basco Castillo*, *Juan González Rico* o *Pedro Blázquez*.

2.4. El escultor

Escultor es «el que trabaja en la escultura», que Terreros y Pando define en 1787 como el «arte de tallar la madera, piedra, para sacar diversas representaciones, y toda especie de figuras, ya añadiendo material, ó ya quitándole: y se extiende a trabajar en cera, ó en tierra, de relieve entero, medio relieve, ó relieve bajo, socavando o nielando la materia»¹⁹². Corresponde por tanto al escultor hacer los relieves y las imágenes de los retablos. Pero además de ser la «escultura la obra que hace de talla»¹⁹³, debía tener presente en su trabajo cumplir con lo dispuesto por el Concilio tridentino en la sesión del 3 de diciembre de 1563:

¹⁸⁹ PALOMERO PÁRAMO, J.M., *op. cit.*, p. 35. Cuando se dedicó únicamente a trabajar las partes estructurales de un retablo, recibió la denominación de *fustero*.

¹⁹⁰ COVARRUBIAS OROZCO, S. de, *op. cit.*, p. 478.

¹⁹¹ TERREROS Y PANDO, E. de, *op. cit.*, T.º II, pp. 53 s. El *Diccionario de Autoridades* de 1732 definía de este modo el oficio del *entallador*: «el artífice u oficial que entalla y hace figuras de bulto en madera, bronce o mármol: si bien con especialidad se apropia este nombre al que hace obras en madera»: *Diccionario de la lengua castellana...*, *op. cit.*, p. 497.

¹⁹² TERREROS Y PANDO, E. de, *op. cit.*, T.º II, p. 88.

¹⁹³ COVARRUBIAS OROZCO, S. de, *op. cit.*, p. 499.

«el honor que se da a las imágenes se refiere a los originales representados en ellas: de suerte que adoremos a Cristo por medio de las imágenes que besamos, y en cuya presencia nos descubrimos y arrodillamos, y veneramos a los santos, cuya semejanza tienen: todo lo cual se halla establecido en los decretos de los Concilios, y en especial en los del segundo Niceno, contra los impugnadores de las imágenes»¹⁹⁴.

La formación sagrada que debieron recibir los escultores documentados en la Diócesis de Plasencia debió ir pareja al aprendizaje puramente técnico, sobre todo para tratar en lo posible de evitar declaraciones como las recogidas en la Visita que realizó, el 28 de enero de 1685, el licenciado don Diego Miguel de Castro, Vicario y Visitador por don Fray José Jiménez Samaniego (1683-1692), en la iglesia parroquial de Hervás. Ante el mal estado de algunas esculturas, ordenó su entierro, entre ellas:

«(...)una echura de bulto de San Bartolomé, y otras que por lo antiguo, mala fábrica y proporción, están indecentes y sin la beneración que se les deve, mandó su merced se entierren en lugar decente, así en la yglesia como en cualquiera de las hermitas, y por haverse informado que en ellas ay otras echuras del mismo defecto, se haga lo mismo (...)»¹⁹⁵.

Junto a esto, es necesario tener en cuenta que muchas tallas contratadas para un retablo debían ir preparadas para procesionar, y por tanto para ser contempladas por un gran número de fieles: cuando *Pedro García* y su sobrino *Baltasar* protocolizaron con el mercader Diego de Trejo, el 20 de abril de 1572, el contrato para realizar el retablo de su capilla en la iglesia placentina de San Esteban, la imagen de Ntra. Sra. con el Niño en brazos que debía ir en la hornacina central habría de ser «a la forma y manera questá en la hermyta de Nuestra Señora del Puerto desta çibdad de Plasencia», y tallada de bulto entero para procesionar¹⁹⁶.

Los dos maestros aparecen citados normalmente como entalladores y ensambladores, lo que prueba el amplio campo de trabajo de estos profesionales en el siglo XVI. En la siguiente centuria hay una mayor tendencia a la especialización: fueron escultores en el más estricto sentido del término *Pedro de Sobremonte*, *Pedro Martínez Hontañón*, *Alejo Bermúdez*, *Francisco Jiménez*, *Diego López*, *Alonso González*, *Juan de Urbán*, etc. Como escultores también aparecen citados, entre otros, los ensambladores *Juan Pardo*, *Juan Sánchez*, *Pedro Bello* y *Juan Antonio*. Y en el siglo XVIII, los maestros *Carlos Simón de Soria* o *Manuel Álvarez Benavides*.

Afamosos maestros de escultura también ejercieron labores de arquitectura. Por este motivo la documentación se refiere a ellos como maestros escultores o arquitectos. En Plasencia tenemos ejemplo paradigmático y de excepción en las rectificaciones que el vallisoletano *Gregorio Fernández* introdujo, el 4 de mayo de 1625, en las

¹⁹⁴ Vid., al respecto, SARAVIA, Crescenciano, «Repercusión en España del Decreto del Concilio de Trento sobre las imágenes», en *B.S.A.A.*, T.º XXVI (1960), p. 130.

¹⁹⁵ A.P. de Hervás, *L.C.F. y V.*, de 1659 a 1706, foliado en parte, s.f. el texto citado.

¹⁹⁶ Véase la biografía de *Baltasar García*.

trazas que manejaban los hermanos *Velázquez* para construir el retablo mayor de la Catedral de Plasencia, razón por la cual aparece citado como escultor o bien como arquitecto, e incluso como profesor.

Otros grandes maestros de la escultura española reunieron en sus talleres una amplia nómina de pintores y policromadores encargados de estofar y pintar las imágenes que de sus manos salían. Fue el caso, entre otros muchos, de *Luis Salvador Carmona*¹⁹⁷. En Plasencia no abundan ejemplos como el del escultor y académico natural de Nava del Rey, pero tampoco están ausentes. Así, en 1747 *don Tomás de Sande y Calderón*, escultor y dorador vecino de Cañaveral, aderezó la talla de la imagen titular de la cofradía de Ntra. Sra. del Rosario, de Casas de Millán¹⁹⁸. La intervención, a mediados del siglo XVIII, de *Antonio González Baragaña* en el retablo mayor de la iglesia de Pasarón de la Vera, permite comprobar que en su taller eran frecuentes las mismas tareas que en el de *Salvador Carmona* solían desarrollar los pintores y policromadores¹⁹⁹.

La devoción popular hacia determinadas esculturas e imágenes fue la razón por la que en varias ocasiones los sobrinos del maestro *Luis Salvador Carmona*, *Manuel* y *Juan Antonio*, grabaron algunas de sus obras, como la Divina Pastora del convento de Capuchinas de Nava del Rey (1740-45)²⁰⁰. En Plasencia sucedió lo mismo con algunos de los centros de devoción más arraigados. Fue el caso de la ermita de la Blanca, en Pasarón de la Vera: entre 1761 y 1762, el maestro de escultura y talla *Manuel Álvarez Benavides* recibió 60 reales «por el trabajo de un dibujo de Ntra. Sra. la Blanca para ymbiarle a Madrid a fin de esculpir una lámina para imprimir estampas». Debieron éstas de agotarse con rapidez, pues entre 1766 y 1767 el mayordomo de la cofradía abonó 75 reales a *Alonso Recuero*, pintor, «por un diseño que sacó para dar a luz en estampas a Nuestra Patrona». De este segundo dibujo se imprimieron un total de 500 ejemplares en Madrid, con un coste de 184 reales²⁰¹. A la reimpresión que se llevó a cabo de esta tirada en 1894 corresponde la estampa más antigua que en la actualidad se conserva en el archivo de la cofradía. Al pie de la imagen entronizada en un pequeño retablo de estilo rococó leemos esta inscripción: «Verdadero retrato de la milagrosa imagen de Nuestra Señora de la BLANCA, que se venera en su hermita extramuros de la villa de Pasaron Obispado de Plasencia: Sacala à luz la devoción de Don Antonio Moreno Bote y Doña Francisca Acevedo y Miranda, su muger, especialísimos devotos de esta soberana Patrona. Garcia fecit Año 1768». Fue reimpressa, como decíamos, en 1894, por Antonio Timón y Muñoz²⁰².

¹⁹⁷ MARTÍN GONZÁLEZ, *Luis Salvador Carmona. Escultor y académico* (Madrid, 1990), p. 40.

¹⁹⁸ A.P. de Casas de Millán, L.C. y V. de la Cofradía de Ntra. Sra. del Rosario, de 1712 a 1773, cuentas de 1747.

¹⁹⁹ Véase la biografía de *Antonio González Baragaña*.

²⁰⁰ MARTÍN GONZÁLEZ, *Luis Salvador Carmona...*, op. cit., pp. 223-226.

²⁰¹ Véase la biografía de *Manuel Álvarez Benavides*.

²⁰² La estampa ha sido recientemente publicada como cubierta del libro escrito por MATÍAS Y VICENTE, Juan C., *La Virgen de La Blanca. Patrona de Pasarón de la Vera* (Plasencia, 1999), pp. 27 s.

2.5. El pintor

El pintor era el encargado de policromar el retablo, compleja tarea para la que se reunían en un mismo taller un amplio equipo de profesionales. Normalmente no hubo diferencias entre el pintor de pincel y el pintor de esculturas²⁰³. Constatan el aserto las declaraciones que hizo el placentino *Alonso de Paredes* cuando rivalizó en 1628 con *Jerónimo de Córdoba* con motivo del contrato del desaparecido retablo mayor de Jerte, que ambos pretendían. Con *Córdoba* solía colaborar *Juan Bautista Valmaseda*, que entonces era oficial de su taller; a éste le fueron encomendados los cuadros y el estofado de las tallas, mientras que el dorado fue por cuenta de *Jerónimo. Paredes*, advirtiendo que el contrato se le iba de las manos, declaró lo negativo que resultaría para la iglesia ajustar obra de tamaña complejidad con un artista que no era «pintor más de tan sólo dorador»²⁰⁴.

Durante el siglo XVI y primera mitad de la siguiente centuria mantuvo el retablo en su distribución interna el sistema de casillero heredado del medievo, necesario para la inserción de un programa iconográfico amplio con el que instruir al fiel en los dogmas de la Iglesia. En Plasencia, fruto de la tradición pictórica medieval, continuó vigente la costumbre de rellenar gran parte de esos huecos con tableros de pincel que, a la postre, supusieron un mayor ahorro que la opción de relieves escultóricos. Por este motivo tenemos documentado un amplio número de pintores dedicados a una práctica consistente en «imitar con varias colores en plano a las cosas naturales o a las artificiales»²⁰⁵. Los hermanos *Diego* y *Antonio Pérez de Cervera*, *Miguel Martínez*, *Juan de Quintana*, *Juan Nieto de Mercado*, *Pedro de Córdoba*, *Pedro de Mata* o *Alonso de Paredes* se dedicaron a ejercitar el arte de pintar,

a usar «de los colores para representar toda especie de objetos. El pintor usa de cola, barnices, moletas, pinceles; muele los colores, los temple, los destempla; pinta al oleo, al temple, á claro, á obscuro, á transparente; da una mano, ó mas de yeso; lustra, embarniza, ilumina, retrata al natural, y saca de relieve, de modo que parece desasido del campo. Hace escorzos, saca la figura de un rostro en frontispicio; forma una cara en perfil; tira líneas, distingue luces, finje sombras, nervios, y huesos, hace salir los colores y representa montes, brutescos, palacios, animales, y en una palabra toda la Naturaleza»²⁰⁶.

Junto a esta labor, los citados pintores de cuadros simultanearon la policromía de imágenes, tarea a las que sin duda también se dedicaron artífices de los que sólo nos ha llegado su nombre: *Pedro González de San Martín*, *Juan de Alva*, *Álvaro Gómez*, *Juan Gutiérrez*, o los mejor documentados *Gregorio de Córdoba* y *Juan de Cárdenas* para el

²⁰³ SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo, *Técnica de la Escultura policromada granadina* (Granada, 1971), p. 33.

²⁰⁴ MÉNDEZ HERNÁN, V., *Apuntes para la sociología...*, op. cit., pp. 31 ss.

²⁰⁵ COVARRUBIAS OROZCO, S. de, op. cit., p. 823.

²⁰⁶ TERREROS Y PANDO, E. de, op. cit., T.º III (Madrid, Impr. de la Vda. de Ibarra, Hijos y Compañía, 1788), p. 142.

siglo XVI. En el siglo XVII, *Gabriel y Francisco de Parrales, Pedro Íñigo, Jerónimo de Trejo, Pedro de Torres* o los descendientes de *Alonso de Paredes*, que rebasan el siglo y se adentran en el XVIII. En 1695 José Barcia y Zambrana explicaba el porqué de esta necesidad de embellecer una imagen esculpida con la pintura, y los requerimientos que a estos artífices pedía la iglesia para interpretar correctamente los atributos:

«*Dios esculpe nuestras almas a su imagen. Somos imagen de la Trinidad pero no tendremos esa imagen sino procuramos imitarla, una estatua de madera acabada de un primoroso Escultor, para que sea imagen del Gran P. San Bernardo. Esta estatua mientras está en madera, es imagen; pero no es semejanza de S. Bernardo, hasta que el Pintor la viste, y adorna con los colores al Santo semejantes, según la mente del escultor. No es así? Ya se vé que, si en lugar de pintarla muy blanca, y muy hermosa, la pintase negro, y feo: si en lugar del habito blanco Religioso, la pintase un vestido de Soldado, o a lo Turco: si debiendo ponerle en las manos las insignias de la Passion, le pusiese un libro de profanos amores, ó comedias; quien dijera que tal estatua era semejanza de San Bernardo? O que la hizo el Escultor á esse fin! Qué importa, si después el Pintor la echó á perder? Tan lexos está de ser semejanza, quanto mas dista del fin del escultor. Assi, pues Dios supremo Artifice esculpío en nuestras almas su imagen con solo criarlas; pero encomienda luego al alvedrio de cada uno, como a Pintor, la semejanza de la imagen, que pende de la gracia, y la libertad*»²⁰⁷.

Era frecuente que los artistas citados regentaran talleres integrados por *pintores* especialistas en todas las operaciones implicadas en la policromía de un retablo: dorado, estofado, grabado y encarnado. El dorador era el encargado de «cubrir alguna cosa con [el] oro»²⁰⁸ que el batihoja había preparado: «oficio particular de los que hacen los panes de oro y plata para dorar, batiéndolos»²⁰⁹. Para Sebastián de Covarrubias estofar,

«en una significación cerca de los pintores, vale descubrir el oro que está anublado con una sutil color, la cual queda por campo y lo demás descubre el oro; y esto se labra con una puntica delgada. Algunos dicen ser francés, del verbo *stoffer*, que vale *celare*, cincelar, porque se labra con un herrecito delgado, a modo de cincel. Otros dicen que estofar es tanto como aneblar, porque la color que ponen sobre el oro, no tiene casi cuerpo, y es como una nube o niebla o vaho espeso, cual es el del tufo»²¹⁰.

²⁰⁷ BARCIA Y ZAMBRANA, Joseph, *Despertador Cristiano, Divino y Eucarístico de varios sermones de Dios Trino y uno de Jesu-Christo N.S. en los Misterios de sus festividades* (Barcelona, Impr. de Vicente Suria, 1695), p. 213. Citado por DÁVILA FERNÁNDEZ, M.ª del Pilar, *Los Sermones y el Arte* (Valladolid, 1980), p. 209.

²⁰⁸ COVARRUBIAS Y OROZCO, S. de, *op. cit.*, p. 439. En 1786, Terreros y Pando define en los mismos términos el proceso descrito: dorador es «el que dora, ó usa el arte de dorar», esto es «extender, ó aplicar el oro en hojas, ó molido sobre alguna cosa»: TERREROS Y PANDO, E. de, *op. cit.*, T.º I, p. 701.

COVARRUBIAS OROZCO, S. de, *op. cit.*, p. 173. Para Terreros y Pando, *batidor de oro* o *batihoja* «propriamente lo es cualquiera que trabaja en oro... Este oficial bate el oro en una yunque, y le deja tan delgado como un papel, después le mete en un libro cuadrado, y le vá adelgazando multitud de veces»: TERREROS Y PANDO, E. de, *op. cit.*, T.º I, p. 213.

²¹⁰ COVARRUBIAS Y OROZCO, S. de, *op. cit.*, p. 519.

Una vez aplicada la pintura sobre el oro, el *grabador* se encargaba de ir retirando con el garfio la capa de color; el resultado variaba según se hubieran retirado las láminas de una forma u otra: *rajado, ondulado, punteado, granido o escamado*. Por último, el *encarnador* tenía por misión aplicar pintura en las zonas que el vestido dejaba visibles en la imagen: cara, manos, pies o torso.

A pesar de existir esta amplia nómina de oficios en el campo del retablo español, la documentación consultada en el Obispado de Plasencia nos remite con frecuencia a la figura del pintor-dorador o dorador-pintor durante los siglos XVI y XVII, de igual modo a lo que sucede en zonas como Burgos y su comarca²¹¹. A partir de la segunda mitad de la centuria de mil seiscientos, con la sustitución del amplio programa iconográfico por la sola imagen a la que tiende la exaltación barroca, el dorador cobrará importancia por sí solo: *Francisco Recuero, Andrés de San Juan* y toda su familia, *Pedro Sáenz, Juan de Leiva y Bilches...* El único distingo que introduce la documentación a partir de entonces será el aditamento del término *estofador* al del *dorador*: *Antonio Fernández de Torres, Bartolomé de Moros, Bernardo Rodríguez...*

Aparte de estos oficios, conviene tener presente que hubo ocasiones en las que afamados pintores de imaginería estuvieron interesados por la teoría de la arquitectura, el diseño y la proyección de retablos dotados con sus respectivos programas escultóricos y pictóricos. *Francisco Pacheco* afirma en su libro *Arte de la Pintura* que *Domenico Theotocópuli, El Greco (1541-1614)*, fue gran filósofo de agudos dichos y escribió de la pintura, escultura y arquitectura²¹². Tres facetas reunidas en un artista que ha pasado a la posterioridad por su interpretación del colorido y la importancia que en sus obras tienen los «cruelles borriones» tan denostados por el suegro de *Velázquez*. Junto a esta actividad exclusivamente pictórica, y como ya recogió *Pacheco*, también destacó *El Greco* en su trayectoria artística por el cultivo y conjunción de los tres géneros necesarios para trazar un retablo. Ejemplo de esta faceta del cretense tuvimos en el solar cacereño –aparte del contrato que suscribió el 16 de abril de 1597 para ejecutar el retablo mayor del Monasterio de Guadalupe²¹³– hasta 1936-38, fecha en la que fue incendiada la iglesia de San Andrés, de la desaparecida población de Talavera la Vieja, en el límite con el Obispado de Plasencia, y con ella el retablo que encargó al toledano la cofradía del Rosario en 1591 para su imagen titular. A partir de la escritura de obligación que otorgó *El Greco* el 14 de febrero de

²¹¹ PAYO HERNANZ, J.R., *El retablo barroco en Burgos...*, op. cit., T.º I, p. 187.

²¹² PACHECO, Francisco, *Arte de la Pintura* (1638) (Sevilla, por Simón Faxardo, impresor de libros a la Cerrajería, 1649). Citamos por la edición de BASSEGODA I HUGAS, Bonaventura (Madrid, 1990), p. 537.

²¹³ ANDRÉS, P., op. cit., p. 286.

²¹⁴ La escritura fue otorgada ante el escribano de Toledo Blas Hurtado (AHPT, Legajo 2.214): para el día 25 de julio de ese mismo año de 1591, el artista se comprometía a acabar y asentar «vn retablo de Nra S.^a del Rosario que a de aber en ella la coronación de nra S.^a en vna gloria, en el qual an de yr pintados los bien abenturados san ju.^o bap.^o y s.^o domingo con el Rosario y san anton y san sebastián y san ju.^o ebanxalista e los demas santos que le parecieren al dho. Dominico que conbiene llebe el dho Retablo p.^o orna-to e buen parescer del y en lo baxo de dho. Retablo al lado derecho del a de llebar el dho Retablo la ymagen de S.^o san P.^o [introducimos la rectificación en esta abreviatura al error involuntario cometido

ese año²¹⁴, tenemos una lectura muy aproximada a la vieja fotografía que Paul Guinard publicó y a las descripciones que hicieron del conjunto quienes lo vieron²¹⁵: el alzado constaba de un banco muy reducido, dos cuerpos recorridos por tres calles y ático culminado con un frontón recto, soportado por las columnas toscanas, de orden gigante, que flanqueaban la calle principal; las laterales llevaban pilastras de idéntico orden. A excepción de la titular, que se estipuló debía ser imagen tallada y exenta, destinada a las procesiones y situada en el centro del primer cuerpo, el resto de la iconografía se completaba con las siguientes escenas pictóricas (de abajo arriba y de izquierda a derecha): *San Pedro* (1,26 x 0,46 m), *San Andrés* (1,25 x 0,46 m; ambas en el primer cuerpo), *La Anunciación* (obra perdida y, al parecer, ajena a la mano del pintor), *Coronación de María* (1,05 x 0,80 m) y *La Presentación en el Templo* (lienzo también perdido y, al igual que su compañero, parece que no salió de los pinceles del artista²¹⁶).

por Mérida cuando transcribió y publicó el documento en su *Catálogo Monumental de España. Provincia de Cáceres (1914-1916)* (Madrid, Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1924), T.º II, pp. 344-345. Advierte el cambio en la grafía ZAPATA VAQUERIZO, Juan José, «Aclaración sobre un contrato de El Greco», en *A.E.A.*, T.º LXII, n.º 247 (1989), p. 378] de bulto y al lado yzquierdo a de yr de bulto de S:º san andrés con sus ynsignias, todo esto de pincel sobre lienzo y a las espaldas con sus tablas.

»ytem se obligaron quel dho Dominico haría en el dho Retablo en medio del vna ymagen de nra. s.ª del Rosario que a de ser de altor de çinco quartas y dos dedos y a de estar de manera que se puede quitar la dcha ymagen de nra S.ª del Rosario del dho Retablo p.ª los días que la dha cofradía tubiere procesión, la qual a de yr H.ª de pincel talla y escultura y dorada y estofada y del dorado y estofado talla y escultura de todo el dho Retablo se encarga y lo toma a su nombre el dho. Dominico...».

A continuación, se establecen las medidas del conjunto lignario: «a de llebar de ancho tres baras e quarto y de alto quatro baras y media o cinco y por toda la costa del dho. Retablo de madera manos y materiales y todo lo neces.º e de darle asentado el dho. Retablo se le an de dar y pagar trecis.º Ducados de a trecisº e setenta y çinco mrs. cada ducado ... e el llebar el dho. Retablo lo a de pagar la dha cofradía a su costa y a quenta de los dhos trecis.º ds.º recibe luego de pres:º al dhº Dominico mill e quatrocientos Reales para conprar los adereços neces.ºs...»: seguimos la transcripción del documento que publicó MÉLIDA ALINARI, J.R., *op. cit.*, T.º II, pp. 344-345. *Vid., etiam*, GUINARD, Paul, «Le retable du Greco à Talavera la Vieja», en *Revue de l'Arte*, T.º L (1926), pp. 175-177; WETHEY, Harold E., *El Greco and his school* (Princeton University Press, 1962). Seguimos la edición española, *El Greco y su escuela* (Madrid, 1967), T.º I, p. 116, n. 275 y láms. 91-93; y T.º II, pp. 23-24, donde cita a su vez los siguientes trabajos: MAYER, August L., *El Greco* (Munich, 1916) (Munich, Ed. revisada, 1926), n.º. 15, 23, 118; CAMÓN AZNAR, J., *Dominico Greco* (Madrid, 1950), n.º. 12, lám. 422-425; SOEHNER, Halldor, *Greco in Spanien*, Parte 1, *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 3ª serie, vol. VIII (1957), p. 58; y Parte 3, publicadas ésta y parte 2 en los vols. IX-X (1958-1959), n.º 41-43. *Vid., etiam*, MARÍAS, F., y BUSTAMANTE GARCÍA, A., *Las ideas artísticas de El Greco* (Madrid, 1981), pp. 28-29.

²¹⁵ *Vid.* GUINARD, P., *op. cit.*, pp. 175-177; MÉLIDA ALINARI, J.R., *op. cit.*, T.º II, pp. 343-345.

²¹⁶ WETHEY, H.E., *op. cit.*, T.º II, p. 23, siguiendo a su vez el trabajo citado de Paul Guinard. Tras haber sido restaurados y forrados en el Museo Nacional del Prado en 1935, los tres lienzos originales de *El Greco* (óleos sobre lienzo asentado sobre tabla) volvieron a Talavera la Vieja y fueron depositados en la casa parroquial, donde aún permanecían cuando la iglesia fue incendiada entre 1936 y 1938: PÉREZ SÁNCHEZ, «Las series dispersas del Greco», en *El Greco de Toledo*. Catálogo de la Exposición. De la edición castellana (Madrid, 1982), p. 155, citando a su vez en n. 6 la anotación realizada por Natalia Cossío de Jiménez al texto de su padre, COSSÍO, Manuel B., *Dominico Theotocopuli El Greco* (Oxford, 1955), p. 36. Los lienzos permanecieron durante muchos años en la parroquia, hasta que fueron adquiridos en 1962 por la Dirección General de Bellas Artes y depositados, tras restaurarlos entre 1962 y 1964, en el Museo de Santa Cruz de Toledo. En la actualidad se conservan en el Monasterio de Guadalupe.

La reciente historiografía artística ha calificado la composición del retablo como «floja y pobre, regresión del mayor de Santo Domingo el Antiguo»²¹⁷ (entre 1575 y 1576 el pintor *Hernando de Ávila* había proporcionado una traza para la ejecución del retablo mayor del convento cisterciense toledano, y *Juan de Herrera* para los laterales; sin saber exactamente la razón, se abandonaron estos diseños y se encargaron nuevos dibujos a *El Greco*, cuyas normas se comprometió a guardar el escultor y arquitecto *Juan Bautista Monegro* cuando contrató su ejecución el 11 de septiembre de 1577²¹⁸) y enlace entre esta obra y el conjunto del Colegio agustino de doña María de Aragón, en Madrid²¹⁹ (el contrato para su ejecución se estipuló en diciembre del año 1596)²²⁰. Independientemente del mayor o menor acierto del cretense en el diseño de la obra talaverana, nos interesa destacar en estas líneas su faceta de *architetto*, es decir, su papel como inventor de trazas de retablos, una vez demostrado que su participación en obras de arquitectura pétreo fue más encumbramiento de la crítica histórico-artística que aserto de categoría científica²²¹. La importante biblioteca que poseía en materia arquitectónica²²² fue la base para una serie de obras donde su mayor originalidad estriba en el efecto decorativo con el que se aleja de la corriente más purista de *Herrera*, aunque sin olvidar que fue un «epígono recetario en *architectura*»²²³.

La actividad de *El Greco* como tracista de arquitectura lignaria se completó con la de escultor, según hemos visto al referirnos al ejemplo concreto de Talavera la Vieja. En el contrato de 1591 se comprometió a realizar una talla de la imagen titular, que, sin embargo, debió ser renovada en el siglo XVIII por el deterioro que debía sufrir en esta fecha a consecuencia de las procesiones, según refiere la misma escritura²²⁴. Con ésta y otras obras conocidas del mismo²²⁵ comprobamos la veracidad de lo que cuenta *Pacheco* en su tratado²²⁶: «Dominico Greco me mostró, el año 1611, una alhacena de modelos de barro de su mano, para valerse dellos en sus obras y, lo que excede toda admiración, los originales de todo cuanto había pintado en su vida...»

El ejemplo de *El Greco* es válido para la provincia cacereña en general, así como el de *Pedro de Córdoba* conviene tenerlo presente para ver este tipo de actuaciones en el Obispado de Plasencia.

²¹⁷ MARÍAS, F. y BUSTAMANTE GARCÍA, A., *op. cit.*, p. 28.

²¹⁸ WETHEY, H.E., *op. cit.*, T.º II, pp. 19-23, donde aporta abundante bibliografía al respecto.

²¹⁹ PÉREZ SÁNCHEZ, *op. cit.*, p. 156.

²²⁰ WETHEY, H.E., *op. cit.*, T.º II, pp. 24-27, donde aporta abundante bibliografía al respecto.

²²¹ Vid. MARÍAS, F., y BUSTAMANTE GARCÍA, A., *op. cit.*, pp. 17-41, donde analizan el papel de *El Greco* como «architetto».

²²² El libro que *El Greco* escribió sobre Vitruvio, y en cuya elaboración habría participado su hijo *Jorge Manuel Theotocópuli*, según él mismo declaró cuando solicitó –el 20 de febrero de 1621– la plaza de Maestro Mayor del Alcázar de Toledo, vacante por la muerte de *Juan Bautista Monegro* el día 16 de ese mismo mes, el profesor Martín González lo interpreta no como un Vitruvio más, sino como «un estudio de toda la arquitectura», fruto de la importante biblioteca que poseía y, por tanto, de su formación libresco en este orden de cosas: MARTÍN GONZÁLEZ, «El Greco, arquitecto», en *Goya*, n.º 26 (Septiembre-October, 1958), pp. 86 s.

²²³ MARÍAS, F., y BUSTAMANTE GARCÍA, A., *op. cit.*, pp. 40 s. Sobre la obra retablistica de *El Greco*, *vid., etiam*, MARTÍN GONZÁLEZ, «El concepto de retablo en *El Greco*», en *Studies in the History of Art* (Washington, National Gallery of Art, 1984), pp. 115-119.

²²⁴ GUINARD, P., *op. cit.*

²²⁵ Para la actividad escultórica de *El Greco* véase WETHEY, H.E., *op. cit.*, T.º II, pp. 173-177.

²²⁶ PACHECO, F., *op. cit.*, p. 440.

3. DE APRENDIZ A MAESTRO. LA JERARQUÍA LABORAL

3.1. El contrato de aprendizaje

El marco de la institución gremial regulaba el acceso de nuevos profesionales a su corporación mediante el contrato o carta de aprendiz, el primer grado de la jerarquía laboral para llegar a obtener el título de maestro y el derecho a «abrir tienda». Esta etapa apenas es referida en las ordenanzas gremiales porque su regulación estaba sujeta al vínculo jurídico que contraían ambas partes mediante el protocolo contractual otorgado al efecto; de incumplirse, incurría en los castigos impuestos por la legislación vigente. El contrato fijaba las condiciones según las cuales el *mozo* obtendría del maestro los conocimientos necesarios para que pudiera «ganar de comer como oficial», acceder a este grado mediante el examen correspondiente y abrir su propio taller o *tienda*. El tipo de aprendizaje era fundamentalmente práctico, mediante la ejercitación de la enseñanza instrumental, la asimilación de los propios descubrimientos que iba haciendo a medida que transcurría el tiempo y la reestructuración de la enseñanza receptiva. De este modo veía *Bernini* el aprendizaje del conocimiento artístico:

«Hay tres cosas para lograr ser un buen escultor y un buen pintor: ver lo bello a temprana edad y habituarse a su contemplación, esculpir o pintar mucho y recibir buenos consejos» (Bernini, 1665)²²⁷.

El profesor Palomero Páramo ha elaborado un esquema que permite organizar con detalle los datos que contienen los contratos de aprendizaje en una serie de apartados modélicos para su estudio: identidad de las partes, edad del aprendiz, su condición y procedencia, los años de servicio estipulados para acceder al tipo de profesión elegida y, finalmente, los derechos y obligaciones de las partes implicadas (Véase Lámina V).

Identidad de las partes

La fama de un maestro o los vínculos familiares que con él tuviera el responsable legal del aprendiz fueron factores condicionantes para solicitar su magisterio. La minoría de edad del muchacho hacía necesaria la actuación de un representante en su nombre. Normalmente era su padre, o un tutor o curador en caso de orfandad. La entrada de José Hernández Zavala en el taller del dorador *Antonio Fernández de Torres*, el 11 de diciembre de 1687, estuvo condicionada por la elección de su padre.

²²⁷ CHANTELOU, P. Fréart de, *Diario del viaje del Caballero Bernini a Francia* (Murcia, 1986), p. 148. Citado por Concepción de la PEÑA VELASCO, *El Retablo Barroco en la Antigua Diócesis de Cartagena (1670-1785)* (Murcia, 1992), p. 30.

En caso de que éste hubiera fallecido, solía ser su viuda, o el padrastro, el encargado de buscar una profesión para el muchacho con la intención de encomendar a otra persona su educación y enseñanza, si bien es cierto que en muchos casos perseguían su alejamiento del hogar por la mala situación económica, o porque interrumpía el nuevo matrimonio²²⁸. En caso de faltar la madre, se encargaba de la educación del huérfano un familiar allegado: tíos, hermanos, etc. Aproximadamente el 56 % de los aprendizajes establecidos en nuestra Diócesis se hicieron en estas circunstancias, que debieron ser las mismas para aquellos casos en los que carecemos de información acerca del vínculo familiar. Diferente fue el caso de Antonio Rodríguez, criado de don Juan de Carvajal Girón que, con la finalidad de procurarle un oficio, le puso por aprendiz del ensamblador placentino *Pedro Bello* el 12 de mayo de 1627.

La elección del maestro y el tipo de aprendizaje correspondía por tanto al padre o tutor cuando el joven era menor de edad, según recoge una ley dictada en Valladolid por Felipe II en 1558²²⁹. Excepciones a esta norma fueron aquellos aprendices que otorgaron su propio contrato cuando reunían los años suficientes para ello, aunque no descartamos la posibilidad de que ya hubieran iniciado su aprendizaje con otro maestro, razón por la cual su duración no solía ser superior a los dos años; en estos casos son ellos mismos los que declaran «me pongo por oficio de dorador», según recoge el contrato que otorgó el 8 de octubre de 1625 Martín García para entrar al servicio de *Domingo Sevillano*; y es con ellos con los que se obligan los maestros «a mostrar el ofizio»: así lo declaró el mismo *Sevillano* cuando tomó por aprendiz a Miguel Guillén el 23 de febrero de 1627.

El aprendiz

El aprendiz solía acceder al taller del maestro con una *edad* comprendida entre los 13 y 14 años²³⁰, aunque esta última se establece como estimativa por estar recogida en la *Nueva Recopilación* promulgada en 1567 por Felipe II. En nuestro caso carecemos de datos para determinar la edad media de acceso a este sistema de educación, aunque no debió ser diferente al de otras zonas españolas²³¹.

²²⁸ HERNÁNDEZ DETTOMA, M.^a Victoria, «El contrato de aprendizaje artístico: Pintores, plateros, bordadores», en *Príncipe de Viana*, n.º 188 (Septiembre-Diciembre 1989), p. 496 s.

²²⁹ Ley XVII, Tit. I, Lib. X de la *Novísima Recopilación*.

²³⁰ MARTÍN GONZÁLEZ, «La vida de los artistas en Castilla la Vieja y León durante el siglo de Oro», en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, T.º LXVII, n.º 1 (1959), p. 401.

²³¹ En la ciudad de Badajoz, para el siglo XVII, Marcos Álvarez constata como más representativas las edades de 13, 14 y 15 años: MARCOS ÁLVAREZ, Fernando, *Los Gremios en Badajoz: Catálogo de Maestros y Aprendices [s.XVIII]* (Mérida, 1998), p. 9, n. 5. En la misma ciudad pacense, y para el siglo XVIII, Rubio García sólo documenta dos contratos en los que figuran las edades de los aprendices, de 13 y 16 años: RUBIO GARCÍA, Fernando, «Los contratos de aprendizaje artísticos en Badajoz. 1701-1730», en *Actas del VIII Congreso Nacional de Historia del Arte. C.E.H.A., T.º I* (Mérida, 1992), p. 313. Palomero Páramo determina la edad mínima de acceso al aprendizaje entre los 10 y 15 años en la ciudad sevillana de mil quinientos: PALOMERO PÁRAMO, J.M., *op. cit.*, p. 45. En Jaén la edad oscila entre 11 y 18 años: ULIERTE VÁZQUEZ, M.^a Luz de, *El Retablo en Jaén (1580-1800)* (Jaén, 1986), p. 43. Durante el siglo XVIII la edad del aprendiz de carpintero oscila en Sevilla entre los 14 y 15 años: HEREDIA MORENO, M.^a del Carmen,

Y al igual que en el resto de España, también fue usual que en el taller paterno se formara el futuro artista²³², o bien en el de un amigo del mismo oficio. Fue el caso del contrato del hijo del pintor *Juan de Flandes*: el 27 de marzo de 1561 su viuda, Juana de Mercadillo, puso por aprendiz a su hijo, también llamado Juan de Flandes, con *Juan Flores*, pintor flamenco que a la sazón se encontraba en Plasencia. Sin embargo, son más numerosos los contratos de muchachos procedentes de familias no relacionadas directamente con el oficio artístico, en el que trataban de encontrar un medio de subsistencia impulsados en muchas ocasiones por la necesidad más que por la vocación o predisposición personal, razón por la cual un alto porcentaje de los aprendices documentados no llegaron a alcanzar el título de maestros, al menos que sepamos: un 37,5 % lo fue frente a un 62,5 %. Sirvan de ejemplo los ceses producidos en los contratos establecidos entre el dorador *Domingo Sevillano* y Juan Franco el 3 de agosto de 1621, o entre el escultor *Juan Moreno* y Juan González el 12 de marzo de 1624.

La atracción e influencia que ejercieron los talleres de Plasencia se redujo sobre todo a la propia ciudad (43,7 %), pueblos y villas de los alrededores (31,2 %), enclavados en la Diócesis (Don Benito, Garrovillas de Alconétar o Losar de la Vera) o más lejanos (Santa Cruz de las Cebollas), así como también fueron polos de atracción ciudades como Badajoz o Ciudad Rodrigo (12,5 %). El caso de Diego González de Villacastín, procedente de Mombeltrán (Ávila), tiene su explicación por la relación de amistad que debía mantener con el pintor *Antonio González de Castro*, salmantino de vecindad y estante en Plasencia cuando suscribió el contrato el 26 de febrero de 1622.

La *duración del aprendizaje* solía establecerse en 4 años, y con menos frecuencia en 5, cuatro años y varios meses, etc.²³³ Es de imaginar que en el Obispado de Plasencia, al igual que en Sevilla, también se contemplaría la diferencia entre «obras de fuera y de la tienda», en virtud de lo cual el período era de 6 años, y de 4 años si sólo se trataba de «aprender obras de la tienda»²³⁴. En nuestro caso, el tiempo de estancia en el taller del maestro osciló entre 3, 4 y 5 años. Los contratos de dos años, y también los de 15 meses, los establecieron normalmente aprendices que debían haber recibido con

Estudio de los contratos de aprendizaje artístico en Sevilla a comienzos del siglo XVIII (Sevilla, 1975), p. 89. En la antigua Diócesis de Cartagena, Concepción de la Peña ha encontrado contratos de aprendices con edades comprendidas entre los 11 y 25 años: PEÑA VELASCO, C. de la, *El Retablo Barroco...*, op. cit., p. 32. Entre los 14 y los 20 años oscila en Navarra la edad del aprendiz de pintor: HERNÁNDEZ DETTOMA, M.^a V., op. cit., p. 499. En Aragón el ingreso en el taller solía superar los 18 años de edad del mozo: SARRIA ABADÍA, Fernando, et. alt., «Contratos de aprendizaje en la escultura aragonesa de la primera mitad del siglo XVI», en *Actas del V Coloquio de Arte Aragonés* (Zaragoza, 1989), p. 96. Tenemos constancia de que en el Goierri (Guipúzcoa) se establecen contratos de este tipo con jóvenes de entre 16 y 18 años: CENDOYA, Ignacio, *El Retablo Barroco en el Goierri. La constante academicista en Gipuzkoa* (San Sebastián, 1992), pp. 67 s. En León hay un intervalo de entre 15 y más de 25 años, aunque este caso es excepcional: LLAMAZARES RODRÍGUEZ, Fernando, *El Retablo Barroco en la Provincia de León* (León, 1991), pp. 23-30.

²³² Basta una ojeada al libro de Valverde Madrid para percatarnos de esta circunstancia, que él estudia en el caso de los retablistas cordobeses del siglo XVIII: vid. VALVERDE MADRID, José, *Ensayo Socio-Histórico de Retablistas Cordobeses del siglo XVIII* (Córdoba, 1974), pp. 12, 88 s. y 111, donde estudia las biografías de Juan Aguilar Arriaza y de su hijo Alonso Aguilar, Juan de Espejo, Alonso Gómez de Sandoval, etc.

²³³ MARTÍN GONZÁLEZ, *La vida de los artistas...*, op. cit., p. 401.

²³⁴ PALOMERO PÁRAMO, J.M., op. cit., p. 48.

anterioridad algún tipo de enseñanza previa, al ser ellos mismos los que se obligaban con el maestro. El aprendizaje con duración de 7 años fue más esporádico, y es posible que contemplara un período de prácticas ya como oficial, lo que era bastante frecuente aunque no se estableciera una vigencia tan larga del contrato: se desprende de una de las condiciones que estipularon el dorador *Antonio Fernández de Torres* y Antonio Hernández Zavala el 11 de diciembre de 1687, cuando protocolizaron la enseñanza del que luego fue maestro dorador en Losar de la Vera, *José Hernández Zavala*:

«Y asimismo es condición que aunque antes de cumplir dichos quatro años esté hábil dicho aprendiz para exerçer dicho arte no a de salir de exerçitarle de la casa del dicho *Antonio Fernández de Torres* antes de aver cumplido porque el contrato hecho es que el dicho Joseph Hernández, aprendiz, después que esté habilitado durante dicho tiempo aiga de asistirle como oficial sin llevar emolumento alguno»²³⁵.

En porcentajes, el período temporal en el que transcurría el aprendizaje de un muchacho es el siguiente (cifras comparadas en Lám. VI):

Duración del período de aprendizaje. Porcentajes

2 años	17,6 %
3 años	17,6 %
5 años	17,6 %
4 años	11,7 %
15 meses	5,8 %
4,5 años	5,8 %
7 años	5,8 %

Contrariamente a lo que sucede en otras zonas españolas, como en Sevilla²³⁶ o en los límites de las provincias de Álava, Burgos y La Rioja²³⁷, donde se registra un número bastante elevado de aprendices que pretendían alcanzar el grado de maestro arquitecto y tallista, o bien el de escultor, en el Obispado de Plasencia observamos una tendencia a la inversa, cobrando mayor importancia el oficio de pintor-dorador. Subyace detrás de esta circunstancia, por un lado, la tradición pictórica heredada de la Baja Edad Media, y por otro, el hecho de que un maestro dorador encontraba siempre clientela en las numerosas villas y pueblos de un amplio territorio diocesano que, en épocas de carestía, sustituían el contrato de una nueva pieza por la reparación de otra, trabajo normalmente reservado a esta categoría profesional. Tampoco conviene perder de vista el carácter provinciano que caracterizó a gran parte de nuestro Obispado.

²³⁵ AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Francisco Jiménez de Porras, leg. 1314, 11 de diciembre de 1687, s.f.

²³⁶ PALOMERO PÁRAMO, J.M., *op. cit.*, p. 48.

²³⁷ Vid. VÉLEZ CHAURRI, José Javier, *El retablo barroco en los límites de las provincias de Álava, Burgos y La Rioja (1600-1780)* (Álava, 1990), p. 70.

LOS CONTRATOS

FECHA DE APRENDIZAJE	IDENTIDAD DE LAS PARTES		Nombre
	Maestro	Responsable	
(1-VII-1550) ¹	Francisco Velázquez	Pedro Sánchez	Diego (t)
27-III-1561	Juan Flores, pintor flamenco	Juana de Mercadillo, vda. de Juan de Flandes, pintor. Madre.	Juan de Flandes
27-VIII-1607	F ^{co} Ruiz de Velasco	Mari Ramos, vda. Tía.	Diego, hijo de Alonso Cabezas e Isabel Hernández
23-III-1608	Pedro de Mata	Francisco Mancebo. Curador	Andrés Pérez
19-V-1615	Pedro de Córdoba		Diego Rodríguez ¿Quexada?
(19-IV-1617) ³	Juan Sánchez	Tomé Gómez	Antonio Hernández
10-VII-1617	Alonso de Paredes		Alonso Sánchez
(3-VIII-1621) ⁵	Domingo Sevillano (natural de Salamanca)	Juan Franco	
26-II-1622	Antonio González de Castro (vecino de Salamanca)		Diego González de Villacastín
(12-III-1624) ⁶	Juan Moreno	Juan González, clérigo. Hermano	Alonso González
8-X-1625	Domingo Sevillano		Martín García
29-XII-1626	Diego de Torres, vecino de Cabezuela		Diego Correas
23-II-1627	Domingo Sevillano		Miguel Guillén
12-V-1627	Pedro Bello	Don Juan de Carvajal Girón. Amo.	Antonio Rodríguez
27-I-1655	Juan Castaño	José López. Tío ⁹	Diego López, el Mozo
11-XII-1687	Antonio Fernández de Torres, vecino de Barco de Avila	Antonio Hernández Zavala. Hermano ¹⁰	José Hernández Zavala
4-II-1691	Juan Basco Castillo	Catalina Hernández. Vda. Madre	José Francisco ¿Sánchez?

¹ Pleito que pone el maestro al responsable del muchacho por la muerte de éste.

² La noticia de esta escritura la publicó, aunque sin aportar la fuente de un modo exacto, José RAMÓN Y FERNÁNDEZ OXEA, «Notas documentales sobre el divino Morales y otros artistas y artesanos de Extremadura», en *R.E.E.*, T.º XVII (I) (1961), p. 94.

³ Escritura en virtud de la cual el aprendiz vuelve a ser admitido en el oficio (había estado ausente desde el mes de febrero de 1616).

⁴ «Como persona libre, no sujeto a padre ny curador de personas y vienes, otorgo que me pongo a servirio y ofiçio con Alonso de Paredes».

⁵ Fecha de cese del contrato.

⁶ Escritura por la que ambas partes se convienen en cesar el contrato de aprendizaje original (otorgado ante el escribano de Plasencia Juan de Paredes, en 1623).

⁷ «Me pongo por ofiçio de dorador y pavonador».

⁸ «Se obligó de mostrar a el dicho Miguel Gillén el ofiçio y arte de espadero, pabonador y dorador».

DE APRENDIZAJE

Condición	APRENDICES			Situación posterior	FUENTES
	Procedencia	Años serv.	Arte		
	Plasencia	3	Ensamblador		AHPCC. Francisco Paniagua. Leg. 3244
Huérfano de padre	Santa Cruz de las Cebollas	4	Pintor		AHPCC. Alonso García. Leg. 1962 ²
Huérfano de padre		7	Ensamblador		AHPCC. Francisco de Campo, Leg. 233
Huérfano	Plasencia	3	Pintor		AHPCC. Fernando de la Peña. Leg. 2004
	Don Benito	2	Pintor y Dorador	Maestro	AHPCC. Jerónimo Navarro. Leg. 1819
	Ciudad Rodrigo		Ensamblador	Maestro	AHPCC. Juan de Paredes. Leg. 1965, fols. 441-441 vt. ⁹
(⁴)	Plasencia	5	Pintor y Dorador	Maestro en Galisteo	AHPCC. Juan de Paredes. Leg. 1965, fols. 776-777 vt. ⁹
	Plasencia		Pintor y Dorador	Convinieron en cesar el contrato	AHPCC. Jerónimo Navarro. Leg. 1823
	Mombeltran	2	Pintor, Dorador y Estof.		AHPCC. Francisco de Campo. Leg. 242
	Plasencia		Escultor	Convin. cesar contrato	AHPCC. Juan Ramos Caballero. Leg. 2118
	Plasencia	15 meses	(⁷)		AHPCC. Diego López de Hinojosa. Leg. 1382
	Badajoz	2	Pintor y Dorador		AHPCC. Diego López de Hinojosa. Leg. 1383
	Garrovillas de Alconétar	3	(⁸)		AHPCC. Jerónimo Navarro. Leg. 1826
Criado de don Juan	Plasencia	5	Ensamblador		AHPCC. Jerónimo Navarro. Leg. 1826
Huérfano de padre	Losar Vera	5	Escultor	Escultor	AHPCC. Sebastián Jiménez. Leg. 1303, fols. 66-66 vt. ⁹
	Losar Vera	4	Pintor, Dorador y Estof.	Maestro en Losar de la Vera	AHPCC. Francisco Jiménez de Porras. Leg. 1314.
Huérfano de padre	Plasencia	4,5	Arquitecto, Ensamblador y Tallista	Carpintero	AHPCC. Antonio de Oliva. Leg. 1877

⁹ La madre del muchacho, Inés Jiménez, viuda de Diego López, le había otorgado poder para establecer el contrato de aprendizaje de su hijo el 5 de diciembre de 1654: AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Sebastián Jiménez, leg. 1303, foliado, fols. 67-68 vt.⁹. Entre las obligaciones que contrajo el responsable con el maestro estaba la de pagar la cantidad de 500 reales: 100 de contado, 150 para el día de Ntra. Sra. de agosto, y los 250 restantes en dos años. Llegada la hora de cumplir el segundo plazo, Juan Castaño tuvo que otorgar poder el día 1 de octubre de 1655 en favor de Jacinto Martín, vecino de Plasencia, para que en su nombre pudiera desplazarse a Losar de la Vera y reclamar los 150 reales que se le debía «por haber enseñado su oficio de escultor a Joseph Ximénez» (véase p. 395, nota 299): AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Leonardo de Carvajal, leg. 311, s.f.

¹⁰ Actúa en nombre de su padre José Hernández, vecino de Losar de la Vera, en virtud del poder que éste le otorgó el 6 de diciembre de 1687 para que pusiera a su hijo, José Hernández Zavala, por aprendiz de Antonio Fernández de Torres. Así consta en el traslado del documento original, otorgado ante el escribano de Losar de la Vera Juan Sánchez Cano: AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Francisco Jiménez de Porras, leg. 1314, s.f.

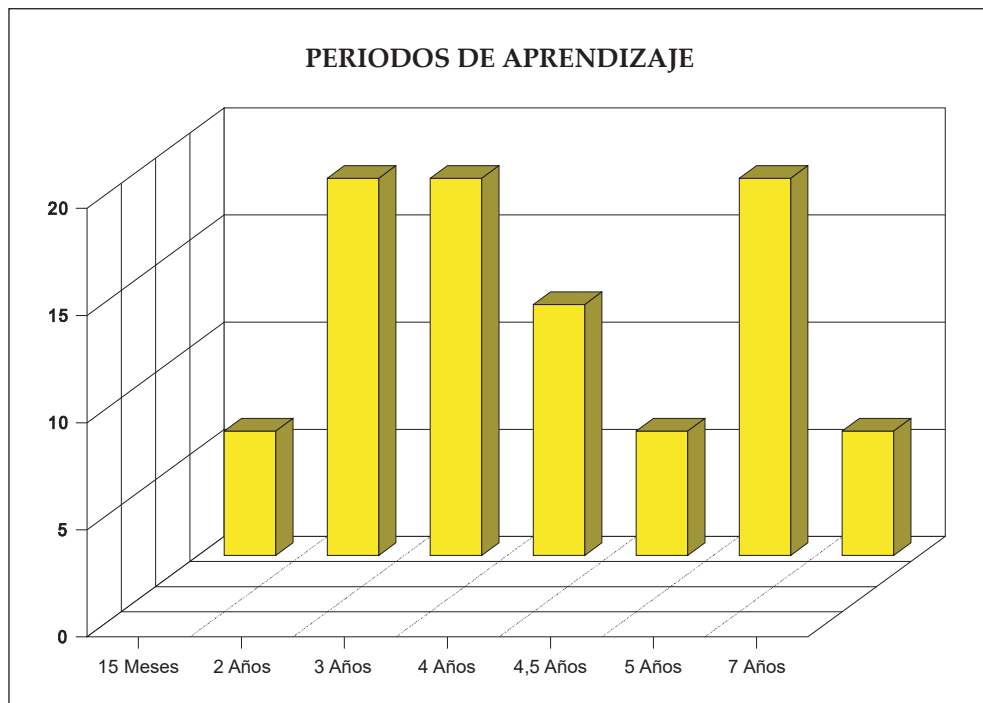


Lámina VI. Periodos de aprendizaje.

Derechos y Obligaciones

La primera condición a la que se comprometía el aprendiz con su maestro era a servirle «bien y fielmente» y a hacer todo aquello que en *su casa y servicio* se le ordenare, ya que el aprendizaje no sólo entrañaba labores propias del oficio cuya enseñanza ambas partes habían concertado, sino que trascendía y abarcaba las labores domésticas de la casa como característica primordial de la servidumbre a la que estaba obligado el joven. José López estipulaba el 27 de enero de 1655 que su sobrino Diego López habría de

«asistir los dichos cinco años en casa del dicho *Juan Castaño* a trabaxar a dicho oficio y tocante a él [y] a de haçer todo quanto le mande el dicho *Juan Castaño*».²³⁸

²³⁸ AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Sebastián Jiménez, leg. 1.303, foliado, fols. 66-66 vt.º. Debe ser este *Juan Castaño* el hijo del escultor *Agustín Castaño*, formado con *Gregorio Fernández*, con quien entró como aprendiz el 5 de junio de 1626: URREA, Jesús (Dir.), *Gregorio Fernández 1576-1636*. Catálogo de la Exposición (Madrid, 1999), pp. 44, 157.

Hubo casos en los que el aprendiz exigía en el contrato que no se le entretuviera en «otros cargos ni oficios», sobre todo cuando el período se establecía en un espacio temporal relativamente corto, del orden de los dos años²³⁹. La obligación que aún así contraía de permanecer en casa del maestro prestándole servicio debió ser en muchos casos motivo de rencillas con éste o incluso con sus familiares, de ahí que en algunas cartas se especificara que en sustitución del mismo el maestro podía poner «un oficial a su costa siempre que no se fuera por [su] ...culpa o de su mujer»²⁴⁰. Si ocurría que el muchacho abandonaba el taller por cuenta propia y sin otro motivo que el de su decisión, su representante legal, o el fiador si lo había, respondía ante la justicia: estaba obligado a restituir al mozo a su servicio, pagando al maestro una multa por cada uno de los días que se ausentare, con pena incluso de cárcel hasta que cumpliera la obligación. El 12 de marzo de 1624 el escultor placentino *Juan Moreno* y el clérigo *Juan González*, representante de su hermano *Alonso González*, llegaron a un acuerdo después de que dicho «*Juan Moreno* le mandó prender hasta que ... cumpliera» con el contrato otorgado entre ambas partes: acordaron cesar la escritura una vez que *Moreno* hubo recibido los 22 ducados estipulados por ejercer su magisterio y los 73 reales derivados de los dos reales y otras cosas que tenía que cobrar de multa por cada día que se ausentara²⁴¹. También podía suceder que el aprendiz fuera readmitido en el oficio una vez abonados los costes derivados de su ausencia: el 19 de abril de 1617 el ensamblador *Juan Sánchez* readmitió a *Antonio Hernández* como aprendiz, después de haber estado ausente desde el mes de febrero de 1616; el compromiso se reanudó en los mismos términos y con la voluntad manifiesta del joven de terminar lo que le faltaba por cumplir²⁴². El representante legal del *mozo* o su fiador también estaban obligados a responder de los daños que en el taller del maestro pudiera ocasionar el aprendiz y a abonar al final del período lo equivalente a los días que se hubiera ausentado del trabajo, incluso si «acaeciére estar enfermo que no pueda asistir a dicha enseñanza y trabajo»²⁴³. Los gastos derivados de la recuperación del aprendiz, además de su entierro si moría, corrían por cuenta del padre o tutor. No obstante, de éstos solía hacerse cargo el maestro en primera instancia para luego reclamarlos, aunque en ocasiones sin mucho éxito. Así lo expresa el protocolo que otorgó el 1 de julio de 1550 el entallador *Francisco Velázquez* tras demandar a *Pedro Sánchez*, quien había puesto por aprendiz a su hijo *Diego*

«...para que le mostrase el oficio de entallador e me sirviese tres años e que me diere entrando quatro ducados, e al principio de otro año me pagase otros quatro ducados y el dicho muchacho estuvo conmigo dos años e quatro o cinco meses, e estuvo malo seys meses e una semana e le hize curar e gasté mucho en las medicinas y en la cura, el qual dicho *Diego* murió de la dicha enfermedad y gasté en su establecimiento y enterramiento muchos dineros, lo qual ansimesmo os pedí con los dichos quatro ducados que no se me pagaron del segundo año e se trató pleito...»²⁴⁴.

²³⁹ HERNÁNDEZ DETTOMA, M.^a V., *op. cit.*, p. 500.

²⁴⁰ AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Sebastián Jiménez, leg. 1.303, foliado, fols. 66-66 vt.º.

²⁴¹ *Ibidem*. Escribano Juan Ramos Caballero, leg. 2118, 12 de marzo de 1624, s.f.

²⁴² *Ibidem*. Escribano Juan de Paredes, leg. 1965, foliado, fols. 441-441 vt.º.

²⁴³ *Ibidem*. Escribano Antonio de Oliva, leg. 1877, 4 de febrero de 1691, s.f.. Contrato de aprendizaje concertado entre el tallista placentino *Juan Basco Castillo* y *Catalina Hernández*, viuda, sobre su hijo *José Francisco*.

²⁴⁴ *Ibidem*. Escribano Francisco Paniagua, leg. 3244, 1 de julio de 1550, s.f.

Durante el período de aprendizaje el joven discípulo no percibía sueldo alguno, menos aún teniendo en cuenta que su representante tenía que abonar al maestro ciertos dineros por el magisterio al que se comprometía²⁴⁵: cuando Mari Ramos puso a su sobrino Diego bajo la tutela del entallador *Francisco Ruiz de Velasco* el 27 de agosto de 1607, se obligó a pagar seis ducados y también a proporcionar al maestro la ropa y el calzado que el joven necesitara durante los dos primeros años de un total de siete²⁴⁶, lo mismo que la madre de Diego López, según dijo su tío José López cuando lo puso por aprendiz del escultor *Juan Castaño* el 27 de enero de 1655²⁴⁷. Únicamente empezaba a cobrar dinero, según otro contrato,

«si al fin de dicho tiempo el dicho aprendiz no estubiere capaz para poder usar de el dicho oficio, [por lo que] a de continuar en ello en obras que tubiere el dicho *Juan Basco* [entallador de Plasencia] y por ello le a de pagar su jornal por cada un día de los que estubiere después de cumplidos los dichos quatro años y medio al respecto de lo que gana en esta ziuudad otro qualquier oficial hasta que esté capaz para poder trabajar en qualquiera parte»²⁴⁸.

También se comprometió *Alonso de Paredes* en la carta de aprendizaje que firmó el 10 de julio de 1617²⁴⁹, a tener a *Alonso Sánchez* en su casa y a darle tres ducados al mes si no aprendiera.

²⁴⁵ La cantidad varía de un contrato a otro: 200 reales se comprometió a pagar Alonso Sánchez a *Alonso de Paredes* por enseñarle el oficio de pintor y dorador, los cuales dichos 200 reales se obligó a ponérselos el doctor Luis Rodríguez de Mendoza (: AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Juan de Paredes, leg. 1965, foliado, fols. 776-777 vt.º, 10 de julio de 1617). El dorador *Domingo Sevillano* estipuló su magisterio en 300 reales cuando firmó, el 23 de febrero de 1627, carta de aprendizaje con Miguel Guillén, vecino de Garrovillas de Alconétar (: AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Jerónimo Navarro, leg. 1826, 23 de febrero de 1627, s.f.); este mismo artista había estipulado el 3 de agosto de 1621 la cantidad de 500 reales por enseñar su oficio al hijo de Juan Franco (: AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Jerónimo Navarro, leg. 1823, 3 de agosto de 1621, s.f.). El escultor *Juan Castaño* recibiría 500 reales por enseñar su oficio a Diego López (: AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Sebastián Jiménez, leg. 1303, foliado, fols. 66-66 vt.º, 27 de enero de 1655); la misma cantidad se comprometió a entregar Catalina Hernández al ensamblador *Juan Basco Castillo* a cambio de que enseñara a su hijo José Francisco el oficio de arquitecto, ensamblador y tallista (: AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Antonio de Oliva, leg. 1877, 4 de febrero de 1691, s.f.). 250 reales se estipularon en el contrato que establecieron el 11 de diciembre de 1687 el pintor y dorador *Antonio Fernández de Torres* y Antonio Hernández Zavala, cuando estipularon las condiciones del aprendizaje de *José Hernández Zavala* (: AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Francisco Jiménez de Porras, leg. 1324, 11 de diciembre de 1687, s.f.). Aunque el pago de una cierta cantidad de dinero, o especies, fue la tendencia más generalizada en España (: MARTÍN GONZÁLEZ, *El artista en la sociedad...*, op. cit., p. 17), hubo otras zonas en las que era costumbre que ninguna de las partes recibiera dinero alguno: PEÑA VELASCO, M. C. de la, op. cit., p. 35.

²⁴⁶ AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Francisco de Campo, leg. 233, 27 de agosto de 1607, s.f.

²⁴⁷ *Ibidem*. Escribano Sebastián Jiménez, leg. 1303, fols. 66-66 vt.º.

²⁴⁸ *Ibidem*. Escribano Antonio de Oliva, leg. 1877. Contrato de aprendizaje concertado entre el tallista placentino *Juan Basco Castillo* y Catalina Hernández, viuda, sobre su hijo José Francisco.

²⁴⁹ *Ibidem*. Escribano Juan de Paredes, leg. 1965, foliado, fols. 776-777 vt.º.

Por el trabajo que desempeñaba, el maestro estaba obligado a dar a su aprendiz todo lo necesario para que subsistiera: «vida honesta y razonable»²⁵⁰, casa o *posada*, comida, bebida, cama, ropa limpia, uno o dos vestidos, un par de camisas de lienzo con sus cuellos, calzado, medias de aguja o *medias calças*, capa, sombrero, jubón, además de las herramientas de su oficio²⁵¹. Parte del atuendo se entregaba al inicio del contrato, pasado un año²⁵² y al final del mismo²⁵³. Es llamativo el cuidado que algunos maestros ponían en este aspecto, pues incluso le daban al muchacho un vestido especial para trabajar, generalmente de paño más bajo que los utilizados durante la vida diaria. Así lo determinó el pintor *Pedro de Córdoba* cuando se hizo cargo de enseñar su oficio a Diego Rodríguez Quexada? el 19 de mayo de 1615; en los dos años que le iba a servir recibiría:

«dos bestidos enteros de mezcla de color de a catorce o quince reales..., otro de ropilla de paño más vajo para el trauajo, cama e ropa linpia, dos camisas de lienzo con cada bestido que son quatro camisas, las quales a de dar y cada vestido de los dos se a de dar cada año, sombrero, ropilla ferreruero y unas medias con cada vestido, y cada dos meses un par de zapatos»²⁵⁴.

Pero la obligación primordial y más importante del maestro era «enseñar el dicho oficio según le sabe» (año 1625) al mozo que tomaba por aprendiz, «sin le encubrir del cosa alguna» (año 1607), «de modo que pueda ganar de comer como ofiçial a vista de ofiçiales que del arte sepan» (año 1626). Otras cláusulas de este tipo: «me a de dar mostrado su oficio de pintor y dorador de manera que pueda ganar de comer» (año 1617); «que salga ávil y suficienete y pueda tener tienda» (año 1627); «le a de mostrar enteramente el dicho oficio de pintor y estofador y tal que a de salir ávil y suficienete» (año 1615); «para que le muestre el oficio y arte de tal sin le ocultar cosa alguna y para que salga ávil y sufiziente» (año 1627). Con esta insistencia en no ocultar nada al futuro oficial se pretendía evitar que el maestro se guardara sus recursos particulares, sobre todo teniendo en cuenta que con el tiempo el muchacho se convertiría en un competidor. No obstante, no era fácil encubrir esos «secretillos» considerando los años que el joven debía pasar trabajando en el taller, aparte de estar prohibido²⁵⁵. Pero sobre todo, convenía al maestro ser buen profesor por las ventajas económicas que

²⁵⁰ De este modo se comprometía el maestro *Diego de Torres* a educar a su aprendiz Diego Correas en el Santo temor a Dios: *Ibidem*. Escribano Diego López de Hinojosa, leg. 1383, 29 de diciembre de 1626, s.f.

²⁵¹ Así se estipuló en el contrato que establecieron el dorador *Domingo Sevillano* y Juan Franco, que ambos luego rescindieron el 3 de agosto de 1621: *Ibidem*. Escribano Jerónimo Navarro, leg. 1823, s.f.

²⁵² Así se estipula en el contrato suscrito el 26 de febrero de 1622 entre el pintor *Antonio González de Castro* y Diego González de Villacastín: *Ibidem*. Escribano Francisco de Campo, leg. 242, s.f.

²⁵³ *Alonso de Paredes* se comprometió a entregar a Alonso Sánchez un vestido, dos camisas y dos cuellos cuando finalizara el contrato que firmaron, por tiempo y espacio de cinco años, el 10 de julio de 1617: *Ibidem*. Escribano Juan de Paredes, leg. 1965, fols. 776-777 vt.^o.

²⁵⁴ *Ibidem*. Escribano Jerónimo Navarro, leg. 1819, s.f.

²⁵⁵ MARTÍN GONZÁLEZ, *La vida de los artistas...*, op. cit., p. 402.

reportaba el aprendiz una vez superados los primeros años. Así lo declaraba *Alonso Berruguete* en el pleito que sostuvo en 1535 con el boticario Íñigo de Santiago, cuando éste le acusó de no haber enseñado bien el oficio de pintor a su hijo Jerónimo:

«quando algun aprendiz entra a aprender oficio con algun pintor la parte del tiempo primera en que comienza a aprender es dañosa al maestro, porque le ocupa en dezir e mostrar las cosas tocantes al dicho oficio, e que la parte postrera del tiempo es muy probeciosa y de que se a de aprovechar el maestro para excusar de trabaxo de algunas cosas de su oficio, porque las suelen encomendar a los tales criados que ya an aprendido, y que vale tanto el daño postrero de tres tanto como los dos primeros y avn mas»²⁵⁶.

3.2. Oficialía y maestría

Una vez transcurrido el período de aprendizaje, el joven estaba preparado para aprobar el examen de oficialía del que insistentemente hablan los contratos estudiados, cuya superación establecen además como una de las condiciones en virtud de las cuales proceder a la extinción del compromiso contraído:

A de «enseñar ... su oficio y arte de escultor a *Diego López* ... de forma que se pueda examinar y trabaxar en su casa o en la de qualquier maestro del dicho oficio y arte de escultor»²⁵⁷.

«E en fin de dicho tiempo le a de dar enseñado el dicho oficio de pintor ques para haser y acabar qualquier obra que se le diere a faser a vista de ofiçiales»²⁵⁸.

Aprobado el examen, el joven oficial, de unos 20 años de edad, estaba facultado para «abrir tienda», es decir, para establecerse como maestro. También podía suceder que decidiera entrar a trabajar en otro taller a cambio de un sueldo. En cualquier caso, la posesión o no de la titularidad de un obrador era lo que distinguía a un oficial de un maestro, ya que en el nivel profesional eran homólogos²⁵⁹. Al igual que en

²⁵⁶ ALONSO CORTÉS, Narciso, «Datos para la biografía artística de los siglos XVI y XVII», en *B.R.A.H.*, T.º LXXX, Cuad. I (1922), pp. 43 ss.; la cita del texto en p. 45. Citado por MARTÍN GONZÁLEZ, *La vida de los artistas...*, op. cit., p. 402.

²⁵⁷ Contrato de aprendizaje suscrito el 27 de enero de 1655 entre el escultor *Juan Castaño* y José López, tío de Diego López, quien entraba a formar parte del taller de ese maestro: AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Sebastián Jiménez, leg. 1303, foliado, fols. 66-66 vt.º.

²⁵⁸ Contrato de aprendizaje suscrito el 27 de marzo de 1561 entre el pintor flamenco *Juan Flores* y Juana de Mercadillo, viuda de *Juan de Flandes*, para estipular las condiciones en virtud de las cuales su hijo Juan de Flandes entraba como aprendiz en el taller del precitado *Juan Flores*: *Ibidem*. Escribano Alonso García, leg. 1962, s.f.

²⁵⁹ MARTÍN GONZÁLEZ, *El escultor en el siglo de Oro*. Discurso del Académico Electo Excmo. Sr. D. Juan José Martín González leído en el Acto de su Recepción Pública el día 17 de junio de 1985, en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid, 1985), p. 19. *Vid., etiam*, MARÍAS, F., *El largo siglo XVI. Los Usos Artísticos del Renacimiento Español* (Madrid, 1989), p. 459. Lo mismo documenta Payo Hernanz para Burgos y su comarca: PAYO HERNANZ, R.J., *El retablo en Burgos...*, op. cit., T.º I, p. 183.

Castilla, y a diferencia de Andalucía²⁶⁰, en la Diócesis de Plasencia, como en Badajoz en el siglo XVII²⁶¹, no hemos hallado ni una sola carta relativa al examen que el aprendiz tenía que superar realizando la obra práctica –maestra, típica o ejemplar²⁶²– que le fuera impuesta y respondiendo a una serie de cuestiones teóricas formuladas por veedores o maestros examinadores nombrados cada año²⁶³. Antonio Rodríguez Moñino localizó en Badajoz a varios sederos citados en la documentación como maestros examinadores nombrados por la Justicia y Regimiento de la ciudad²⁶⁴. Pulido y Pulido documenta en Cáceres a los ensambladores, carpinteros, entalladores y arquitectos *Juan Hernández Mostazo* y a su hijo *Francisco Hernández Mostazo* examinando, el 12 de marzo de 1633, a *Diego Díaz Carrasco*, vecino de Trujillo²⁶⁵. En Plasencia hemos localizado a *Manuel Ramos de Collazos*, maestro de carpintería y albañilería y examinador de uno y otro oficio en 1749, cuando contaba 57 años de edad²⁶⁶. Una vez realizado el examen, del que daba fe pública el escribano, el documento se llevaba al Alcalde Mayor para que legalizara en toda regla esta prueba. Así se desarrolla la carta de examen del sedero *Alonso Barrantes*, vecino de Valencia de Alcántara, celebrado en Badajoz el 16 de noviembre de 1593²⁶⁷. Aún siendo conscientes de que este oficio es diferente a los que tratamos en nuestro trabajo, cabe la relación con esta práctica, para la que tenemos un ejemplo de excepción en nuestro arte español: la carta de examen del pintor *Diego Rodríguez de Silva Velázquez*, fechada en Sevilla el 14 de marzo de 1617²⁶⁸. Otro dato: Vázquez García documenta en la zona norte de Ávila estas cartas de examen, cuyos derechos correspondía abonar al aprendiz, tanto lo que tocaba al Estado como a la ciudad, incluida la media anata²⁶⁹.

4. EL TALLER

4.1. Composición. Carácter itinerante de algunos talleres

La práctica más común una vez en posesión del título de oficial fue la de ingresar en el taller de un maestro donde seguir adquiriendo práctica y, más que nada, empezar a disponer de emolumentos con los que poder optar en un futuro a la apertura

²⁶⁰ MARTÍN GONZÁLEZ, *El artista en la sociedad...*, op. cit., pp. 20, 24.

²⁶¹ Vid. MARCOS ÁLVAREZ, F., op. cit., p. 10, n. 14.

²⁶² LOZOYA, Marqués de, *Los gremios...*, op. cit., p. 10.

²⁶³ MARTÍN GONZÁLEZ, *El artista en la sociedad...*, op. cit., p. 20.

²⁶⁴ Vid. RODRÍGUEZ MOÑINO, Antonio, *Los Bordadores, Sederos y Tapiceros en Badajoz (1553-1594)*.

Noticias de Archivo (Badajoz, Tip. Vda. de Antonio Arqueros, 1945. Publicaciones del Monte de Piedad y Caja General de Ahorros), p. 22: el sedero *Alonso Gómez* fue nombrado maestro examinador, en unión de *Juan Jiménez*, para examinar al sedero *Alonso Barrantes* el 16 de noviembre de 1594.

²⁶⁵ PULIDO Y PULIDO, Tomás, *Datos para la Historia Artística Cacerense* (Cáceres, 1980), p. 221.

²⁶⁶ AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Andrés Gómez Sevillano, leg. 1019, s.f.

²⁶⁷ RODRÍGUEZ MOÑINO, A., *Los bordadores...*, op. cit., p. 37.

²⁶⁸ Fue expuesta en la muestra celebrada a finales de 1999 con motivo de la celebración del IV Centenario del nacimiento del pintor: vid. MORALES, Alfredo J. (Dir.), *Velázquez y Sevilla*. Catálogo de la Exposición (Sevilla, 1999), pp. 164 s., donde se aporta la bibliografía básica sobre el documento.

²⁶⁹ VÁZQUEZ GARCÍA, Francisco, *El retablo barroco en las iglesias parroquiales de la zona norte de la provincia de Ávila*. Tesis Doctoral asentada en la Universidad Complutense (Madrid, Ed. Xerocopiada, 1991), p. 112.

del propio obrador. Tengamos en cuenta para esto la precaria situación económica del joven que entraba al servicio de un maestro y el elevado coste que tenía alquilar o comprar una casa donde instalar todas las herramientas, modelos, dibujos y libros necesarios. Por este motivo no es extraño que los maestros vieran el taller con cierta mentalidad de lucro²⁷⁰; por propia experiencia conocían la necesidad de los recién estrenados oficiales. El pintor *Pedro de Córdoba* fue uno de los maestros más importantes durante la primera mitad del siglo XVII en la Diócesis de Plasencia. Por el ingente número de obras con las que aparece relacionado de continuo, cabe afirmar que fue uno de los artistas más prolíficos de cuantos hemos documentado en este ámbito geográfico, poseedor, sin duda, de un gran taller.

Es muy difícil calcular el número de miembros que podían estar al servicio de un maestro, quien, en todo caso, era el que imponía las directrices de estilo y por lo tanto al que debían someterse el resto de los miembros, que pasaban a ser sus discípulos. Los talleres más importantes solían agrupar a un elevado número de oficiales y aprendices, denominados «criados» en la documentación²⁷¹. Al servicio del entallador *Diego Jiménez* trabajaba en 1538 Cristóbal de Gata: aparece citado como «un obrero suyo» entre los testigos presentes en la carta de arrendamiento que otorgó el 5 de junio de 1538²⁷². Un criado de *Gonzalo Bejarano*, entallador vecino de Plasencia, se encargó de cobrar en 1577 parte del dinero que le debía la iglesia de Villanueva de la Vera por el sagrario que había ejecutado pocos años antes²⁷³. El mismo encargo tuvo el «criado» de *Diego Pérez de Cervera* cuando le fue encomendada la tarea de percibir los pagos que le adeudaba la iglesia de Casas de Millán por las pinturas y el dorado ejecutado en el retablo mayor de la villa entre 1548 y 1554²⁷⁴. Antes de que el pintor cacereño *Gaspar Gallego* se encargara de tasar en el otoño de 1615 la custodia de Monroy, *Pedro de Mata* la había llevado hasta la villa y asentado con la ayuda de un «oficial»²⁷⁵. En 1624 la iglesia de Garciaz mandó llamar a *Sebastián Rodríguez*, «oficial de hacer retablos», para que diera trazas y elevara el relicario que hasta hace pocos años existió en ese templo. En el testamento que otorgó el escultor *Pedro de Sobremonte* el 20 de enero de 1628, se hace mención de Diego López, su aprendiz²⁷⁶. *Manuel Urbán* era oficial del dorador *Alonso Recuero*, y junto a él intervino en el retablo mayor de la ermita de Ntra. Sra. de Sopetrán, en Jarandilla de la Vera, a partir de 1756/57²⁷⁷.

²⁷⁰ BUSTAMANTE GARCÍA, A., «Datos de escultores de los siglos XVI y XVII», en B.S.A.A., T.º XLIV (1978), p. 309.

²⁷¹ MARTÍN GONZÁLEZ, *La vida de los artistas...*, op. cit., pp. 403 s.

²⁷² AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Andrés García, leg. 772, s.f.

²⁷³ A.P. de Villanueva de la Vera, L.C.F. y V. de 1563 a 1583, foliado, fol. 145.

²⁷⁴ MÉNDEZ HERNÁN, V., *El entallador placentino Francisco García...*, op. cit., p. 64.

²⁷⁵ Véase la monografía que hemos dedicado a este retablo.

²⁷⁶ AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Diego López de Hinojosa, leg. 1384, 20 de enero de 1628, s.f.

²⁷⁷ Véase el estudio de esta obra en la biografía de los *Incera Velasco*.

En el siglo XVIII disponemos de una fuente de primera mano para conocer de modo exacto la composición de los talleres: el Catastro del Marqués de la Ensenada. El acta levantada en la villa de Barrado el 12 de febrero de 1753 recoge los miembros que en esa fecha integraban el importante obrador de los hermanos *Incera Velasco*; también son de gran interés los datos recogidos en Plasencia:

[Barrado:] «Dos tallistas ensambladores que lo son *don Joseph de la Inzera y Ventura de la Ynzera*, a quienes regulan su jornal diario a ocho reales. Tienen dos oficiales de el mismo ejercicio que lo son *don Manuel Gil y Agustín de Camino*, a quienes regulan su jornal diario a cinco reales»²⁷⁸.

[Plasencia:] «Un escultor sin oficial ni aprendiz y le regulan de utilidad a el día trabajando en su oficio nueve reales.

Tres maestros tallistas, dos oficiales y ningún aprendiz, y regulan en dicha conformidad a cada maestro ocho reales a el día, cinco a el oficial, y a *Pedro B[[l]ázquez*, maestro, no le consideran cosa alguna por estar totalmente ympedido. Y a *Carlos Simón* porque trabaja con más oficiales le consideran por más utilidad a el año trescientos y treinta reales vellón»²⁷⁹.

Entre cuatro y seis miembros debió situarse por tanto el número de integrantes de un taller en Plasencia. La hipótesis es válida si consideramos que este número de artífices fue el que normalmente integró los equipos responsables de los retablos de mayor envergadura. Entre 1657 y 1661 trabajó *Martín Rodríguez*, ensamblador de Navaconcejo, en el mayor de la ermita de la Virgen Blanca de Pasarón, asistido por su taller: estaba formado por el que debía ser su hijo, *Gaspar Rodríguez*, junto a *Simón Suárez* y *Diego López*. Por colaborar en las tareas, *Martín Rodríguez* estipuló como jornal diario 6 reales a *Gaspar* y 5 reales a sus otros dos compañeros²⁸⁰. Cuando los oficiales de un taller no eran suficientes para llevar a cabo una obra, el responsable de la misma contrataba a otros maestros: para dorar el retablo mayor de la ermita jarandillana de Ntra. Sra. de Sopetrán, *Alonso Recuero* tuvo que disponer de su oficial *Manuel Urbán* y de la ayuda de *Manuel García Robleda* y de *José Rayo*, *maestros de dorar* que, al pasar a depender de otro, se les fijó un salario de 8 reales frente a los 12 reales de *Recuero* (el estar sometidos a éste justifica que su paga fuera similar a la de *Manuel Urbán*). La similitud en los salarios de este oficial y de los dos maestros contratados al efecto, abona la hipótesis de que no había diferencia profesional entre ambas categorías, que sólo surgían cuando se regentaba un taller²⁸¹. Esta costumbre continúa durante el siglo XVIII: el Catastro de la Ensenada no es tan rico en nuestra área como en otras zonas; no obstante, cabe deducir del

²⁷⁸ Archivo General de Simancas. Sección Hacienda. Dirección General de Rentas. Serie I. Única Contribución. Respuestas Generales al Catastro del Marqués de la Ensenada. Libro 136, fol. 559 vt.º.

²⁷⁹ *Ibidem*, Libro 147, fol. 144 vt.º. Un escultor en Trujillo ganaba siete reales: *Ibidem*, Libro 151, fols. 30-30 vt.º.

²⁸⁰ Véase la biografía de *Martín Rodríguez*.

²⁸¹ Véase la biografía de los *Incera Velasco*.

mismo que el salario medio de un oficial carpintero estaba situado en torno a los 5 reales diarios. Además de lo dicho, queda claro el carácter itinerante de los talleres y la obligación de sus miembros a trasladarse donde fuera necesario: los ejemplos del escultor *Manuel Álvarez Benavides* y del dorador *José Rayo* sirven de ilustración para lo que decimos.

Un indicio de la maduración cultural y social lo constituye el protagonismo de las mujeres en relación con los oficios artísticos²⁸². Mucho ha referido nuestra crítica histórico-artística regional sobre el papel de *Luisa de Quintana* como pintora, profesión a la que supuestamente accedió una vez que murió su marido *Miguel Martínez* en 1591, para acabar el retablo mayor del convento de Santo Domingo de Plasencia que no pudo rematar. A excepción de los documentos directamente relacionados con esta obra, en ningún otro, que sepamos, figura mencionada como artista. El escribano pudo ser quien cometió el error al confundirla con su hermano *Juan de Quintana* que sí fue *maestro del arte*. También es conocida la costumbre de nuestros antepasados de adscribir el oficio del marido a la mujer cual si de un apodo se tratara. Corroborla la hipótesis el traspaso que hizo *Luisa* en favor del pintor *Juan Nieto de Mercado* para terminar los cuadros, y, asimismo, el contrato que estableció con su suegro *Antonio Pérez de Cervera* el 18 de enero de 1592 para cobrar en trabajo las deudas que tenía con ella contraídas:

«atento que Luisa de Quintana, biuda, muger que fue de *Miguel Martínez*, pintor, pedía e pide a *Antonio de Zeruera*, su suegro, vezino desta çibdad, ducientos y sesenta e seis reales, y el dicho *Antonio de Zeruera* se a concertado con la dicha Luisa de Quintana que le esquite lo susodicho que así le pide e le deve en pintura y obras de pintor, cada y quando que la dicha Luisa de Quintana le llamare que haga alguna cosa»²⁸³.

Parece ser que también fueron pintoras las hermanas *María de Sosa* y *Cathalina Cervera*, adscritas sin duda al taller del precitado *Antonio Pérez de Cervera*, ¿el *Mozo?*, e hijas del homónimo maestro que trabajó en Tejada de Tiétar. En 1602 se encargaron del dorado y pintura del pedestal del retablo que ejecutó en ese año el entallador cuacareño *Francisco de Acevedo* en el Monasterio de Yuste, dedicado a Santa Catalina²⁸⁴.

²⁸² MARTÍN GONZÁLEZ, *El artista en la sociedad...*, op. cit., p. 34. Vid., etiam, RAMOS DE CASTRO, Guadalupe, «La presencia de la mujer en los oficios artísticos», en *La Mujer en el Arte Español. VIII Jornadas de Arte*, Departamento de Historia del Arte "Diego Velázquez". Centro de Estudios Históricos del CSIC (Madrid, 1997), pp. 169-178. Tradicionalmente se ha puesto como ejemplo de mujer-artista el caso de *Luisa Roldán*, de quien recientemente se ha escrito una nueva biografía: GARCÍA OLLOQUI, M.V., *Luisa Roldán, La Roldana. Nueva biografía* (Sevilla, 2000).

²⁸³ PESCADOR DEL HOYO, M.C., DIEGO, N. de, op. cit., pp. 147 ss.

²⁸⁴ SANTA MARÍA, Fray Luis de, *Historia del Monasterio de Yuste*, manuscrito escrito hacia la década de 1620 (c.1629, aunque la copia actual es del siglo XIX), hoy depositado en la biblioteca de la casa justiniana de San Jerónimo), fol. 722.

Hubo ocasiones en las que una mujer ayudó a su marido en diversas tareas; pudo contratar con él la ejecución de un nuevo retablo, como fue el caso de *Juan Guerrero* y de su mujer, Isabel de Olivares, quienes ajustaron el antiguo de la ermita de la Pasión en Aldeanueva de la Vera el 26 de junio de 1635²⁸⁵. Colaboración similar documentamos en el retablo que construyó la cofradía del Dulce Nombre de Jesús en la parroquia de Villanueva de la Vera entre 1707 y 1712:

«Llebar y traer al maestro del retablo, que fue condición». «Más se le pasan en cuenta setenta y siete reales que a tenido de costa el traer al dicho *Francisco Rodríguez*, maestro del retablo, a su muger y a un ofizial y a sus herramientas y llevarlos, que todo entró en el ajuste como consta del papel»²⁸⁶.

4.2. El taller: dimensiones y características

Por desgracia, faltan inventarios de bienes y descripciones que nos permitan ir más allá de una generalización acerca de cómo podía ser la estructura física de un taller. Al respecto, es interesante tomar como modelo el que elabora Hernández Bermejo para reconstruir el esquema de la casa de un artesano cacereño en 1722: Pedro Mogollón, quien, a pesar del oficio de herrador que desempeñaba²⁸⁷, su casa puede servirnos como ejemplo para ilustrar las notas que ofrece Martín González al respecto²⁸⁸. La vivienda y el taller solían coincidir. La parte baja estaba destinada a obrador, con las bodegas al fondo para almacenar las piezas o los materiales con los que trabajaban. El piso superior estaba reservado, como norma general, para la vida privada: cocina y dormitorios eran las estancias normalmente situadas en esta zona del inmueble.

En la parte baja el maestro disponía de sus herramientas para trabajar. Algunos testamentos permiten conocer parte de estos utensilios, que normalmente pasaban de unos maestros a otros. Cuando *Pedro de Sobremonte* dictó sus últimas voluntades el 20 de enero de 1628, ordenó «que si las herramientas de mi oficio se huvieren de vender y las quisiere Diego López, mi aprendiz, se le den por precio de cinquenta ducados, aunque valen más»²⁸⁹. El taller del escultor *Alejo Bermúdez* debía ser algo más grande al decir de los utensilios que menciona en su testamento –11 de marzo de 1676–, entre ellos los modelos en plomo, yeso, barro o cera que solían tener, y que reproducían copias antiguas o bien las obras más importantes que había realizado durante su vida:

²⁸⁵ AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Martín Rayo, leg. 2134, foliado, fols. 943-945 vt.^o

²⁸⁶ A.P. de Villanueva de la Vera, L.C. y V. de la *Cofradía del Dulce Nombre de Jesús, de 1707 a 1860*, foliado, fol. 4.

²⁸⁷ HERNÁNDEZ BERMEJO, M.^o A., *op. cit.*, p. 247.

²⁸⁸ MARTÍN GONZÁLEZ, *El artista en la sociedad...*, *op. cit.*, p. 26.

²⁸⁹ AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Diego López de Hinojosa, leg. 1384, 20 de enero de 1628, s.f.

«Yten declaro que a *Diego López*, vecino del Losar, vendí los modelos que tengo en mi casa en sesenta reales. Mando que pagándolos se los entregen».

«Yten declaro tengo prestados a Francisco Sánchez el Baliente *dos gubias anchas, grandes y un cepillo redondo*; mando se cobre».

«Yten declaro tengo en el convento de Santo Domingo en poder del hermano cozi-nero una *azueta, dos cepillos y una barrena de chillones*, mando se cobren».

«Yten mando al dicho Esteban Rodríguez *una azuela, una juntera, un cepillo y tres escoplos, una garlopa y una sierra grande* y a Juan de Aponte *una barrena de chillones*»²⁹⁰.

Normalmente, un taller tenía distribuidas sus herramientas según la finalidad que tuvieran. Para medir era frecuente el empleo del compás, reglas, cartabones y tableros para trazar las obras. Para cortar y desbastar la madera se utilizaban hachas, todo tipo de sierras, «yerros de corte», cinceles, tenazas grandes, etc.; para un segundo desbastado, de mayor delicadeza, se empleaban azuelas, escoplos, formones y gubias. Para afinar la madera: cepillos largos, garlopas y raspas. Con los barrenos y el berbiquí se hacían las perforaciones necesarias. Por último, el ajuste de las piezas se ultimaba sobre prensas utilizando tornos e instrumentos de torneado²⁹¹.

Los maestros solían tener libros en sus talleres para servirse de ellos a la hora de componer la traza de un retablo, escoger los atributos de una imagen o pintar un cuadro. Ninguna referencia concreta hemos hallado al respecto. Importantes fueron desde luego los tratados de arquitectura: es lógico pensar que el entallador *Francisco García* conoció el ejemplar que poseía el Obispo don Gutierre de Vargas Carvajal (1524-1559) de *Las Medidas del Romano* compuesto por *Diego de Sagredo* (1526)²⁹². Con la justicia llegó a tener en alguna ocasión problemas *Pedro de Mata* por vender libros de estampas empeñados: el 19 de septiembre de 1608 el pintor *Asensio Hernández*, vecino de la villa de Talavera de la Reina, otorgó en Plasencia carta pública con la *disquisitoria* que traía para prender al pintor *Pedro de Mata* por haberle vendido un libro de estampas que tenía empeñado²⁹³. La noticia confirma el uso frecuente que éste hizo en sus pinturas de repertorios grabados: los cuadros del retablo mayor de Monroy son buena prueba de lo que decimos. Tal vez *Mata* le compró este libro al pintor *Miguel Martínez* antes de que éste falleciera en 1591, quien a su vez pudo haberlo adquirido del flamenco *Juan Flores* cuando estuvo en Plasencia a comienzos de la década de 1560, sobre todo teniendo en cuenta que éste tenía un hermano grabador, *Jan Floris*, lo que asimismo confirma la coincidencia del modelo que todos los mencionados utilizaron cuando pintaron a Ntra. Sra. en su Asunción: cuadro de

²⁹⁰ *Ibidem*. Escribano Juan García Lorenzo, leg. 834, 11 de marzo de 1676, s.f.

²⁹¹ *Vid.*, al respecto, SÁNCHEZ SANZ, M.^a Elisa, *Maderas tradicionales españolas* (Madrid, 1984), pp. 57-60. Las referencias parten del libro de VÉLEZ CHAURRI, J.J., *El retablo barroco...*, op. cit., pp. 74 ss.

²⁹² RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., «El Sepulcro del Obispo don Gutierre de Carvajal. Lectura iconográfica», en *Ephialte*, n.º. 1 (Vitoria, 1989), p. 112.

²⁹³ AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Juan de Paredes, leg. 1961, foliado, fols. 823-823 vt.º.

Juan Flores en San Nicolás de Plasencia, retablo del convento placentino de Santo Domingo, por *Miguel Martínez*, y retablo de *Mata* en el antiguo consistorio trujillano. Pintores como *Pedro de Córdoba* continuaron con el uso del grabado durante toda la primera mitad del siglo XVII²⁹⁴.

Aunque el 80% de la población española de la etapa moderna era analfabeta, quedaban excluidos de esta generalidad los pintores y los arquitectos –con todas sus variantes–. Dado que su caudal económico era modesto en general, se comprende que acudieran a las almonedas de bienes para adquirir los libros a un precio más barato²⁹⁵. A estos volúmenes, que normalmente se heredaban, solían acudir el maestro y sus aprendices, haciendo de los mismos un uso colectivo. En los inventarios son frecuentes referencias como estas: «un libro donde hay diversas figuras que sirven al oficio de carpintero, ocho volúmenes donde están impresas diversas figuras», etc.²⁹⁶ Y esto independientemente de que alguno de nuestros profesionales perteneciera al grupo de los *artistas populares* que define Peter Burke²⁹⁷.



Fig. 13. Trujillo. Antiguo Ayuntamiento. Retablo de la capilla.

4.3. Los talleres diocesanos y provinciales

Durante el siglo XVI es patente el liderazgo que tuvieron los talleres ubicados en la ciudad Plasencia, muy por encima de las influencias foráneas y extradiocesanas: de todos los maestros documentados en esta centuria, un 58,3% procedían o trabajaban en la urbe de Alfonso VIII. El dato viene a corroborar el hecho de que la construcción de la Catedral nueva se convirtió en un polo de atracción de primer orden y en un comitente al que todos acudían, al tiempo que delata la menor entidad de otros obradores ubicados en el territorio diocesano (Jaraicejo, Casatejada, Cuacos de Yuste, Jaraíz, Jarandilla y Madrigal de la Vera), a excepción de las importantes ciudades de Béjar y de Trujillo. Confirman estos datos la importancia de una ciudad como Plasencia durante la centuria de mil quinientos, la cual, por tanto, necesita acudir en menor medida a otros talleres regionales: sólo hemos documentado reclamos del orden del 1% a Alcántara, Badajoz y Villanueva de la Serena principalmente.

²⁹⁴ Vid., al respecto, TORRES PÉREZ, J.M.^a, «Una pintura de Pedro de Córdoba en el retablo de la iglesia de Gata y su relación con otra pintura de Martín de Vos grabada por Sadeler», en *Estudios dedicados a Carlos Callejo Serrano* (Cáceres, 1979), pp. 813-824. Vid., etiam, el trabajo de LAMARCA, Y R., «Las estampas de los Sadeler como transmisoras de modelos iconográficos en la pintura flamenca del siglo XVII», en *Goya*, N.º. 251 (Marzo-Abril, 1996), pp. 265-275.

²⁹⁵ CHEVALIER, Máxime, *Lectura y Lectores en la España del siglo XVI y XVII* (Madrid, 1976), pp. 19, 23.

²⁹⁶ CHARTIER, Roger, *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna* (Madrid, 1993), pp. 100 s.

²⁹⁷ Vid., BURKE, Peter, *La cultura popular en la Europa moderna* (Madrid, 1991), pp. 146 ss.

A partir del siglo XVII, Plasencia, junto a Trujillo y Béjar, pierde su liderazgo: el protagonismo de la capital diocesana se redujo en esta centuria a un 32,4%. La causa no respondió a un cierre de los talleres, pues con respecto al siglo XVI observamos sólo una baja del 0,3%. La explicación hay que buscarla en un incremento de la demanda, responsable del aumento que experimenta la mano de obra foránea y de la atomización que sufren los obradores. Lejos de concentrarse éstos en núcleos muy concretos, aparecen ubicados por toda la Diócesis con el fin de hacer frente a los múltiples encargos de la Iglesia trentina, lo que también permitirá un ligero incremento de la artesanía y con esto la reducción de la carga de algunas familias directamente dependientes de la tierra. Al igual que había ocurrido en el siglo XVI, fueron los veratos los artistas que más proliferaron, sobre todo los de Losar y Jarandilla seguidos muy de cerca por Cuacos y Jaraíz. Tuvieron asimismo su importancia los de Navaconcejo y aquellos otros ubicados en las cercanías de Plasencia, como Malpartida, y en los arciprestazgos de Béjar (Puente del Congosto), Hervás, Trujillo, Casatejada, etc. Asimismo, y teniendo en cuenta que el resto de Extremadura experimentó la misma dispersión y crecimiento de sus talleres, es lógico que aumentaran las relaciones de nuestro Obispado con los extradiocesanos. Aparte de los que documenta Hernández Nieves en la provincia de Badajoz²⁹⁸ –la capital pacense, Mérida y Almendralejo sobre todo–, citemos, en orden de importancia, los siguientes: Guadalupe, Alcántara, Cáceres, Coria, Calabazas, Casar de Palomero o Galisteo.

El siglo XVIII verificó la tendencia iniciada en la centuria anterior. Sólo un 22% de maestros proceden de los obradores de Plasencia, que, junto a los de Trujillo, Béjar, Jaraíz, Barrado, Jarandilla, Pasarón, Losar, Serrejón, Hervás y otros ubicados en centros de menor importancia, se encargaron de nutrir la demanda artística de este nuevo siglo.

²⁹⁸ Vid. HERNÁNDEZ NIEVES, R., «Centros artísticos de escultura y pintura en la Baja Extremadura (siglos XVI-XVIII)», en *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII. Historia del Arte*, T.º 3 (1990), pp. 87-121.

CAPÍTULO IV

EL RETABLO. *PORTA COELI*

I. SIGNIFICADO

DEFINICIÓN. UN MENSAJE DE FE PROGRAMADO

Muy acertadamente ha definido Martín González el retablo como «un mural de arquitectura, equipado con receptáculos para la Eucaristía, las Reliquias y las imágenes»¹ esculpidas y/o pintadas. El vocablo procede de la palabra latina *retrotabulum*, según el *Dictionarium ex hispaniensi in latinum sermonem* compuesto por el sevillano Elio Antonio de Nebrija a fines del siglo XV, quien lo define, teniendo en cuenta el desarrollo que adquirió en el Gótico final la pintura flamenca, como una *tabula picta*: una pintura que adorna el altar². Sebastián de Covarrubias mantiene esta acepción del término en su *Tesoro de la Lengua Castellana* de 1611: «Comúnmente se toma por la tabla en que está pintada alguna historia de devoción, y por estar en la tabla y madera se dijo retablo»³. En 1732, el *Diccionario de Autoridades de la Academia Española, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua*, añade a las definiciones expuestas el valor del retablo como verdadero *laboratorio de ideas*⁴. En 1788, fruto del espíritu neoclásico, Esteban de Terreros y Pando ofrecía una definición del vocablo sin aportar otra cosa que la supresión de toda adjetivación estimativa: «retablo: término de escultura, comprehende por lo común muchos adornos de pintura y talla», el cual «se vuelve, y opone al tabernáculo»⁵. En nuestros días, el *Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua* mantiene el significado formalista que durante la Edad Moderna

¹ MARTÍN GONZÁLEZ, *El Retablo Barroco en España* (Madrid, 1993), p. 5.

² NEBRIJA, Elio Antonio de, *Vocabulario Español-Latino* (Salamanca, ¿1495?). *Sale nuevamente a la luz reproducido en facsimile por acuerdo de la Real Academia Española* (Madrid, Ed. Castalia, 1951): *Retablo de pinturas. Tabula picta. Vid., etiam*, la evolución que hace del término el prof. PALOMERO PÁRAMO, Jesús M., «Definición, cronología, y tipología del retablo sevillano del Renacimiento», en *Imafronte: El Retablo Español*, n.º 3-4-5 (1987-88-89), pp. 51 s.

³ COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española* (Madrid, por Luis Sánchez, impressor del Rey NS., Año del Señor M.DC.XI) (Madrid, Ed. a cargo de Felipe C.R. MALDONADO revisada por Manuel CAMARERO, 1995), p. 863.

⁴ Tomamos la definición del trabajo citado del profesor Palomero Páramo.

⁵ TERREROS Y PANDO, Esteban de, *Diccionario Castellano con las voces de ciencias y artes y sus correspondientes en las tres lenguas Francesa, Latina e Italiana*, T.º III (Madrid, Impr. de la Vda. de Ibarra, Hijos y Compañía, 1788), pp. 363 s.

elaboraron los vocabularios para definir el mueble litúrgico más importante del templo, sin tener en cuenta el complejo significado simbólico del que estuvo imbuido, sobre todo a partir de la celebración del Concilio tridentino⁶.

Cuando la escasez de reliquias impidió seguir con la costumbre de situarlas en el altar, se optó por disponer la imagen de los santos en dípticos y trípticos de marfil –conserva la parroquia de Berzocana una hermosa placa de este tipo, con la representación de la *Virgen de la Leche con dos Santos*, de fines del siglo XIV o comienzos del siglo XV⁷–, en el frontal o *antependium* románico o en el iconostasio bizantino⁸, dando lugar con el tiempo a la conformación de un mueble para exponer y salvaguardar esa serie de objetos de culto, que adquirió una mayor entidad al estar directamente relacionados el tamaño y la altura con una ampliación del programa iconográfico.

Constituye la portada uno de los elementos más importantes de los templos eclesiales y conventuales, por cuanto que a través de ella se hace llegar al fiel un cúmulo de mensajes que su carácter iletrado no le permite adquirir por medio de la lectura. Tal circunstancia ha hecho que a lo largo de la Historia se vierta un especial interés en la proyección de un programa adecuado que posibilitara al cristiano acceder a las claves necesarias con las que alcanzar el cielo y, por lo tanto, la salvación eterna, con todo lo que esto llevaba implícito de buenas costumbres y reglado comportamiento para con los demás, pero sobre todo para con la Iglesia, verdadero eje y motor de la sociedad durante los tiempos medievales, los modernos y gran parte de los hasta ahora vividos de la contemporaneidad; todo ello referido sobre todo al pueblo más llano. Cuando el fiel se disponía a entrar en el edificio siempre lo hacía por medio de un primer escalón simbólico e iconográfico, la portada, de la que era el retablo del presbiterio un contrapunto fundamental. Entre ambas pantallas se creaba un camino, un sendero, una vía de salvación que permitía al creyente acceder a través de la *porta coeli* o puerta del cielo y quedar rodeado del entorno sacralizado donde era ensalzada la importancia de lo religioso y, ya en el siglo XVI, afirmada como corolario de las inquietudes trascendentales consensuadas en el Concilio de Trento. Pero la centuria de mil quinientos no fue sino la receptora de una tradición cuya consecución arrancaba de obras tan importantes para el occidente cristiano medieval como la iglesia de Santa María Magdalena de Vézelay, la fachada de San Pedro de Angulema, el famoso Pórtico de la Gloria del Maestro Mateo, en la Catedral de Santiago de Compostela, o las magníficas portadas góticas de las catedrales de Chartres, Nuestra Señora de París o Reims; paradigmáticas son también las portadas de la iglesia de San Pablo o el colegio de San Gregorio, de Valladolid.

⁶ El *Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua* mantiene en nuestros días esta definición: «Conjunto o colección de figuras pintadas o de talla, que representan en serie una historia o suceso. 2. Obra de arquitectura, hecha de piedra, madera u otra materia, que compone la decoración de un altar»: *Diccionario de la Lengua Española*. Real Academia Española de la Lengua (Madrid, 27ª Edición, 1992), T.º II, p. 1786.

⁷ GARCÍA MOGOLLÓN, Florencio-Javier, *Imaginería medieval extremeña. Esculturas de la Virgen María en la Provincia de Cáceres* (Cáceres, 1987), pp. 42 s.

⁸ Vid., ROGELIO BUENDÍA, José, «Sobre los orígenes estructurales del Retablo», en *Revista de la Universidad Complutense*, T.º XXII, nº. 87 (1973), pp. 17-40.

Efectivamente, «durante el renacimiento y el barroco el templo gozó de dos fachadas: una externa, de acceso, indicadora y de piedra: la portada; y otra interna, aproximativa, refrendo de la oratoria sagrada y dorada: el retablo»⁹.

La eficacia del mensaje didáctico desplegado en el retablo cobró importancia con el Concilio de Trento. En la sesión XXV, celebrada el 3 de diciembre de 1563 bajo el Pontificado de Pío IV, se encomendó «la invocación, veneración, y reliquias de los santos, y de las sagradas imágenes» a los obispos:

«Enseñen con cuidado los obispos que por medio de las historias de nuestra Redención, espresadas en pinturas, y otras copias, se instruye y confirma el pueblo, recordándole los artículos de la fe, y de su continúa observancia: ademas que se saca mucho fruto de todas las sagradas imágenes, no solo porque recuerdan al pueblo los beneficios y dones que Cristo le ha concedido; sino tambien porque se esponen á los ojos de los fieles los saludables egemplos de los santos, y los milagros que Dios ha obrado por su mediacion con el fin de que den gracias á Dios por ellos, y los imiten en su vida y costumbres; asi como para que se esciten á adorar, y amar á Dios, y practicar la piedad»¹⁰.

La exaltación de los sentidos promovida en Trento para excitar la piedad de los fieles tuvo en las representaciones plásticas su mejor reclamo. Las historias sagradas a las que el creyente podía acceder al entrar en el templo cumplieron muy bien con la finalidad de ser los garantes de una doctrina suficientemente argumentada: los dogmas representados reforzaban la ideología que, de modo paralelo, la Iglesia transmitía a los fieles a través del sermón. Asimismo, se cuidó que las imágenes guardaran el rigor iconográfico y se hiciera de las mismas un legítimo uso, retirando del templo aquellas que no cumplieran con los dogmas de la Fe:

«(...) mas si se hubieren introducido algunos abusos en estas santas y saludables prácticas, el santo concilio desea ardientemente que se esterminen del todo; de suerte que no se coloquen imágenes de falsos dogmas, ni que den ocasion á los rudos de incurrir en peligrosos errores»¹¹.

⁹ PALOMERO PÁRAMO, J.M., «El retablo como laboratorio de ideas», en *Revista de Arte Sevillano*, nº. 1 (1982), p. 56. Recientemente, Román Hernández Nieves ha puesto de manifiesto el importante proceso de mutua influencia operado entre la arquitectura del entorno y el retablo y, más aún, entre la portada y la construcción lignaria. *Vid.*, HERNÁNDEZ NIEVES, Román, «Relaciones del retablo con la arquitectura del entorno», en *Norba-Arte*, T.º XIV-XV (1994-1995) (Cáceres, 1996), pp. 101-117; PEÑA VELASCO, Concepción de la, y HERNÁNDEZ ALBALADEJO, Elías, «De la fachada al retablo. Un recorrido por los templos murcianos del siglo XVIII», en *Imafronte*, nº. 10 (1994) (Murcia, 1996), pp. 69-94.

¹⁰ TEJADA Y RAMIRO, Juan, *Colección de Cánones y de todos los Concilios de la Iglesia Española*. Parte Segunda: *Concilios del siglo XV en adelante* –traducido al castellano, anotado e ilustrado por Juan Tejada y Ramiro–, T.º IV (Madrid, Imprenta de D. Pedro Montero, 1853), p. 401. *Vid.*, etiam, HORNEDO, Rafael M.º de, «El Arte en Trento», en *Razón y Fe*, T.º 131, fac. 1, nº. 564 (Enero-Abril, 1945), pp. 224-232; SARAIVA, Crescenciano, «Repercusión en España del Decreto del Concilio de Trento sobre las imágenes», en *B.S.A.A.*, T.º XXVI (1960), pp. 129-143.

¹¹ TEJADA Y RAMIRO, J., *op. cit.*, p. 401. *Vid.*, etiam, MÂLE, Émile, *El Barroco. El arte religioso del siglo XVII* (Madrid, 1985), p. 27.

Teniendo en cuenta que son las imágenes y el retablo «donde debe resplandecer la dezanza de la yglesia»¹², es lógico que los visitantes velaran para que los artistas, escultores y pintores sobre todo, cumplieran debidamente con las normas impuestas para la representación iconográfica de tales imágenes. Más aún si tenemos en cuenta que el retablo sirvió en buena medida de refrendo para el sermón barroco, que en muchas ocasiones lo tomó para ejemplificar los dogmas de la Fe que desde el púlpito enseñaban los predicadores a los fieles. En 1693 Antonio de Castilla imprimió su sermón *Sacra Dezima de Varias Oraciones Panegyricas*, empleando para su discurso el retablo del Real Convento de San Francisco de Valladolid, cuyo programa iconográfico le sirvió de base para desarrollar su disertación¹³. Ambos elementos, imagen y sermón, fueron los medios más eficaces con los que la iglesia contó para contribuir a los caracteres que Maravall desarrolló en su definición de la cultura barroca: dirigida, conservadora y, sobre todo, transmitida a las masas¹⁴.

La presencia en Trento del Obispo don Gutierre de Vargas Carvajal en 1551¹⁵, fue sin duda el medio a través del cual la Diócesis placentina puso en práctica de forma inmediata los postulados conciliares. De entre todos ellos, hay uno más que conviene señalar: la sesión XIII que, celebrada el 11 de octubre de 1551 bajo el Pontificado de Julio III, ensalzó en sus capítulos I y V la importancia del culto al Santísimo Sacramento, de modo que la Eucaristía se convirtió en el punto focal del templo y el retablo en su custodio:

«En primer lugar enseña el santo Concilio, y clara y sencillamente confiesa que despues de la consagracion del pan y del vino, se contiene en el gran sacramento de la santa Eucaristía, verdadera, real y sustancialmente nuestro Señor Jesucristo, verdadero Dios y hombre, bajo las especies de aquellas cosas sensibles (...)»¹⁶.

«No queda pues motivo alguno de duda en que todos los fieles cristianos hayan de venerar este santísimo sacramento, y prestarle, segun la costumbre siempre observada en la Iglesia católica, el culto de latría que se debe al mismo Dios. Ni se le debe tributar menos adoracion porque haya sido instituido por Cristo Nuestro señor para recibirle; pues creemos que está presente en él aquel mismo Dios, de quien el Padre eterno, al enviarle al mundo, dice: *Adórenle todos los Angeles de Dios; el mismo á quien los Magos postrados adoran*; y quien finalmente, segun el testimonio de la Escritura, fué adorado por los apóstoles en Galilea. Declara además el santo Concilio, que la costumbre introducida en la Iglesia de Dios de celebrar con singular veneración y solemnidad todos los años, en cierto dia señalado y festivo, este sublime y venerable sacramento, y la de ser conducido en procesiones honorífica y reverente por las calles y lugares públicos, es muy pia y religiosa (...)»¹⁷.

¹² Tomamos la cita de la Visita que celebró don Manuel María Ortega y Orellana en la parroquia de Deleitosa el 13 de julio de 1765, en la cual ordenó la construcción de un nuevo retablo mayor: véase la biografía de *Francisco Gómez de Aguilar*.

¹³ CASTILLA, Antonio de, *Sacra Dezima de Varias oraciones Panegyricas* (Valladolid, Impreso por Antonio Rodríguez, 1693), pp. 134-146, *passim*. Citado por DÁVILA FERNÁNDEZ, M.^a del Pilar, *Los Sermones y el Arte* (Valladolid, 1980), pp. 203 s.

¹⁴ Vid. MARAVALL, José A., *La cultura del Barroco* (Barcelona, 1975), pp. 131-304.

¹⁵ BATAILLÓN, Marcel, *Erasmus y España. Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI* (México, 1966), p. 534.

¹⁶ TEJADA Y RAMIRO, J., *op. cit.*, p. 135, Capítulo I de la sesión XIII: «De la presencia real de Jesucristo nuestro Señor en el santísimo sacramento de la Eucaristía».

¹⁷ *Ibidem*, pp. 137 s. Capítulo V de la sesión XIII: «Del culto y veneracion que se debe dar á este santísimo sacramento».

II. LOS CONTRATOS

1. EL CONTRATO DIRECTO Y LA SUBASTA. LAS TRAZAS

Un maestro podía obtener el contrato para fabricar un retablo de dos modos: por vía directa o indirecta, esta última canalizada a través de la subasta. Hemos visto que entre los comitentes laicos era frecuente estipular con el artista la obra que pretendían construir, mediando sólo en el proceso la fama y prestigio del autor, o la amistad personal de ambas partes. De igual forma procedió la iglesia cuando obvió la subasta, o bien cuando fue necesario estipular las condiciones con el mejor *ponedor* al término de aquélla. La fórmula jurídica empleada fue normalmente la carta contractual, ratificada y/o sustituida en otros casos por la de obligación. Aspectos todos, y los que referiremos más adelante, que estudió López-Amo y Marín en el trabajo que aplicó a *los contratos de obra artística de la catedral de Toledo en el siglo XVI*¹⁸, atendiendo además a todas las parcelas de la profesionalidad artística que era necesario *arrendar* para decorar un templo de dimensiones tan bastas como una catedral. Hubo ocasiones en la que el contrato se estipuló de palabra, ratificándolo a los dos o tres días ante escribano, ya que era el protocolo el que ofrecía las garantías suficientes¹⁹. Cuando el arquitecto *Alonso de Balbás* otorgó carta de poder el 30 de noviembre de 1621 a la iglesia de Acebo para que ésta pudiera concertar con el escultor *Pedro de Sobremonte* la hechura de las tallas del retablo mayor parroquial, es obvio que cumplió una mera formalidad con el fin de tramitar los pagos que faltaban, pues, teniendo en cuenta las cantidades que a ambos artistas les habían sido abonadas, se puede concluir afirmando que en el momento de contratar *Balbás* la hechura del retablo debió traspasar la escultura a *Sobremonte*, y que en este traspaso no medió más que la palabra de ambos autores y la aquiescencia de la parroquia, que necesitó la firma del escribano cuando fue necesario canalizar el dinero de fábrica para efectuar los pagos²⁰. Tampoco descartamos la existencia de una compañía laboral.

El procedimiento más frecuente que hemos documentado en la Diócesis de Plasencia fue el de proceder a contratar la obra de forma directa, ya que era lo más cómodo y barato, además de asegurar la calidad artística de la pieza. La subasta, al igual que en Castilla²¹, se reservó para obras de importancia, o que tenían cierta entidad dentro de una comunidad parroquial, por muy pequeña que ésta fuera. Tenemos ejemplos en los que la subasta fue procedimiento obligado, lo que no obstó para que

¹⁸ Vid. LÓPEZ-AMO Y MARÍN, Ángel, «Estudio de los contratos de la obra artística de la Catedral de Toledo en el siglo XVI», en *Anuario de Historia del Derecho Español*, T.º XIX (1948-49), pp. 103-217.

¹⁹ MARTÍN GONZÁLEZ, «La vida de los artistas en Castilla la Vieja y León durante el Siglo de Oro», en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, T.º LXVII, nº. 1 (1959), p. 410.

²⁰ Vid., GARCÍA MOGOLLÓN, F.J., «El retablo mayor de la iglesia parroquial de Acebo», en *Alcántara*, nº. 195 (Junio, 1979), pp. 6 ss. (citamos por la separata); 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)», en *Alcántara*, nº. 42 (Septiembre-Diciembre, 1997), pp. 47 s.

²¹ MARTÍN GONZÁLEZ, *La vida de los artistas...*, op. cit., pp. 413 s.

se apalabrara previamente con un artista de *confianza* la obra que se pretendía realizar. Así sucedió con el dorado del retablo de San Antonio de Padua en el convento placentino de San Francisco, que había concluido el mirobrigense *Juan Sánchez* en 1616 tras haber estipulado su hechura con doña Catalina de Loaysa Villalobos, viuda del doctor Alonso de Oviedo. A la muerte de esta señora, el dorado del retablo quedó por cuenta de las buenas memorias que ambos habían fundado y dotado en el precitado cenobio. Correspondió a los responsables de las fundaciones contratar la policromía del conjunto, sacando la obra a subasta: el primer pregón tuvo lugar el día 25 de junio de 1622, y el 3 de julio de este mismo año firmaban carta contractual los pintores de Plasencia *Alonso de Paredes* y *Francisco de Parrales*. Sin embargo, la elección de ambos artistas se había hecho con bastante antelación. El primero de ellos había sido nombrado pintor de la capilla de San Antonio de Padua el 4 de octubre de 1618, y ambos, *Paredes* y *Parrales*, estuvieron presentes en varias ocasiones en las cuentas que se iban tomando de dichas memorias: el día antes de emitir el primer pregón firmaron como testigos de las mismas. Es más, tras rubricar el contrato el 3 de julio de 1622, éste fue aprobado el 22 de dichos mes y año por Pedro González Rubio, heredero de los difuntos, quien declaró su plena conformidad con lo estipulado afirmando que daba y

«(...) dio a dorar, pintar y estofar el retablo de la capilla de Señor San Antonio ... a *Alonso de Paredes* y a *Francisco de Parrales*, pintores vezinos de esta çiudad, en prezio de setecientos ducados ..., y porque el dicho señor Hernando de Loaysa Villalobos, su parte, y él en su nombre se an ynformado que es útil y provechoso el dicho contrato y dárseles por el dicho precio a los dichos *Alonso de Paredes* y *Francisco de Parrales* y no al que le quiere hazer por los quinientos ducados que dizen que an hecho postura ..., [y] aprobó la dicha escriptura (...)»²².

1.1. La subasta

La subasta fue un procedimiento que normalmente empleó la Iglesia para escoger al artista que mejor postura hiciera en la obra que se pretendía construir, lo que a la postre suponía un ahorro para la fábrica, considerando el amplio margen de ganancias con el que trabajaban los maestros a la vista de las bajas tan considerables que solían hacer²³. Obtenidas las licencias, el anuncio de la obra se hacía poniendo edictos en la comarca y en las ciudades más importantes de la región para que acudiese el mayor número posible de maestros, indicando el día en que se celebraría el concurso. También podía suceder que se dieran pregones. En ambos casos, el período de tiempo en el que la obra se hacía pública podía durar de ocho a diez días aproximadamente. Para dar curso a este proceso otorgó escritura de poder Francisco Martín Cano, mayordomo de la iglesia de Santa Catalina de Monroy, el 17 de diciembre de 1607 en favor de Juan Núñez, cura de la misma, para

²² AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Francisco de Campo, leg. 242, s.f, varias fechas y folios.

²³ MARTÍN GONZÁLEZ, *La vida de los artistas...*, op. cit., p. 415.

«...que pueda concertar y concierte con los maestros y oficiales que quisiere un retablo para el altar mayor de la dicha yglesia, que lo hagan de la traza, ymaginería, adorno, zinzelería y pintura y modelo que al dicho Juan Núñez le pareciere que más combiene, *haziéndolo pregonar en los lugares y pies desta comarca para que benga a notiçia de los maestros della, recibiéndoles sobre ello las posturas y baxas que le pareciere y señalar día y ora en que se aya de rematar y hazer sobre todo los conçiertos e yguales que más combenga* y obligar los bienes y rentas de la dicha yglesia a la seguridad y paga de los maravedís en que se rematare la dicha obra a que los pagará a los plazos y tiempos y en las partes y lugares en que se conviniere y concertare haziendo sobre ello las escrituras con las fuerzas y firmezas, condiciones, capitulaciones y requisitos que combenga, y pedir que los maestros y ofiçiales hagan también de su parte las escrituras de seguridad que combengan y si en razón de lo que está dicho o de qualquiera cosa dello fuere necesario pueda parecer en juicio ante qualesquier justicias y jueces que combenga...»²⁴.

Llegado el día de la subasta, los artistas se reunían normalmente en la plaza del pueblo para ofrecer sus posturas, trazas y condiciones. Tras los muchos ofrecimientos que tenían lugar, la iglesia elegía la mejor oferta en función de la baja en el precio y la forma más óptima en que se haría. Era frecuente que el concurso durara varias semanas, sobre todo si el precio y las condiciones ofrecidas por un maestro se hacían públicas en un espacio de tiempo similar al que hemos indicado. Elegida la postura, la iglesia podía solicitar alguna garantía, que también se hacía pública. Así sucedió, por ejemplo, cuando el pintor salmantino *Francisco Romero* ofreció, el 9 de julio de 1629, policromar el retablo mayor de Acebo a cambio de 3.000 ducados; de nuevo la obra salió a subasta: el 9 de octubre de 1629 *Paulo Lázaro*, pintor vecino de la villa de Alcántara, ofreció una mejora de 300 ducados y una ampliación de las condiciones. Las ofertas que a partir de entonces se hicieron motivaron que el pregón definitivo para la concesión y posterior contrato no tuviera lugar hasta el día 16 de mayo de 1630, en el que, habida cuenta de los 2.600 ducados en los que *Pablo Lázaro* había terminado por ofrecer su trabajo, «por no aver mejor ponedor el dicho juez mandó se rematase, y el dicho pregonero bolvió a decir que la dicha obra está puesta en los dichos dos mil y seiscientos ducados a la una, a las dos, a las tres; puesto que no hay quien baje más que buen provecho le haga al dicho Paulo Lázaro pintor, que la tiene puesta». Pero antes de otorgar el protocolo definitivo el artista tenía que cumplir la primera de las condiciones: pintar una de las figuras del retablo, que luego sería sometida a juicio de un maestro que la parroquia nombraría al efecto. Según el auto fechado el 21 de junio de 1630, este artista fue *Pedro de Córdoba*, maestro de pintura vecino de Abadía, que el 29 de dicho mes y año procedió a examinar la figura de San Pedro, talla que había policromado *Lázaro* en el margen de siete días. El dictamen fue favorable al trabajo desahogado, aconsejando además que al resto de las figuras les fueran aplicadas las encarnaciones a «polimento por ser cosa más fija y más permanente». Además de ello, el pintor placentino se quedó encargado de supervisar la continuación de los trabajos siempre que la parroquia lo requiriera. Todo estaba dispuesto, pues, para la firma del contrato, que no tuvo lugar hasta el 10 de julio de 1630.²⁵

²⁴ Véase la monografía que dedicamos a este retablo.

²⁵ Vid., MÉNDEZ HERNÁN, V., *Aportaciones documentales...*, op. cit., pp. 34-43. Aunque sea una obra de la Diócesis de Coria, el ejemplo es válido porque los maestros que participaron en la misma procedían

Algo similar ocurrió cuando salió a concurso la pintura y dorado del desaparecido retablo mayor de la ermita de Fuentidueñas, en Plasencia. Por la postura y condiciones que ofreció *Pedro Íñigo Pérez* el 8 de mayo de 1655, sabemos que hacía una mejora de 750 reales en la oferta que con anterioridad había presentado el dorador madrileño *Simón López*. Si el adjudicatario no cumplía con las condiciones a las que estaba obligado le serían rebajados 1.000 reales del precio final, según se especificaba en la serie de condiciones que en esta ocasión, y a diferencia del caso anterior, salieron a subasta:

«Y es condición que toda la pintura deste retablo la a de dibujar y pintar por su mano la persona en quien se rematare, y si el administrador del señor comendador supiere que no ba como dicho es el dicho administrador le pueda quitar y quite mil reales del preçio en que se obiere rematado y sea creydo con sólo su juramento para execución de la dicha quita. Y por quanto *Simón López*, vecino de Madrid, dio memoria de condiciones para pintar y dorar este dicho retablo y le puso en duçientos y çinquenta ducados, y por causas que para ello me movieron le pongo en dos mil reales pagándolos en tres pagas: la primera dentro de seis días de como se hiçiese el remate y la otra en estando hecha la dicha pintura y la otra en acabando el dicho retablo, que a de ser dentro de çinco meses de como se le entregare el dicho retablo»²⁶.

El remate final del concurso celebrado para dorar el retablo mayor de Fuentidueñas se haría cuando el reloj de la plaza diera las doce del mediodía, fórmula que alternó en la Etapa Moderna con otra consistente en esperar a que se apagara un cabo de vela:

«Y es condición que esta obra a de andar nueve días en pregón y el último de ellos a las doçe del mediodía que diere el relox desta çiudad se a de entender estar rematada la dicha obra. Todo lo qual cunplirá y se obligará en forma. José Troncoso de Ulloa. *Pedro Yñigo Pérez*»²⁷.

Y de nuevo anduvo en pregones la obra otros nueve días, al cabo de los cuales el precio final se fijó en 1.600 reales. El madrileño *Simón López* había ofertado ejecutarla por 250 ducados (2.750 reales). El 8 de mayo de 1655 *Pedro Íñigo* hizo mejora de

o se dieron cita en alguna ocasión en Plasencia. No fueron inusuales durante el Siglo de Oro la convocatoria de concursos previos a la ratificación definitiva del contrato. Un ejemplo excepcional lo tenemos en la prueba que en 1627 convocó el monarca Felipe IV para ejecutar un cuadro que habría de representar La Expulsión de los Moriscos; al evento acudieron, según nos narran *Martínez y Palomino*, *Vicente Carducho*, *Eugenio Cajés*, *Angelo Nardi* y *Diego Velázquez*, que fue el ganador indiscutible del certamen. Si bien este acontecimiento se enmarca dentro de la rivalidad que rodeó la creciente ascensión de *Velázquez* en la Corte, no menos cierto es el hecho de que este tipo de pruebas estimulaba sutilmente la pericia de los artistas concurrentes.

²⁶ AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Pedro Barros Salgado, leg. 109, 8 de mayo de 1655, s.f. (4ª condición).

²⁷ *Ibidem*, 7ª condición.

750 reales. El día 15 de ese mismo mes el licenciado *Fernando Castaño Castaño* ofreció una baja de 400 reales, lo que motivó, a la postre, que *Íñigo* hiciera una oferta similar y que el 16 de mayo de 1655 la obra le fuera adjudicada por precio y cuantía de 1.600 reales. Si comparamos esta cifra con los 2.750 reales de *Simón López*, tendremos una idea aproximada del amplio margen de ganancias con el que solían trabajar los artistas. El remate final fue del tenor siguiente:

«Doy fe que el relox de esta çiudad de Plasencia a dado las doce del día y ... que quedó rematada la obra de la pintura del retablo de Fuentes Dueñas oy diez y seis de mayo de mil y seiscientos y cinquenta y çinco años en *Pedro Yñigo Pérez*, pintor.

Pedro de Barros Salgado»²⁸.

A pesar del coste añadido y del dilatado margen temporal que llevaba consigo la subasta, hubo ocasiones en las que una parroquia o cofradía eligió este procedimiento para contratar tanto la hechura como el dorado de un retablo. Cuando la congregación serradillana de la Virgen del Rosario decidió construir un nuevo mueble en honor de su titular, convocó un primer concurso dando cita a los artistas que estuvieran interesados en llevar a cabo su ejecución material. Sabemos que en 1632 participó en la subasta el placentino *Martín Rodríguez*, aunque la oferta del entallador *Pedro Bello* debió ser mejor para resultar elegido adjudicatario del contrato. Terminado y asentado el retablo, se abrió una nueva subasta para proceder a su dorado. Participaron en ésta los pintores de Plasencia *Francisco de Parrales* y *Juan Guerrero* en 1632; la oferta que hizo el garrovillano *Francisco Recuero* debió ser mucho más ventajosa para que con él se firmara el protocolo definitivo²⁹.

Hubo ocasiones en las que a un maestro le fue rescindido el contrato de la obra que había tomado a su cargo, ante la baja presentada por otro artista. El 25 de febrero de 1625 el entallador *Pedro Bello* suscribía carta de obligación en favor de la cofradía de Ntra. Sra. de la Concepción, sita en el convento de San Francisco de la ciudad de Plasencia: se comprometió a fabricar un retablo para el altar de la imagen a cambio de 370 reales. Empero, el 12 de marzo de 1625 el ensamblador *Juan Moreno* mejoró la postura de *Bello*, bajándola 100 reales con 20 de prometido. Como es de suponer, la cofradía no lo pensó dos veces, y

«en la çiudad de Plasencia, en el dicho día, mes y año dichos, yo el escrivano, de pedimiento de los dichos Baltasar Martínez Samaniego y Juan de la Questa, notifiqué la baxa contenida en la escriptura de suso a *Pedro Bello*, ensamblador, en su persona, y le requerí no haga el dicho retablo con apercibimiento que sea por su quenta. Y lo firmé. Diego López de Hinojosa»³⁰.

²⁸ *Ibidem*, Remate final.

²⁹ Véase la biografía de *Pedro Bello*.

³⁰ Véanse las biografías de los artífices citados.

Cuando se trataba de una obra de modestas dimensiones, el artista se presentaba a la subasta con la traza según la cual fabricaría el retablo, o bien se hacía cargo de las condiciones redactadas en virtud de la idea del comitente, quien, a fin de cuentas, era el encargado de elegir la mejor oferta. Sin embargo, cuando se trató de una obra de importancia, el cliente normalmente delegó en un artista de prestigio la elección de la traza y de las condiciones que mejor se acomodaran a sus propósitos. En estos casos, el proceso se alargaba y, lógicamente, era más costoso. El mejor ejemplo que al respecto nos ofrece la Diócesis de Plasencia fue el contrato del retablo mayor de la Catedral. Parece ser que todo estaba dispuesto a mediados de 1623 y, a pesar de las trazas presentadas ante las comisiones que al efecto se designaron, entre las que se encontraban las del ensamblador *Andrés Crespo*, vecino de Medina de Rioseco, el mirobrigense *Alonso de Balbás* o el portugués *Francisco González Morato* –de entre las que resultó elegida una de las tres que presentó el salmantino *Antonio González Ramiro*–, el Cabildo decidió detener el proceso en enero del año siguiente por las dudas que tenía acerca de una obra tan compleja. Por este motivo, cuando reanudó el concurso se llamó al arquitecto toledano *Toribio González de la Sierra* para que dictaminara al respecto, quien eligió, el 10 de julio de 1624, una de los diseños de *Alonso de Balbás*. A continuación dio comienzo una nueva subasta para adjudicar la fabricación de ese *rasguño*: comparecieron en Plasencia en julio de ese año los escultores segedanos *Salvador Muñoz* y *Francisco Gallego*, el placentino *Pedro de Sobremonte*, el vallisoletano *Diego de Basoco*, *Andrés Crespo* y, por supuesto, *Alonso de Balbás*. *Toribio González* eligió las ofertas de *Balbás* y de *Muñoz*. La decisión final se tomó el 13 de julio de 1624: por la cantidad de 6.500 ducados se concertó el retablo con *Alonso de Balbás* y *Andrés Crespo*. No obstante, mientras éstos se encontraban en Toledo gestionando la compra de la madera para el retablo, el Cabildo reunido el 9 de agosto de 1624 tuvo notificación de una nueva oferta que no pudo rechazar: los ensambladores vallisoletanos *Juan* y *Cristóbal Velázquez* hicieron baja de 2.400 ducados, con calidad de que al tasarse el retablo habría ser valorado en 6.000 ducados. Por tal motivo, el primer contrato les fue rescindido a *Balbás* y a *Crespo*, que nada pudieron hacer a pesar de las reiteradas quejas que manifestaron ante los capitulares. Costoso debió ser para el Cabildo todo el proceso, puesto que los maestros congregados en Plasencia recibieron su salario y además cobraron por las trazas presentadas³¹.

Más de un año duró el proceso de contratación del retablo mayor catedralicio. Empero, el espacio de tiempo en que se desarrolló la subasta no fue muy largo si consideramos los 21 años que transcurrieron desde que se iniciaron las gestiones para construir el retablo de la Virgen del Tránsito en 1703, hasta que por fin se decidió el Cabildo a adjudicar la obra a *José Benito de Churriguera* en 1724³².

La puja y la adjudicación no eran más que los pasos previos a la firma del concierto definitivo. No entraremos en los aspectos técnicos y jurídicos de los contratos, considerando que en ellos se empleaban las mismas fórmulas que en el resto de las transacciones comerciales. Sí señalaremos los aspectos más relevantes a tener en

³¹ Véase la monografía dedicada a este retablo mayor.

³² Véase al apartado donde estudiamos la presencia de los hermanos *Churriguera* en Extremadura.

cuenta para estudiar los plazos, las medidas, los precios y otros aspectos legales, como las fianzas o la tasación, que eran consubstanciales a este tipo de procesos. Asimismo, conviene tener presente las trazas, bocetos, rasguños o dibujos a los que hacen referencia las subastas estudiadas.

1.2. Las trazas

La Diócesis de Plasencia conserva multitud de referencias documentales acerca de las trazas con las que acudían los artistas a las subastas, o que ejecutaban para contratar un retablo según el gusto del cliente que les había reclamado. Las Actas Capitulares de la Catedral permiten conocer la costumbre que tenía el Cabildo de adquirir las trazas que presentaban los artistas. Muchas de las que se hicieron con motivo de la construcción del retablo mayor o de la máquina dedicada al Tránsito de Ntra. Sra. se compraron con la finalidad de conservarlas en el archivo. Sin embargo, y por extraño que parezca, no guarda hoy día la Catedral ni uno solo de estos pliegos con dibujos. Podemos suponer cuáles fueron las causas que coadyuvaron a esta circunstancia, ya que las trazas siempre fueron un material muypreciado por coleccionistas o eruditos, que veían en los mismos la proyección de sus deseos de tener algo original. El caso de Plasencia contrasta llamativamente con el de Coria: el archivo de la Catedral conserva una magnífica colección de planos, dibujos y trazas, el más antiguo de los cuales se remonta al mes de diciembre de 1502, correspondiente al plan que diseñó el maestro *Bartolomé de Pelayos* para la fábrica eclesial catedralicia³³.

En la Diócesis de Plasencia sólo hemos conservado el dibujo que hizo *Luis Salvador Carmona* para tallar la imagen serradillana de Ntra. Sra. de la Asunción, fechado el 7 de agosto de 1748³⁴, y la traza que proporcionó el 31 de julio de 1785 el escultor portugués *Antonio José Proenza* para que los cofrades de Santa Lucía pudieran ver el retablo que el artista tenía en mente construir en honor de esta imagen en la iglesia de Solana de Cabañas³⁵. Junto a estos dibujos, las escrituras mencionan otras *trazas, rasguños, pensamientos o borrones*. El entallador flamenco *Guillermín de Gante* hizo algunas ampliaciones a la traza que proporcionó en 1524 para construir el retablo mayor de la parroquia de Aldeanueva de la Vera³⁶. En los pagos efectuados a favor de *Valentín Romero* el 2 de

³³ Sobre la colección de planos de la Catedral de Coria *vid.*, entre otros trabajos, los siguientes: GARCÍA MOGOLLÓN, F.J., y FUENTES CABALLERO, José A., *III Muestra de la Catedral de Coria. Esculturas, Pinturas, Dibujos, Documentos y Libros* (Cáceres, 1988), pp. 39-61; GARCÍA MOGOLLÓN, F.J., *La Catedral de Coria. Historia de Fe y Cultura. Patrimonio Artístico y Documental* (Coria, 1996), pp. 145-171; IDEM, *La Catedral de Coria. Arcón de Historia y Fe* (León, 1999), los dibujos y los comentarios se reparten a lo largo de la obra; LOZANO BARTOLOZZI, M.ª del Mar, SÁNCHEZ LOMBA, Francisco M., *et al.*, *Muestra de Historia y Arte de Extremadura* (Cáceres, 1984); IDEM, *Arquitectura, Urbanismo e Ingeniería sobre papel. Cáceres. Siglos XV al XX*. Catálogo de la Exposición (Villanueva de la Serena, Asamblea de Extremadura, 1992), pp. 70-88. *Id.*, *etiam*, SÁNCHEZ LOMBA, F.J., «Martín de Solórzano: La influencia de Santo Tomás de Ávila en los proyectos constructivos de la Catedral de Coria», en *Norba. Revista de Geografía, Arte e Historia*, T.º III (1982), pp. 63-76; IDEM, «Arquitectura del Renacimiento en Extremadura», en *Norba-Arte*, T.º VIII (1988), pp. 69-96; IDEM, «El escultor Lucas Mitata y el obispo Galarza en la catedral de Coria», en *Norba-Arte*, T.º IX (1989), pp. 45-62; IDEM, *Iglesias Caurienses del Mil Quinientos* (Salamanca, 1994), pp. 143-160, donde analiza la construcción de la Catedral de Coria.

³⁴ Véase el estudio de esta obra en la biografía de *Bartolomé Fernández Jerez*, autor del retablo.

³⁵ Véase la biografía de *Antonio José Proenza*.

³⁶ A.P. de Aldeanueva de la Vera, L.C.F. y V. de 1518 a 1620, foliado en parte, fol. 33.

enero de 1599, con la finalidad abonar el retablo de la capilla de Santo Domingo que había construido en el convento placentino de la misma advocación, se hace alusión al «rasguño de el dicho retablo»³⁷. También sabemos que a *Francisco Gómez de Aguilar* le fueron abonados 240 reales en 1747 por la traza que proporcionó para la antigua máquina presbiterial de la iglesia de Losar de la Vera, obra que luego se encargó de materializar *Pedro Álvarez Lorenzana*³⁸.

Por su exquisitez, cabe citar algunos de los mejores planos que conserva la provincia de Cáceres. Son de gran belleza y valor los tres dibujos que proporcionó el maestro *Egas Cueman* para el enterramiento de don Alonso de Velasco y su esposa en la iglesia del Monasterio de Guadalupe, que contrató el 12 de septiembre de 1467³⁹. La traza que diseñó el 20 de diciembre de 1614 el arquitecto real *Juan Gómez de Mora* para el retablo mayor de ese mismo templo es obra capital en la Historia del Arte español⁴⁰. Importante debió ser, asimismo, el diseño que proporcionó *José Vélez de Pomar* el 17 de agosto de 1721 para el relicario que el Prior del convento de San Benito de Alcántara proyectaba construir⁴¹. Y no dejemos de mencionar en la provincia de Badajoz la traza del retablo que el clérigo Martín de Engorrilla contrató para su capilla en la iglesia de Ntra. Sra. de La Granada, en Llerena, en octubre de 1560 con los entalladores llerenenses *Juan Pérez*, *Juan Martín* y *Juan de Valencia*⁴².



Fig. 14. Juan de Valencia. Juan Martín y Juan Pérez. Traza del retablo de la capilla de Martín de Engorrilla de Llerena. 1560. Badajoz, Museo Catedralicio.

³⁷ Véase la biografía de *Valentín Romero*.

³⁸ Véase la biografía de *Pedro Álvarez Lorenzana*.

³⁹ Precioso y documentado es el estudio que hicieron en 1912 los padres Rubio y Acemel de estas trazas: *vid.*, RUBIO, Germán, y ACEMEL, Isidoro, «El maestro Egas en Guadalupe. Estudio basado en documentos y dibujos inéditos», en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* (1912). Citamos por la separata (Madrid, Hauser y Menet, 1912), pp. 12-20; también publican el testamento de don Alonso de Velasco y la relación que en el mismo se hace a *Cueman*, pp. 21-27.

⁴⁰ *Vid.*, al respecto, PÉREZ SÁNCHEZ, *El Dibujo Español de los Siglos de Oro* (Madrid, 1980), pp. 71 s. En esta exposición pudimos contemplar reunidas gran número de trazas de retablos. En este sentido, también es importante el trabajo de BASSEGODAI HUGAS, Bonaventura, *Les traces de retaules barrocs. Proposta per a un primer catàleg*, en *El barroc català. Actes de les jornades celebrades a Girona els dies 17, 18, i 19 de desembre de 1987* (Barcelona, 1990). Y citemos, asimismo, *La Colección Raimón Casellas. Dibujos y estampas del Barroco al Modernismo del Museu Nacional d'Art de Catalunya*. Catálogo de la Exposición (Madrid, 1993), pp. 92, 95, 99, 105, 110, 127 s., etc.

⁴¹ JAVIERRE MUR, Aurea, y ARROYO, Consuelo G. del, *Catálogo de los documentos referentes a los conventos de Santiago, Calatrava y Alcántara que se conservan en el Archivo Secreto del Consejo de las Órdenes Militares* (Madrid, 1958), p. 278.

⁴² Tuvimos oportunidad de contemplar este dibujo en la exposición celebrada en 1998 en Don Benito bajo el título *Extremadura, fragmentos de identidad. Guerreros, santos, artesanos, artistas* (Madrid, 1998), pp. 248 s., donde se cita la bibliografía pertinente.

2. FIANZAS

Según Covarrubias, fiador es «el que fía a otro», y fiar «asegurar a otro que cumplirá lo que promete, obligándose juntamente con él»⁴³. Es la fórmula que siempre acompaña al contrato de una obra, y sin la cual podía no llevarse a efecto: sucedió cuando *Juan González de Castro* presentó una baja en la subasta de la pintura del retablo mayor de Acebo, el día 25 de abril de 1630⁴⁴. El aval que ofrecía el fiador suponía la tranquilidad para el cliente, seguro de que la obra se realizaría. Para ser fiador únicamente se exigía poseer los bienes suficientes que le permitieran hacerse cargo de la obligación o contrato suscrito por el artista, en favor del cual salía por garante. Hemos estudiado en el apartado dedicado a la vida de nuestros artífices cómo era frecuente que establecieran las fianzas sus familiares, compañeros de profesión y amigos, que podían desempeñar los oficios más diversos, desde platero, como fue el caso de la fianza que otorgó el 17 de diciembre de 1619 el orífice *Martín Gómez* para que el pintor *Alonso de Paredes* pudiera llevar a cabo la custodia de Torrejón el Rubio, que le había traspasado la viuda de *Juan de Quintana*⁴⁵, hasta organista: fiador del contrato que *Agustín Castaño* suscribió el 2 de mayo de 1617 para hacerse cargo de la escultura del antiguo retablo mayor del convento de Santa Clara, fue el organista *Juan Francisco Horacio*⁴⁶.

Sin embargo, fue cada vez más frecuente que los compañeros de profesión tomaran bajo su responsabilidad la garantía de la obra, asegurando de este modo su continuación, de la que incluso se podía hacer cargo su propio taller. Sucedió con la pintura, dorado y estofado del retablo mayor de la villa de Monroy: como fiadores de *Pedro de Mata*, beneficiario del contrato, se presentaron el 25 de noviembre de 1615 Francisco González de Madrigal y *Alonso de Paredes*, quien, después de la muerte de *Mata*, ocurrida en los meses de marzo o abril de 1619, tuvo que hacerse cargo de la obra, que repartió con el yerno del difunto, el pintor placentino *Pedro Íñigo*⁴⁷.

El número de fiadores necesarios podía oscilar entre uno y cuatro. Por regla general, este tipo de garantía fue suficiente para el comitente. Hubo ocasiones en las que el elevado coste de la empresa aconsejó la solicitud de un fiador que afianzara a todos los que previamente se habían presentado como tales en favor del artista y de la obra en cuestión. Uno de los mejores ejemplos de este *doble sistema de fianzas* lo tenemos en el contrato de escultura del retablo mayor de la Catedral de Plasencia. Como sabemos, el 6 de mayo de 1625 ajustó el Cabildo con *Gregorio Fernández* su precio en 7.000 ducados. El 28 de junio de ese año se firmó en Valladolid la carta de fianzas por parte del mercader de hierro Benito Chamoso y su hijo, el escribano Bartolomé Chamoso, Juan

⁴³ COVARRUBIAS Y OROZCO, S. de, *op. cit.*, p. 542.

⁴⁴ MÉNDEZ HERNÁN, V., *Aportaciones documentales...*, *op. cit.*, p. 42.

⁴⁵ AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Jerónimo Navarro, leg. 1822, foliado, fols. 543-543 vt.º, y leg. 1825, 30 de octubre de 1623, s.f., documento que completa la información sobre el antiguo retablo de la parroquia.

⁴⁶ Véase la biografía de *Agustín Castaño de Espinosa*.

⁴⁷ Véase el estudio que hemos dedicado a este retablo.

Pérez de Laniego, tratante en Cebada, y Juan Velázquez, ensamblador del retablo. No le bastó al Cabildo con estos fiadores, y exigió la presencia de una quinta persona que validara a todos los garantes. El 30 de junio de 1625 se presentó en favor de éstos el pintor vallisoletano *Diego Valentín Díaz*⁴⁸, amigo personal de *Gregorio Fernández*.

3. LOS PLAZOS DE ENTREGA

El plazo de ejecución de un retablo va a estar directamente relacionado con sus dimensiones, con el potencial de trabajo del taller que se hace cargo de su fábrica, con la mayor o menor disponibilidad de materiales e incluso con la fama del artista. El período temporal que éste tenía para entregar la obra comenzaba a correr desde el mismo día que se firmaba el contrato, de modo que había «de comenzar luego a haçer e le a de tener fecho e acavado e puesto en perfeçión para desde oy día de la fecha desta escriptura en año y medio». Retablos de pequeñas dimensiones se fabricaban y doraban en el mismo año; eran, por regla general, máquinas colaterales: hemos visto cómo en 1632 la cofradía del Rosario de Serradilla abrió dos procesos de subasta conducentes a adjudicar uno de ellos la talla y el otro el dorado del retablo que en ese año elevó en honor del santo de su advocación⁴⁹. El retablo de la Purísima, situado en la capilla de San Fulgencio de la Catedral de Plasencia, se doró en un plazo de seis meses, habiendo sido contratada la policromía con *Miguel González* el mismo día que el escultor vallisoletano *Juan Castaño* se obligó a entregar las esculturas de la obra en un plazo de diez meses⁵⁰. Medio año fue el tiempo que dispuso el entallador vallisoletano *Juan Velázquez* para dar por concluido el retablo de San Blas que le encargó, en 1637, el Chantre de Plasencia don Gregorio de Vargas Chamizo para la capilla que poseía en la iglesia de San Martín; el retablo, de un solo cuerpo, tres calles y ático, habría de tener las siguientes medidas: «su alto a de tener desde el altar hasta la punta del frontispicio catorçe pies y medio de vara, y de ancho tendrá con todos buelos de la cornixa nueve pies y medio»⁵¹. El pequeño retablo que trazó *Sebastián Rodríguez* en 1624 para albergar las reliquias de la iglesia de Garciaz, no se asentó hasta 1626⁵². Dos años tardó el escultor *Pedro Martínez de Hontañón* en entregar los cuatro relieves que contrató el 9 de mayo de 1620 con *Diego de Basoco*, encargado de terminar el retablo de Malpartida de Plasencia, que su yerno *Agustín Castaño* no pudo concluir al verse sorprendido por la muerte; la carta de finiquito por la obra de los paneles escultóricos se firmaba el 20 de abril de 1624⁵³. Un año fue el plazo que estableció el contrato que el 3 de noviembre de 1591 suscribieron Luisa de Quintana, viuda del pintor *Miguel Martínez*, y el alcantariño *Juan Nieto de Mercado* para ejecutar los tres tableros que el difunto había dejado sin hacer en el retablo mayor del convento placentino de Santo Domingo⁵⁴.

⁴⁸ Véase la monografía sobre el retablo mayor de la S.I.Catedral.

⁴⁹ Véase la biografía de *Pedro Bello*.

⁵⁰ Véase la biografía de *Juan Castaño*.

⁵¹ Véase la biografía de *Juan Velázquez*.

⁵² Véase la biografía de *Sebastián Rodríguez*.

⁵³ Véase la monografía dedicada al retablo mayor de Malpartida de Plasencia.

⁵⁴ PESCADOR DEL HOYO, M.C, y DIEGO, N. de, «El retablo de San Vicente de Plasencia, sus autores y noticias de otros pintores extremeños del siglo XVI», en *R.E.E.*, Tº XVIII, nº 1 (Badajoz, 1962), pp. 145 ss. (documento III).

Para los retablos mayores, el plazo de ejecución era mayor, lógicamente. El mirobrigense *Juan Sánchez* y su yerno *Andrés Maldonado* concertaron la ejecución del desaparecido retablo mayor del convento placentino de Santa Clara el 2 de mayo de 1617, obligándose a terminar la obra, que habría de tener de ancho 19 pies y de alto «hasta topar el frontispicio en la clave de la cantería de la dicha capilla», el día de todos los Santos de ese mismo año⁵⁵. El mayor de la iglesia de Alcollarín, de un solo cuerpo con tres calles, contratado con el maestro trujillano *Pedro Díaz Bejarano* el 4 de junio de 1731, se asentó el mes de febrero del año siguiente de 1732⁵⁶. Retablos de «beynte y dos pies de bara de alto en todo y de ancho diez y seys pies», correspondientes a dos cuerpos con tres calles y dos entrecalles, se concertaron para entregarlos en un plazo de año y medio: así está reflejado en la escritura que rubricó el escultor salmantino *Diego de Salcedo* el 13 de abril de 1612, traspasando al ensamblador *Antonio González Ramiro* la obra de arquitectura y ensamblaje del retablo mayor de la iglesia parroquial de Santa María, en Baños de Montemayor⁵⁷. *Alberto de Churriguera* se comprometió con el Cabildo Catedral de Plasencia a entregar el retablo de Ntra. Sra. del Tránsito en un plazo de 20 meses, contados desde que el 18 de abril de 1725 firmó el contrato⁵⁸. La máquina que habría de ser simétrica a ésta, destinada a guardar las reliquias atesoradas durante siglos en la Catedral, se concertó el 9 de febrero de 1746 con el placentino *Carlos Simón de Soria*, a quien se concedieron de plazo 16 meses *más o menos*; estaba acabada en todo punto el 28 de noviembre de 1748⁵⁹.

El amplio abanico de plazos constatados oscila, para las obras de pequeñas dimensiones, entre los seis meses y el año, y para las de grandes vuelos entre el año y medio y los tres años. Salvo excepciones, éstos fueron los plazos en los que normalmente se ejecutaron los retablos de nuestra Diócesis, cuya conclusión normalmente fijó el comitente para las festividades más importantes del calendario litúrgico. Éstas eran las siguientes:

- *Para el día de Nuestra Señora de marzo* (25, festividad de la Anunciación) de 1688 debía tener acabado *Antonio Fernández de Torres*, maestro del liberal arte de pintor, vecino de Barco de Ávila, el retablo que había concertado dorar con el convento placentino de la Encarnación el 8 de noviembre de 1687⁶⁰.
- *Para el día de Pascua Florida* (Domingo de Resurrección) de 1615 habría de entregar el pintor placentino *Pedro de Córdoba* el retablo que concertó con el licenciado Juan Cano de Lebrija el 27 de agosto de 1614, con destino a la capilla que éste tenía en el convento de San Francisco, en Plasencia⁶¹. La Pascua de Resurrección de 1631 fue el

⁵⁵ Véanse las biografías de los artistas citados.

⁵⁶ Véase la biografía de *Pedro Díaz Bejarano*.

⁵⁷ Véase el apartado dedicado a estos artistas.

⁵⁸ Véase el capítulo donde estudiamos la intervención de los *Churriguera* en Extremadura.

⁵⁹ Véase la biografía de *Carlos Simón de Soria*.

⁶⁰ AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Martín Muñoz de la Cerda y Paz, leg 1794, foliado, fols. 665-666.

⁶¹ *Ibidem*. Escribano Alonso Rodríguez, leg. 2179, 27 de agosto de 1614, s.f.

plazo estipulado para que *Juan González de Castro* pintara el retablo que Pedro Gómez poseía en el convento de monjas de San Ildefonso de la ciudad de Plasencia, según concierto estipulado el día 9 de noviembre de 1630⁶².

- *Para el día del Corpus* (jueves, sexagésimo día después del domingo de Pascua de Resurrección) de 1610 se comprometió el jarandillano *Jerónimo de Córdoba* a asentar la custodia que la iglesia de Losar de la Vera contrató el 7 de marzo de 1610⁶³.
- *El día de San Juan de Junio* (24, festividad de San Juan Bautista) se eligió como fecha a partir de la cual debía tener terminado, en el plazo de seis meses, *Pedro Bello* el retablo que contrató el 14 de junio de 1623 con el Regidor de Plasencia don García de la Pila y Almaraz, destinado a la capilla que éste poseía en la iglesia del Salvador de dicha ciudad⁶⁴.
- *Para el día de Señor Santiago Apostólico* (25 de julio) debía estar terminado el retablo que *Pedro y Baltasar García* contrataron el 20 de abril de 1572 para la capilla que el mercader Diego de Trejo poseía en la iglesia de San Esteban, en Plasencia⁶⁵.
- *Para el día de Ntra. Sra. de Agosto* (15, festividad de la Asunción) de 1592 se comprometió a entregar el pintor alcantarino *Juan Nieto de Mercado* los cuadros que faltaban por hacer en los retablos del convento de Santo Domingo y de la iglesia de San Julián, en Plasencia, según concierto que estipuló con Luisa de Quintana, viuda del también pintor *Miguel Martínez*, el 3 de noviembre de 1591⁶⁶. Para el día de la festividad de la Asunción habría de dar el vallisoletano *Agustín Castaño* por concluida la imagen de San Agustín que había contratado el 15 de junio de 1619 con la Compañía de Jesús de Plasencia⁶⁷.
- *Para el día de San Miguel* (29 de septiembre) de 1626 debía concluir el vallisoletano *Juan Velázquez* el retablo mayor que concertó construir el 19 de septiembre de 1625 para la capilla que poseía Pedro Gómez en la iglesia del convento de las monjas ildefonsas de Plasencia⁶⁸.
- *El día de Todos los Santos* se eligió como fecha de entrega del antiguo retablo de la ermita de la Pasión, en Aldeanueva de la Vera, concertado con el pintor *Juan Guerrero* el 26 de junio de 1635⁶⁹. El 27 de abril de 1615 *Jerónimo de Córdoba* otorgó poder para cobrar lo que le adeudaba la iglesia de Campillo de Deleitosa de uno de los plazos del antiguo retablo mayor parroquial, estipulado para el día de Todos los Santos⁷⁰. *Juan Sánchez* y su yerno *Andrés Maldonado* se comprometieron a dar por concluido el antiguo retablo mayor del convento de Santa Clara, de Plasencia, para el día de Todos los Santos de 1617, según concierto estipulado el 2 de mayo de ese mismo año⁷¹.

⁶² *Ibidem*. Escribano Francisco Núñez, leg. 1835, 9 de noviembre de 1630, s.f.

⁶³ *Ibidem*. Escribano Alonso Flores. Legajo 701, 7 de marzo de 1610, s.f.

⁶⁴ Véase la biografía de *Pedro Bello*.

⁶⁵ Véase la biografía de *Baltasar García*.

⁶⁶ PESCADOR DEL HOYO, M.C., y DIEGO, N. de, *op. cit.*, pp. 145 ss. (Documento III). La referencia documental: AHPCC. Protocolos de Plasencia. Escribano Gonzalo Jiménez, leg. 1295, 3 de noviembre de 1591, s.f.

⁶⁷ Véase la biografía de *Agustín Castaño*.

⁶⁸ Véase la biografía de *Juan Velázquez*.

⁶⁹ AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Martín Rayo, leg. 2134, foliado, fols. 943-945 vt.^o

⁷⁰ *Ibidem*. Escribano Francisco de Campo, leg. 238, 27 de abril de 1615, s.f.

⁷¹ Véanse las biografías de los artistas citados.

- *El día de la Purísima* (8 de diciembre) *Marcos de Paredes* habría de tener dorado el retablo de San Pedro de Alcántara que estipuló el 13 de agosto de 1672 con los rectores de la cofradía que se servía en el convento placentino de San Miguel⁷².

Hubo ocasiones en las que coincidió la fecha de entrega con la festividad del patrono a quien estaba dedicado el retablo: el pintor *Alonso de Paredes* se comprometió, el 12 noviembre de 1617, a tener dorada la antigua máquina que engalanaba el presbiterio de la parroquia de San Miguel Arcángel, de Jaraíz de la Vera, el día 29 de septiembre del año siguiente⁷³. Asimismo, fueron fechas comunes de entrega el día de *Quasimodo* (primer domingo después de la Pascua de Resurrección) o el 25 de diciembre, así como también el de *Carnes Tolendas* (Carnaval). Hubo ocasiones en las que el plazo se fijó, sencillamente, «para finales del mes de julio deste presente año», según leemos en el contrato que firmó *Francisco de Parrales* el 26 de mayo de 1627 con la Compañía de Jesús, para dorar el retablo de la cofradía de Ntra. Sra. de la Presentación, servida en la iglesia del Colegio de Plasencia⁷⁴. «Para principio de abril del año que viene de mil y seiscientos y setenta y tres» debía tener *Pedro de Córdoba* concluido el dorado de la caja de ese mismo retablo, según concierto del día 16 de diciembre de 1662⁷⁵.

En caso de incumplir con el plazo estipulado en el contrato, «no le haciendo en la dicha forma dentro del dicho término, el qual pasado el dicho comitente pueda buscar oficial del dicho arte ... a su satisfacción en qualquiera parte que le hallare en esta çudad e fuera della e le pueda encargar el dicho retablo para que le haga de la forma y traça y condiciones susoreferidas, y concertarle en la cantidad que bien bisto le fuere e por lo que más le costare de lo estipulado pueda executar e para liquidación e prueba de todo ello baste el juramento del dicho» comitente «y después del de sus herederos e sucesores ... » Hasta el año 1566 no recibió *Francisco Rodríguez*, entallador de Plasencia, la última paga por el retablo que había construido en la parroquia de San Martín de esa ciudad entre 1557 y 1560, debido a los retrasos que sufrió la obra en su entrega⁷⁶. Las muertes de los artistas provocaron que retablos como el mayor de Monroy sufriera un retraso de hasta quince años en su entrega definitiva⁷⁷. El largo período de ejecución que en ocasiones emplearon los artistas para dar por concluido un retablo perjudicaron seriamente su economía. Esto le ocurrió a *Manuel Álvarez Benavides*, escultor vecino de Pasarón de la Vera, cuando concertó el retablo de la parroquial de esa villa en 1757 y no terminó de asentarlos definitivamente hasta 1765-66: los ocho/nueve años transcurridos desde el ajuste del retablo dieron como consecuencia un abono de 200 reales a su favor entre

⁷² AHPCC. Protocolos de Plasencia. Escribano Francisco Maldonado, leg. 1481, foliado, fols. 148-149 vt.º.

⁷³ *Ibidem*. Escribano Fernando de la Peña, leg. 2009, 11 y 12 de noviembre de 1617, s.f.

⁷⁴ *Ibidem*. Escribano Diego López de Hinojosa, leg. 1384, 26 de mayo de 1627, s.f.

⁷⁵ *Ibidem*. Escribano Juan González León, leg. 1081, foliado, fols. 1083-1083 vt.º.

⁷⁶ BENAVIDES CHECA, J., *Prelados placentinos. Notas para sus biografías y para la historia documental de la Santa Iglesia Catedral y ciudad de Plasencia* (Plasencia, 1907), p. 138.

⁷⁷ Véase la monografía del retablo mayor de Monroy.

1778 y 1779, «por las pérdidas que parece tuvo en el retablo mayor desta yglesia», según decreto de Visita⁷⁸. Como en todo, hubo sus paradojas: la amistad que debía existir entre los pintores *Alonso de Paredes* y *Francisco de Parrales* y los responsables de las memorias que fundaron el doctor Alonso de Oviedo y su mujer doña Catalina de Loaisa en el convento de San Francisco, de Plasencia, nos sirve para justificar los 1.000 reales con los que se premió a los artistas cuando terminaron el retablo de San Antonio de Padua que habían concertado dorar en 12 meses según escritura de 3 de julio de 1622, aún a pesar de haber tardado más de seis años en concluir el trabajo⁷⁹.

4. LAS MEDIDAS

Las medidas de un retablo estuvieron condicionadas por las proporciones arquitectónicas del templo y del lugar para el que estuviera destinado en su interior. Las dimensiones se regularon por la vara burgalesa o castellana, subdividida en 3 pies⁸⁰. Éstas son las medidas que encontramos con mayor frecuencia en los contratos estudiados en Plasencia. El pie se utiliza para los retablos y la vara para establecer la altura de las imágenes, que también puede ir expresada en pies. Hubo una tendencia a simplificar esta serie de cuestiones técnicas, aduciendo para ello que el «dicho retablo a de tener de ancho todo lo que huviere de el rincón de la pared de la yglesia hasta la reja de la dicha capilla, y el alto necesario conforme al arte; que a de tener de ancho el dicho retablo diez y nueve pies con buelos de molduras y de alto a de tener hasta topar el frontispicio en la clave de la cantería de la dicha capilla y la custodia a de ser del alto y ancho que le cupiere conforme a la dicha traça». Obras como el mayor de la iglesia de Ntra. Sra. de la Asunción, en Baños de Montemayor, tienen «beynte dos pies de bara de alto en todo y de ancho diez y seys pies» (18 x 4 metros). Entre los de mayores dimensiones hemos de mencionar el de la Catedral (16,10 m de ancho), el de la Asunción de Béjar y el impresionante conjunto del antiguo convento trinitario de Hervás. En general, suelen alcanzar hasta los 42 pies de altura, y una anchura situada entre los 16 y 28 pies. Las medidas de los colaterales normalmente oscilan entre los 14/18 por 9/11 pies. El antiguo retablo que estaba dedicado a Ntra. Sra. de la Concepción en el convento placentino de San Francisco, tenía, según el contrato que ganó *Juan Moreno* a *Pedro Bello* por la baja que hizo en el mismo el 12 de marzo de 1625, «seis pies de ancho y de nueve a diez de alto con el frontispicio»⁸¹. *Pedro de Córdoba* contrataba el 27 de agosto de 1614 un retablo destinado a la capilla que el licenciado Juan Cano de Lebrija tenía en el convento placentino de San Francisco, estipulando que el «dicho retablo a de tener onze pies de ancho y quinze pies de alto»⁸².

⁷⁸ Véase la biografía de *Manuel Álvarez Benavides*.

⁷⁹ Sobre el dorado de este retablo: AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Francisco de Campo, legs. 242, 244 y 245, varios folios y datas.

⁸⁰ La correspondencia entre las medidas la tenemos consignada en la obra de PALOMERO PÁRAMO, J.M., *El retablo sevillano del Renacimiento. Análisis y evolución (1560-1629)* (Sevilla, 1983), p. 73.

⁸¹ La referencia documental en las biografías de los artistas citados.

⁸² AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Alonso Rodríguez, leg. 2179, 27 de agosto de 1614, s.f.

En lo que respecta a las imágenes, su altura normalmente se consignó en varas. Para las que contrató realizar el 4 de enero de 1626 el vallisoletano *Manuel de Rincón* para el retablo que el Regidor don Pedro Gómez de Carvajal había estipulado con *Juan Velázquez*, destinado a la capilla que tenía en San Ildefonso de Plasencia, se acordó que habría de hacer «las figuras del pedestal que son nueve y del grandor y tamaño que están aparexadas, y más ará las echuras de San Pedro y San Pablo, figuras redondas del alto de media vara sin peana»⁸³. Las imágenes exentas podían alcanzar la vara y media de alto: fue la medida en que concertó *Agustín Castaño* una escultura de San Agustín destinada al colegio placentino de la Compañía de Jesús, el 15 de junio de 1619⁸⁴.

Las medidas de la obra se solían tomar cuando el artista se desplazaba al lugar para el que estuviera destinada con el fin de establecer las condiciones definitivas. En 1658 le fueron abonados al escultor placentino *Alejo Bermúdez* 500 reales del tabernáculo que había concertado fabricar para la ermita de Ntra. Sra. de Tebas, en Casas de Millán, «más diez y seis reales del camino del dicho Alexo Bermúdez ... quando vino a las medidas y concierto»⁸⁵. En algunos contratos las medidas del retablo se estipularon con cierta rigurosidad. El 15 de diciembre de 1637 concertó el Chantre don Gregorio de Vargas Chamizo con el vallisoletano *Juan Velázquez* un retablo de San Blas para la capilla que poseía en la iglesia de San Martín, en Plasencia, con las siguientes dimensiones:

(1.^a Condición): «*su alto* a de tener desde el altar hasta la punta del frontispicio catorçe pies y medio de vara, y *de ancho* tendrá con todos buelos de la cornixa nueve pies y medio repartiéndolos en esta manera: el pedestal primero tendrá de alto con basa y sotabasa dos pies menos dos de dos, y a las colunas se les dará de alto con basa y capitel seis pies y dos de dos, y a la cornixa y rosca del arco se le a de dar vn pie, que en todo y en todo tendrá desde el altar hasta enzima de la cornixa nueve pies».

(2.^a Condición): «yten es condición que en quanto al ancho se a de repartir dando a la cornixa de fuera a fuera de los buelos nueve pies y medio, y a la caja de en medio se le a de dar de ancho tres pies y de hondo lo neçesario para el *San Blas* que a de llevar, y an de ser ensanbladas xambas y arco con sus flornes de talla en el paflón y a las colunas se les a de dar los gruesos nescesarios (...)»

(3.^a Condición): «yten que el sobrecuerpo se a de haçer dándole de alto todo lo restante hasta los catorçe pies y medio, dando a la caja todo el alto que pudiere tener y de ancho dos pies y medio y el hondo conforme a la figura que a de llevar, haçiendo las xambas y arco ensanblado (...)»⁸⁶

⁸³ Véase la biografía de *Juan Velázquez*.

⁸⁴ Véase la biografía de *Agustín Castaño*.

⁸⁵ Véase la biografía de *Alejo Bermúdez*.

⁸⁶ La referencia documental en la biografía de *Juan Velázquez*.

5. LOS MATERIALES

La elección de los materiales fue primordial al suponer un condicionante más para el artista. En Plasencia, como en España, fue la madera el que más se empleó; cabría incluso decir que en los retablos se hizo de forma casi exclusiva. El mármol, el alabastro, el oro y la plata o los apliques de bronce⁸⁷, tan empleados en otras zonas de nuestro país, no los encontramos en obras de la Diócesis, adscrita a la técnica tradicional de la madera policromada tan arraigada en España⁸⁸.

5.1. La madera

Con escasas excepciones, la madera se utilizó durante la Etapa Moderna en la fabricación de la mayoría de los retablos de la Diócesis de Plasencia. Su empleo supone un notable abaratamiento de costes. Tanto fue así, que los comitentes y artistas placentinos nunca asumieron la *Circular a los Prelados Eclesiásticos del Reino* que, redactada por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, fue asumida oficialmente por Carlos III en 1777. La recomendación que en esta cédula se hacía de no emplear la madera para los ornatos del templo no podía tener en Plasencia, al igual que en las zonas apartadas de los principales centros artísticos, un feliz cumplimiento, pues había una tradición de peso que, a la postre, se tradujo en imitar jaspes con la policromía. El tratado de don Ramón Pascual Díez, sobre el *Arte de hacer el estuco jaspeado, o de imitar los jaspes a poca costa, y con la mayor propiedad* (1785)⁸⁹, es buena prueba de la respuesta que se dio en España al frenético antibarroquismo de don Antonio Ponz.

Al igual que en Castilla, y también en Sevilla⁹⁰, en Plasencia la madera de pino fue la que más se empleó para la construcción de los retablos: «por su ligereza, baratura, abundancia y fácil talla, era el material predilecto»⁹¹. Aunque en nuestros días los pinos carecen de la importancia que alcanzan en la Meseta⁹², en las Tierras de Plasencia y Piedrahita éste y el roble fueron las variedades forestales más características, abundando, junto con el castaño, en toda la zona norte de la Diócesis⁹³. En Trujillo la vegetación clímax fue el encinar, con el que participaban especies arbóreas como el roble y el castaño. Existe constancia documental que en 1513 la reina doña Juana mandó que se plantaran pinares en el término trujillano, manteniendo los existentes, lo que demuestra que ya había coníferas⁹⁴.

⁸⁷ Vid., al respecto, MARTÍN GONZÁLEZ, *El Escultor en el Siglo de Oro*. Discurso del Académico Electo Excmo. Sr. D. J.J. Martín González, leído en el Acto de su Recepción Pública el día 17 de junio de 1985 (Madrid, 1985), pp. 37-45.

⁸⁸ *Ibidem*, pp. 38, 46 s.

⁸⁹ PASCUAL DÍEZ, Ramón, *Arte de hacer el estuco jaspeado, o de imitar los jaspes a poca costa, y con la mayor propiedad* (Madrid, Impr. Real, MDCCLXXXV. Valladolid, Ed. facsímil, 1988), pp. 69-78, en el prólogo de esta obra hace alusión su autor al problema que supuso en España la prohibición de Carlos III.

⁹⁰ Vid. PALOMERO PÁRAMO, J.M., *El retablo sevillano...*, op. cit., p. 75.

⁹¹ MARTÍN GONZÁLEZ, *Escultura Barroca Castellana* (Madrid, 1959), p. 9.

⁹² CORCHÓN GARCÍA, Justo, *Bibliografía Geográfica Extremeña* (Badajoz, 1955), pp. 13 s.

⁹³ SANTOS CANALEJO, Elisa Carolina de, *La Historia Medieval de Plasencia y su entorno geo-histórico. La Sierra de Béjar y la Sierra de Gredos* (Cáceres, 1986), pp. 383 s.

⁹⁴ FERNÁNDEZ-DAZA ALVEAR, Carmen, *La ciudad de Trujillo y su tierra en la baja Edad Media* (Villanueva de la Serena, 1993), pp. 267 s.

La ventaja de la madera de pino estriba en el gran tamaño de sus piezas, razón por la cual fue un «árbol conocido y muy útil por ser a propósito para los edificios»⁹⁵. Su empleo se reservó generalmente para el armazón arquitectónico del retablo, si bien es cierto que las tallas también se elaboraron con este material. El Cabildo Catedral de Plasencia decidió el 15 de julio de 1624 construir el retablo mayor en madera de pino, reservando el nogal para la custodia. La decisión sentó precedente, y el 4 de mayo de 1625 *Gregorio Fernández* se comprometió a ejecutar la escultura en madera de pino, y en nogal las de la custodia⁹⁶. La elección de los capitulares contaba con antecedentes tan importantes como el retablo mayor de San Martín de Plasencia (1557-1560), construido con pinos⁹⁷. También fue el material elegido por *Francisco de Escobar* para dar forma al retablo de Ntra. Sra. de Belén, en Cañamero, contratado el 18 de mayo de 1559⁹⁸. Lo mismo hizo el pintor *Pedro de Córdoba* cuando ajustó, el 27 de agosto de 1614, el retablo del licenciado Juan Cano de Lebrija para su capilla en el convento placentino de San Francisco⁹⁹, y, asimismo, *Juan Sánchez* y su yerno *Andrés Maldonado* con el retablo mayor que suscribieron el 2 de mayo de 1617 con las monjas de Santa Clara, de Plasencia¹⁰⁰. Los pinares de la ciudad debieron abastecer a estos artistas, al igual que al ensamblador *Martín Rodríguez*, con quien se contrató el retablo mayor de la ermita pasaroniana de Ntra. Sra. de la Blanca (la madera comenzó a adquirirse en 1656)¹⁰¹. Cuando esta villa decidió sustituir el mayor parroquial por la máquina barroca que hoy engalana el presbiterio, contratada en 1757 con *Manuel Álvarez Benavides*, hubo de sacar licencia de los regidores de la ciudad de Plasencia «para cortar diez y seis pinos de sus baldíos para el retablo mayor que se intenta hazer»¹⁰², ya que el Concejo de la ciudad protegía los árboles y la madera de los abusos de los ganaderos y leñadores¹⁰³.

Junto a la Tierra de Plasencia –con especial relevancia de la Vera¹⁰⁴– y Trujillo, la madera de pino también se trajo de Castilla. Lo tenemos documentado en el caso de los retablos construidos por artistas foráneos. Así se especifica en los contratos que estipuló el vallisoletano *Juan Velázquez* para construir el de la capilla que tenía Pedro

⁹⁵ COVARRUBIAS OROZCO, S. de, *op. cit.*, p. 823.

⁹⁶ Véase la monografía del retablo mayor de la Catedral.

⁹⁷ HERNÁNDEZ NIEVES, R., y CANO RAMOS, Javier, «Intervenciones en Retablos y Bienes Muebles», en *Extremadura Restaurada. Quince años de intervención en el Patrimonio Histórico de Extremadura*, T.º I (Salamanca, 1999), p. 279.

⁹⁸ AMT. Protocolos Notariales. Escribano García de Sanabria, leg. 1, foliado, fol. 85 vt.º.

⁹⁹ AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Alonso Rodríguez, leg. 2179, 27 de agosto de 1614, s.f.

¹⁰⁰ Véanse las biografías de los artistas citados.

¹⁰¹ Véase la biografía de *Martín Rodríguez*.

¹⁰² Véase la biografía de *Manuel Álvarez Benavides*.

¹⁰³ SANTOS CANALEJO, E.C. de, *El siglo XV en Plasencia y su tierra. Proyección de un pasado y reflejo de una época* (Cáceres, 1981), p. 157.

¹⁰⁴ El potencial forestal de esta comarca lo tenemos ilustrado en el *Libro de Cuentas de Fábrica* de la parroquia de Aldeanueva de la Vera, donde se menciona que pinares y castaños procedían en su mayor parte de Losar de la Vera: L.C.F. y V. de 1541 a 1569, foliado en parte, s.f. La madera utilizada en el retablo mayor rococó de Arroyomolinos de la Vera procedía de Tejeda de Tiétar: véase el estudio de este retablo en la biografía de los *Incera Velasco*.

Gómez en las ildefonsas y el colateral de San Blas en la iglesia de San Martín, ambos en Plasencia, los días 19 de septiembre de 1625 y 15 de diciembre de 1637¹⁰⁵, respectivamente. Cuando había previsión de necesitar mayor cantidad de madera de la que podían ofrecer los pinares de la ciudad, se acudía fuera: sabemos que parte de los pinos empleados en el retablo mayor catedralicio se adquirieron en Toledo. También fueron importantes los pinares de Navarredonda y Piedrahita, prueba de lo cual nos ofrece la Catedral de Coria, donde trabajaba el hermano trinitario *fray José de la Santísima Trinidad*, procedente del convento de Hervás, con la madera que el Cabildo había comprado para las obras catedralicias a mediados del siglo XVIII en los precitados enclaves¹⁰⁶. Todo este cúmulo de noticias demuestra que el pino fue un material muy empleado durante la Edad Moderna.

En menor medida se utilizó el nogal, apreciado por su calidad de talla y color, al igual que el peral, ya que los árboles frutales se caracterizan sobre todo por proporcionar una madera que tiene pocos nudos. Su empleo fue bastante restringido, y se reservó normalmente para las esculturas, pues además escaseaba. El 18 de mayo de 1559 el entallador villanovense *Francisco de Escobar* contrató la ejecución del retablo de la ermita de Cañamero, que habría de hacer con madera de pino a excepción de la escultura de la Virgen, que habría de ser de peral o nogal¹⁰⁷. En 1652 tenemos documentada en la parroquia de Hervás la construcción de un retablo dedicado a Santo Domingo; en los descargos relativos a los gastos, constan asientos por las tablas de nogal y de peral adquiridas para el mismo¹⁰⁸. El nogal frecuentemente se reservó para la talla de sillerías¹⁰⁹, de lo que es ilustrativo el coro de Plasencia, que debemos a *Rodrigo Alemán*. El empleo del castaño está documentado en la talla de San Martín, titular del retablo que construyó *Francisco Rodríguez* entre 1557 y 1560¹¹⁰.

En lo que respecta a la calidad y perdurabilidad de la madera, en la mayoría de los contratos se especifica frecuentemente que «ha de ser todo de madera limpia, añeja y sin comeduras»¹¹¹; los barrotes del armazón han «de ser de madera seca y labrados a un grueso ..., y los tableros para el dicho retablo y figuras an de ser muy buenos y secos; y en el tablero de encima del friso alto que está dicho a de ser de tableros muy fixados y

¹⁰⁵ Véase la biografía de *Juan Velázquez*.

¹⁰⁶ GARCÍA MOGOLLÓN, F.J., y MÉNDEZ HERNÁN, V., «Fray José de la Santísima Trinidad: los retablos del antiguo convento trinitario de Hervás (Cáceres) y su relación con el de la capilla de los Maldonado de la Catedral de Coria», en *Norba-Arte*, T.º XVII (1997) (Cáceres, 1999), pp. 109 ss.

¹⁰⁷ AMT. Protocolos Notariales. Escribano García de Sanabria, leg. 1, foliado, fol. 85 vt.º.

¹⁰⁸ A.P. de Hervás. *L.C.F. y V. de 1625 a 1736*, s.f. Asiento de 1652.

¹⁰⁹ MARTÍN GONZÁLEZ, *Escultura Barroca Castellana...*, op. cit., p. 9.

¹¹⁰ PAREDES GUILLÉN, V., «Pinturas en tabla del Divino Morales, extremeño, existentes en el retablo de la iglesia de San Martín, parroquia filial de la ciudad de Plasencia, en el año 1903», en *Revista de Extremadura*, T.º V, n.º. 52 (1903), p. 473. Sobre los castañares de la Tierra de Plasencia *vid.* BERJANO, Daniel, «Los Castañares de la Ciudad y Tierra de Plasencia», en *Revista de Extremadura*, T.º X (1908), pp. 200-210; 253-264.

¹¹¹ Retablo de Nra. Sra. de la Concepción, en el convento de San Francisco de Plasencia. Contrato de *Pedro Bello* (25 de febrero de 1625) y baja de *Juan Moreno* (12 de marzo de 1625); véanse las biografías correspondientes.

con barrotes a cola de milano, de manera que no lleven daño nynguno»¹¹²; que la madera había de ser «seca y de buena ley y çin nudos»¹¹³, «que no esté carcomida»¹¹⁴, «como lo requiere la obra»¹¹⁵. Hubo ocasiones en las que también se especificó como condición que la escultura «no se henderá hasta dies años»¹¹⁶. El proceso reservado a preparar los materiales destinados a una obra de este tipo aparece descrito en los tratadistas. Se recomendaba talar el árbol en «buena luna»¹¹⁷. Vitruvio aconsejaba como estación predilecta para este fin «desde principios de otoño, hasta antes de que empiece á correr el Favonio: porque en la primavera todos los árboles abundan de savia, y echan su natural vigor en hojas y anuales frutos; y estando, por motivo de la estacion, anchos de poros y cargados de humor, vienen á ser leves y de poca fuerza»¹¹⁸. Tratadistas como *Cennino Cennini* se encargaron de codificar el modo que habría de seguir el artista para preparar la madera que luego se emplearía como base para las tablas pictóricas, muchas de las cuales llenan los retablos del siglo XVI. En su *Libro del Arte*, refiere que la madera «debe estar bien seca; y en el caso de que haya relieves en la madera u hojas, hiérvela antes en una caldera con agua clara y de esta forma esa madera nunca se agrietará»¹¹⁹. Hubo ocasiones en las que la madera, por no haber sido tratada como convenía, se pudrió. Llama la atención lo que sucedió en El Torno, donde además se empleó un material de mala calidad, de chilla, lo que provocó que el retablo construido entre 1706 y 1708 por *Melchor González de la Cruz* hubiera de ser sustituido por la obra que hoy vemos, realizada entre 1735 y 1736 por el placentino *Francisco Gómez de Aguilar*¹²⁰. El cuidado que en ocasiones se tuvo durante el proceso de construcción de un retablo nos lo ilustran las Actas Capitulares de la Catedral de Plasencia en relación con el dorado del mayor. El Cabildo trató de evitar cualquier inconveniente que pudiera afectar al conjunto, y así, el 22 de octubre de 1655 decidió demandar a los ollereros situados en las proximidades de la Catedral, porque el humo de los hornos perjudicaba seriamente a la obra¹²¹.

¹¹² Plasencia. Contrato estipulado por *Baltasar y Pedro García* para construir el retablo del mercader Diego de Trejo en la iglesia de San Esteban, el 20 de abril de 1572: véase la biografía de *Baltasar García*.

¹¹³ Contrato del retablo que estableció el vallisoletano *Juan Velázquez* el 15 de diciembre de 1637 para construir el retablo de San Blas en la iglesia de San Martín de Plasencia: véase la biografía de *Juan Velázquez*.

¹¹⁴ Contrato establecido entre el convento de Santa Clara en Plasencia y *Juan Sánchez* y *Andrés Maldonado* para elevar el retablo mayor, con fecha de 2 de mayo de 1617: véanse las biografías de estos artistas.

¹¹⁵ Contrato para elevar la custodia del presbiterio en la iglesia de Berzocana, estipulada con *Valentín Romero* y *Pedro de Lozoya* el 18 de mayo de 1600: véase la biografía de *Valentín Romero*.

¹¹⁶ Contrato para esculpir y dorar la imagen de San Blas, que tomó a su cargo el pintor y dorador trujillano *Manuel García de Bárcenas* el 27 de agosto de 1633, para la ermita que a este santo tenía dedicada la villa de Monroy: AHPCC. Protocolos Notariales de Monroy. Escribano *Juan Sánchez Gil*, leg. 2464, 27 de agosto de 1633, sin foliar.

¹¹⁷ MARTÍN GONZÁLEZ, *Escultura Barroca Castellana...*, op. cit., p. 9. Según la cita de Abegecio y Columela que recoge en su libro el profesor Palomero Páramo, correspondía la buena luna al menguante del mes de enero: PALOMERO PÁRAMO, J.M., op. cit., p. 75.

¹¹⁸ VITRUVIO POLION, Marco L., *Los diez libros de arquitectura* (Madrid, Imprenta Real, 1787 –Ed. a cargo de José Ortiz y Sanz–) (Madrid, Ed. Akal, 1987), p. 50 (Lib. II, Cap. IX, *De la madera*). El Favonio empieza a correr, según nos dice el mismo Vitruvio en el Libro IX, Cap. 5, «a la octava parte de piscis, ó á los 8 de Febrero»: *Ibidem*, p. 50, n. I.

¹¹⁹ CENNINI, Cennino, *El Libro del Arte* (Madrid, Ed. a cargo de Branco Brunello, 1988), p. 152 ss.

¹²⁰ Véanse las biografías de los artistas citados.

¹²¹ A.C.P., L.A.C., N.º. 24 (1654-1663), Viernes 22 de octubre de 1655; BENAVIDES CHECA, J., op. cit., p. 274.

El decreto de 25 de noviembre de 1777 dirigido a los *Prelados eclesiásticos del reino*, donde se recomendaba la supresión de la madera en los retablos debido a

«las tristes y dolorosas experiencias que se repiten frecuentemente en los sagrados Templos, en que por lo frágil y combustible de las materias de que se componen los retablos, adornos y techumbre de los más de ellos, y por no adaptar exactamente su forma a las reglas del arte y del buen gusto, unos parecen lastimosamente entre las llamas...»¹²²,

apenas si tuvo repercusión en la Diócesis de Plasencia. Lo más que se hizo fue aplicar el estuco a frontales de altar. Sólo hemos documentado un retablo donde se utilizaran, además de la madera, los ladrillos para las pilastras: el antiguo de la iglesia de Hervás, que construyó entre 1781 y 1782 don Tomás Pérez Monroy, maestro tallista vecino de la ciudad de Salamanca¹²³.

5.2. Otros materiales

Junto a los sagrarios heredados de la etapa bajomedieval, en la Diócesis se construyeron en el siglo XVI otros en piedra, como el situado en el Evangelio del Presbiterio de la iglesia placentina de San Martín¹²⁴. Ejemplos de retablos pétreos tenemos en la parroquia metellinense de Santa Cecilia: de los que flanqueaban el presbiterio sólo permanece en pie el situado en el costado del Evangelio. Parece ser que era conocido como el retablo de las reliquias, al albergar vestigios de la Santa Espina y otros perdidos en el transcurso de la Guerra Civil Española. El enorme grosor de sus balaustres sugiere la etapa barroca como cronología, a lo que coadyuva los guardapolvos con rocallas que flanquean a ambos lados.

De albañilería también se hicieron algunos retablos. Uno de estos tenemos documentado en la iglesia de Serradilla en 1679, año en que se abonaron 300 reales en favor de Alonso Hernández Mingo por la hechura de un retablo de este tipo, hoy desaparecido¹²⁵. Debía ser muy parecido al que conserva la iglesia de Casas de Millán, dedicado al Cristo de la Piedad, del siglo XVII. Uno de yeso existió en El Salvador de Plasencia¹²⁶. También los hubo de estopa¹²⁷ y de masera¹²⁸.

¹²² Tomamos la cita del artículo de MARTÍN GONZÁLEZ, «Problemática del retablo bajo Carlos III», en *Fragmentos*, n.ºs 12-13-14 (Madrid, 1988), p. 43, n. 10.

¹²³ Véase la biografía de Tomás Pérez Monroy.

¹²⁴ Un inventario de 1560 de la iglesia placentina del Salvador recoge la existencia de un sagrario que Benavides afirma que hizo, al igual que el citado de San Martín, el Obispo don Gutierre de Vargas Carvajal: BENAVIDES CHECA, J., *Prelados Placentinos...*, op. cit., p. 140.

¹²⁵ A.P. de Serradilla, L.C.F. y V. de 1668 a 1715, foliado, fols. 139 vt.º y 147.

¹²⁶ A.P. de la parroquia del Salvador, de Plasencia, L.C.F. y V. de 1559 a 1631, foliado, fol. 32 vt.º: inventario de bienes del 30 de agosto de 1560, la cita correspondía a un altar de Ntra. Sra.

¹²⁷ Citado en un inventario de bienes de la parroquia de Malpartida de Plasencia, fechado el 9 de mayo de 1518: A.P. de Malpartida de Plasencia, L.C.F. y V. de la ermita de los Mártires, de 1518 a 1544, foliado, fol. 1 vt.º.

¹²⁸ A.P. de la parroquia del Salvador, de Plasencia, L.C.F. y V. de 1559 a 1631, foliado, fol. 32 vt.º: inventario de bienes del 30 de agosto de 1560, la cita correspondía a un antiguo retablo dedicado a Cristo en la cruz.

Especial importancia cobran en el panorama diocesano placentino los retablos de azulejos pintados, todos ellos procedentes de los alfares de Talavera de la Reina y Puente del Arzobispo. Aunque del siglo XVI, destaquemos los existentes en las iglesias de Valdastillas, Piornal (desaparecidos), la ermita de San Lázaro y el convento de Santo Domingo, ambos en Plasencia, y el conservado en la finca llamada del Rincón, en el actual término de Logrosán y próxima al río Cubilar¹²⁹.

6. LOS PRECIOS

6.1. El ajuste: la tasación y las fórmulas de pago

El precio de un retablo estaba condicionado por varios factores. Los más importantes eran el tamaño, y por tanto los materiales, y la fama del artista; se incrementaba si tenía que viajar desde larga distancia, y con las mejoras que se hicieran durante la ejecución de la pieza al contrato original, lo que no siempre fue así: en las condiciones que suscribieron el 3 de julio de 1622 Alonso de Paredes y Francisco de Parrales para hacerse cargo del dorado del retablo de San Antonio, en el convento placentino de San Francisco, se estipuló era «condición que si su paternidad quisiere alterar o ynovar alguna ystoria de pintura de las conthenydas en las condiciones lo a de poder hazer y an de ser obligados a pintarlo sin por ello llevar ny pedir más de» lo estipulado¹³⁰. En todas las cartas estudiadas el precio siempre se establece al firmar el contrato, indicando asimismo los plazos en que debía ser abonada la obra y la necesidad de someterla a tasación una vez concluida para determinar si el artista merecía o no recibir la última paga. No abundan los ejemplos en los que el precio de la obra quedara sujeto a *tasación*, ya que el comitente conocía los engaños que podían derivar de un peritaje hecho a favor de los artistas, ávidos en tretas¹³¹. Por este



Fig. 15. Valdastillas. Parroquia de Santa María de Gracia. Retablo talaverano. Colateral del Evangelio.

¹²⁹ Sobre el panel de Santo Domingo y el retablo de San Lázaro véanse, entre otros estudios, MÉLIDA ALI-NARI, J.R., «Dos retablos de azulejos de Talavera de la Reina existentes en Plasencia», en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, T.º XXVII (1919), pp. 57 ss.; IDEM, *Catálogo Monumental de España. Provincia de Cáceres (1914-1916)* (Madrid, 1924), T.º II, pp. 321 ss.; WILSON FROTHINGHAM, A., *Tile panels of Spain. 1500-1650* (New York, 1969), 50-51, láms. 108 y 109 (Santo Domingo); y pp. 65 s., figs. 145-147 (San Lázaro). Vid., etiam, GARCÍA MOGOLLÓN, F.J., «Los desaparecidos retablos de azulejería talaverana de Piornal y su relación con los de Valdastillas y el de la ermita placentina de San Lázaro», en *Norba-Arte*, T.º XVI (1996) (Cáceres, 1998), pp. 369-383.

¹³⁰ AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Francisco de Campo, leg. 242, 3 de julio de 1622, s.f.

¹³¹ Vid. MARTÍN GONZÁLEZ, *La vida de los artistas...*, op. cit., pp. 417 ss.

motivo es frecuente encontrar en los contratos el precio máximo que pagaría el comitente una vez tasada la obra, la cual, en otras ocasiones, debía alcanzar en el peritaje un precio muy superior al concertado. En las condiciones que establecieron los precitados *Paredes* y *Parrales* para dorar el retablo dedicado a San Antonio en San Francisco de Plasencia, se estipuló que la obra tendría que alcanzar un precio de 1000 ducados en la tasación, no obstante ser la cuantía estipulada de 700 ducados¹³².

Una vez concluida la obra, ésta era revisada por dos peritos nombrados por cada una de las partes contratantes. Así se regula en el concierto que estipularon las monjas de Santa Clara de Plasencia con *Juan Sánchez* y *Andrés Maldonado* el 2 de mayo de 1617, que, asimismo, fijó un plazo de cuatro días al cabo del cual se entendía, de no haberse celebrado la tasación, que todo estaba conforme a lo dispuesto:

«Y es ansimismo condición que después de asentado como está dicho si la dicha señora abadesa y convento quisiere nombrar ofiçial que lo vea para ver si el dicho *Juan Sánchez* tiene cumplido con lo que es obligado conforme a la dicha traça, nombre luego como se acabare de asentar un maestro por su parte que sea perito en el arte de ensamblador y el dicho *Juan Sánchez* nombrará otro por la suya, los quales vean si está bien hecho y acabado y lo declaren y que valga el dicho ensamblage, que es de lo que como dicho es los dichos ofiçiales se encargan, çinquenta ducados más de los quatroçientos y çinquenta ducados que está concertado le den por la obra de el dicho ensamblage. Y no nombrando dentro de quatro días de como esté acabado de asentar se entienda el dicho *Juan Sánchez* tener cumplido de su parte y se le pague en esta forma: luego de presente la terçera parte de los dichos quatroçientos y çinquenta ducados y hecha la mitad de la obra otra terçia parte y acabada de asentar se le pague lo restante»¹³³.

La tasación de la arquitectura de un retablo se llevaba a cabo una vez asentado; cuando era de grandes dimensiones normalmente fue tarea previa a la colocación definitiva. El arquitecto mirobrigense *Alonso de Balbás* se quejó al Cabildo Catedral de haber sido llamado para tasar el retablo mayor una vez que éste ya estaba instalado; el problema se solventó con grandes escalinatas. Así se recoge en el informe que emitió el 3 de abril de 1634, donde consignó con todo lujo de detalles los defectos que apreció en relación al contrato establecido con los *Velázquez*, que, a pesar de todo, habían cumplido con la obligación de que el retablo, concertado en 4.000 ducados, fuera valorado en más de 6.000. De nuevo recibió comisión *Balbás* para ver si se habían rectificado los defectos anotados el 3 de abril; el informe que emitió el 4 de junio de 1634 versó casi en los mismos términos; pese a ello, el Cabildo dio licencia para liquidar la cuenta con *Juan Velázquez*¹³⁴.

Como en arquitectura, la tasación de la pintura también solía ser bastante minuciosa. Cuando la obra así lo permitió, se hizo uso de escaleras con las que alcanzar a ver los detalles del conjunto. Está documentado en Casas de Millán, en la tasación que hizo el

¹³² AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Francisco de Campo, leg. 242, 3 de julio de 1622, s.f.

¹³³ Véanse las biografías de los artistas citados.

¹³⁴ Véase la monografía dedicada al retablo mayor de la Catedral.

toledano *Gaspar de Borgoña* de las pinturas en 1554¹³⁵. Cuando la obra era de grandes dimensiones, el proceso fue previo al asiento. De nuevo lo tenemos documentado en el retablo de la Catedral de Plasencia, cuyas labores policromas se encargó de tasar el pintor madrileño *Martín de Ledesma* el 14 de octubre de 1655; en el informe que emitió declaró «aver bisto la obra ... pieça por pieça»¹³⁶. Ejemplos de esta minuciosidad nos los ofrecen otras obras. La custodia que pintó *Pedro de Córdoba* para el convento de monjas ildefonsas de Plasencia fue tasada por *Juan de Quintana*, que actuó por parte del convento, y *Pedro de Mata*, que lo hizo por *Córdoba*; en la cédula que emitieron el 14 de febrero de 1614 con el resultado del peritaje, se declaró que «la an tasado pieça por pieça toda la dicha custodia»¹³⁷. El proceso solía durar varios días cuando se trataba de retablos de grandes dimensiones. El entallador *Francisco Rodríguez* tardó tres días en tasar el de Tejada de Tiétar; recibió tres ducados¹³⁸. En la elección de este artista por parte de la iglesia fue importante el hecho de que su hijo, Antonio Rodríguez, fuera párroco de la misma.

No siempre estuvieron conformes las partes del contrato con el resultado de la tasación. Los litigios a los que ésta dio lugar los tenemos muy documentados en el proceso que comenzó una vez se terminó el retablo mayor de Malpartida de Plasencia. Remitimos al lector a la monografía de la obra, donde hacemos un minucioso desarrollo del litigio en el apartado correspondiente a la historia documental de la pieza. Sirva también como ejemplo para la afirmación de Martín González de que no era «un secreto que en las tasaciones mediaban frecuentemente las amistades y enemistades»¹³⁹.

La tasación servía para determinar si el artista había cumplido con su cometido, y por tanto si merecía recibir la última paga de las tres en que fue usual fragmentar el precio de la obra. «Tercios o partes iguales» que coincidían con la prosecución del trabajo: la primera paga permitía adquirir los materiales; la segunda continuar con la obra; y la tercera cerraba el contrato previa tasación. Los cobros se hacían mediante cartas de pago; entre 1749 y 1750 el dorador *Agustín Rayo* rubricó hasta nueve cartas de pago por el dinero percibido a cambio del trabajo realizado con el retablo de Ntra. Sra. del Rosario, en Cabezuela del Valle¹⁴⁰. El pago podía efectuarse en dinero o en especies: en 1594-96 *Juan de Cárdenas* recibió cuatro fanegas de trigo para en parte de pago del retablo del Rosario que había pintado en Villanueva de la Vera¹⁴¹; algo similar le ocurrió a *Diego Pérez de Cervera*, según ponen de manifiesto los asientos de 1555 relativos a los pagos por la pintura del retablo mayor de Casas de Millán¹⁴². Collado abonó parte de la custodia que terminó en 1617 el entallador *Francisco de Acevedo* con trigo, cebada y centeno¹⁴³.

¹³⁵ GARCÍA MOGOLLÓN, F.J., «Precisiones sobre el retablo mayor de la parroquial de Casas de Millán», en *Norba-Arte*, T.º XII (1992), p. 109.

¹³⁶ Véase la monografía que dedicamos al retablo mayor de la Catedral.

¹³⁷ AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Pedro González Cidoncha, leg. 1068, 14 de febrero de 1614, s.f.

¹³⁸ A.P. de Tejada de Tiétar, L.C.F. y V. de 1543 a 1601, s.f., cuentas de 1568.

¹³⁹ MARTÍN GONZÁLEZ, *La vida de los artistas...*, op. cit., p. 420.

¹⁴⁰ A.P. de Cabezuela del Valle, L.C., V. y Cabildos de la Cofradía de Ntra. Sra. del Rosario, de 1720 a 1794, foliado, fols. 105-106.

¹⁴¹ A.P. de Villanueva de la Vera, L.C., V., nombramientos y otros, de la Cofradía de Ntra. Sra. del Rosario, de 1582 a 1689, foliado, fols. 17-17 vt.º.

¹⁴² GARCÍA MOGOLLÓN, F.J., *Precisiones sobre el retablo mayor...de Casas de Millán*, op. cit., p. 108.

¹⁴³ Véase la biografía de *Francisco de Acevedo*.

En muchas ocasiones, las demoras en los pagos ocasionaron luengos litigios de los que tuvieron que hacerse cargo los herederos del artista: los mayores de Monroy y de Malpartida de Plasencia son los mejores ejemplos que podemos aportar. Hubo contratos que ocasionaron importantes pérdidas a sus autores, como fue el caso del dorador *Juan Bautista Yoanoni*, en cuyo favor acordó el cabildo de la cofradía de la Pasión servida en Aldeanueva de la Vera, reunido el 16 de mayo de 1790, abonar 100 reales de vellón «en contemplación a que Juan Baptista, maestro dorador, ha perdido bastante en el ajuste del dorado del retablo»¹⁴⁴. Por las demoras ocasionadas por culpa de los comitentes los artistas también fueron gratificados; en estos términos se expresó don Félix Nieto de Torres cuando visitó la parroquia de Hervás el 10 de octubre de 1706, en relación al retablo mayor que se estaba construyendo:

«Yten mandó su merced que se fenezca y acave la obra de dorar el retablo y se pinte y platee la capilla mayor por estar su merced informado que entró todo en la contrata y planta de la obra y es de obligación del maestro ... Y por quanto también se le a ynformado a su merced que el maestro a cuya quenta corre dicha obra a estado detenido algún tiempo por no le haver dado materiales y recado nezesario, mandó su merced que fenezida que sea dicha obra se le de una ayuda de costa, lo que pareciere a dicho cura y mayordomo»¹⁴⁵.

6.2. Los precios

Trazar una evolución de los precios del retablo diocesano de Plasencia durante los siglos de la Etapa Moderna es una tarea no exenta de pocas dificultades, sobre todo teniendo en cuenta la multitud de condicionantes que contribuían al aumento del coste final. La fama del artista era uno de ellos. No obedece a una casualidad el hecho de que el retablo más caro de cuantos se construyeron en la Diócesis lo hicieran maestros vallisoletanos, entre los que se encontraba el afamado y tan bien considerado en su época *Gregorio Fernández*¹⁴⁶. Ciertamente es que hablamos del retablo mayor de una Catedral, pero el de la cercana localidad de Malpartida de Plasencia, elevado escasos años antes, le va a la zaga; aunque tomamos el importe de la tasación efectuada en 1622, es importante el precio de 52.050 reales en que se valoró para confirmar la fama de los talleres enclavados en las tierras del Pisuega. Lo mismo sucede con las grandes obras provenientes de fuera de nuestras fronteras. El retablo mayor del monasterio de Yuste tuvo un importe global de 31.994 reales. El del convento serradillano del Cristo de la Victoria alcanzó el importante precio de 50.000 reales de vellón, abonados al madrileño *Francisco de la Torre*; la cifra cobra interés porque en ella sólo entraron labores arquitectónicas, ya que las esculturas fueron

¹⁴⁴ A.P. de Aldeanueva de la Vera, *L.C.F. y V. de la Cofradía de la Pasión y su ermita, de 1754 a 1824*, sin foliar, cabildo de 16 de mayo de 1790.

¹⁴⁵ A.P. de Hervás, *L.C.F. y V. de 1659 a 1706*, foliado en parte, fol. 82 vt.º.

¹⁴⁶ Sobre la fama del insigne escultor *vid.*, MARTÍN GONZÁLEZ, *El escultor Gregorio Fernández* (Madrid, 1980), pp. 22 s.; URREA, Jesús, «Aproximación biográfica al escultor Gregorio Fernández», en Jesús URREA (Dir.), *Gregorio Fernández. 1576-1636*. Catálogo de la Exposición (Madrid, 1999), p. 16.

aparte. El dato más revelador para tener en cuenta la fama de un artista a la hora de contratar una pieza nos lo ofrecen los dos retablos colaterales de la Catedral del Jerte. El de la Asunción se estipuló con el menor de los *Churriguera* en 44.000 reales en 1725. 21 años después se decidió hacer otro simétrico a éste con el mismo diseño: se encargó de realizarlo el placentino, de probable ascendencia salmantina, *Carlos Simón de Soria* por 33.000 reales.

La elección de materiales también contribuyó a un aumento de los precios. En Plasencia fue tendencia general solventar la iconografía con cuadros de pincel. Ciertamente existía una tradición derivada de la etapa bajomedieval, que se mantuvo durante el siglo XVI. Pero también es verdad que en la elección medió una cuestión de ahorro, ya que el panel pictórico fue más barato que el escultórico y que las tallas exentas. En policromía, incluyendo el dorado, la parroquia de Monroy gastó un total de 30.070 reales; por las mismas fechas, la iglesia de Malpartida de Plasencia abonó esta cantidad (30.030 ducados) sólo para pagar la hechura de las esculturas y de los relieves, y aún faltaba el dorado y la policromía. Junto a los materiales, también es necesario considerar el tamaño, la calidad de la madera, la proximidad o lejanía del taller, etc.

Hamilton ha demostrado que la tendencia alcista de los precios durante el siglo XVI estuvo motivada por la masiva llegada a España de oro y plata procedente de América. Durante la primera parte de la centuria el crecimiento fue más brusco que en la segunda, alcanzado la inflación su cota más alta en 1600. El resultado de esto lo tenemos reflejado en Plasencia con los retablos mayores de San Martín (1557-1560; 6.626 reales), Tejada de Tiétar (1566-1567; 4950 reales) y Berzocana: una custodia de escasas dimensiones cuyo precio no podría superar los 11.000 reales en 1600¹⁴⁷. La primera mitad de la centuria seiscentista se caracterizó por una fluctuación en la que terminó imponiéndose una nueva tendencia al alza de menores proporciones que en 1500¹⁴⁸. La inflación se mantuvo durante buena parte de la segunda mitad del siglo XVII, debido sobre todo a la sobrevaloración del vellón, que inició el proceso contrario a partir de 1680¹⁴⁹. De no haber sido así, es posible que el precio del retablo mayor de Cabezuela del Valle hubiera sobrepasado los 11.500 reales que costó. Dentro de las fluctuaciones del siglo XVIII, hubo una tendencia alcista entre 1736 y 1759 de relativa importancia¹⁵⁰. Se aprecia en el incremento que experimentó el precio de retablos como los mayores de San Miguel de Jaraíz de la Vera (1750; 7.500 reales), Arroyomolinos de la Vera (1754; 7.890 reales) y Pasarón de la Vera (1757; 14.986 reales). La tendencia se estabilizó con el de Jerte (1760; 8.200 reales). La evolución hacia el Neoclasicismo y la poda de la ornamentación haría bajar los costes.

¹⁴⁷ Vid. HAMILTON, Earl J., *El tesoro americano y la revolución de los precios en España, 1501-1650* (1934) (Barcelona, 1975), pp. 199-208 (Cap. 8, *Los comienzos de la revolución de los precios, 1501-1550*), y pp. 209-224 (Cap. 9, *Los momentos culminantes de la revolución de los precios, 1551-1600*).

¹⁴⁸ *Ibidem*, pp. 231-235.

¹⁴⁹ LE FLEM, Jean Paul, *Los aspectos económicos en la España Moderna*, en *La frustración de un Imperio*, T.º IV de la Historia de España dirigida por Manuel Tuñón de Lara (Barcelona, 1992), p. 110. Citado por PAYO HERNANZ, René-Jesús, *El retablo en Burgos y su comarca durante los siglos XVII y XVIII* (Burgos, 1997), T.º I, p. 100.

¹⁵⁰ AA.VV., *Historia económica y social de España*, T.º IV, *Los Borbones* (Madrid, 1974), pp. 180-184. Citado por PAYO HERNANZ, R.J., *op. cit.*, T.º I, p. 100.

AÑO	LOCALIDAD / TAMAÑO	AUTOR	PRECIO ¹⁵¹ *Colaterales
1557-1560	Plasencia. Iglesia de San Martín. Retablo mayor	Francisco Rodríguez	6.626 reales
1566-67	Tejeda de Tiétar. Retablo mayor	Francisco y Baltasar García	4.950 reales
1580	Monasterio de Yuste. Retablo mayor	Antonio de Segura ejecutó las trazas proporcionadas por Juan de Herrera	31.994 reales ¹⁵²
1594	Villanueva de la Vera. Colateral del Rosario	¿Marcos Martín?	529 reales*
1600	Berzocana. Retablo mayor	Valentín Romero y Pedro de Lozoya	11.000 reales [no debía rebasarlos]
1608 ss.	Monroy. Retablo mayor	Baltasar García, Francisco Ruiz de Velasco, Valentín Romero, etc.	¿9.000 reales? [¿el ajuste de la arquitectura?]
1612	Baños de Montemayor. Santa María. Retablo mayor	Antonio González Ramiro y Diego de Salcedo	1.000 reales
1615-1622	Malpartida de Plasencia. Retablo mayor	Juan Sánchez, Andrés Maldonado, Agustín Castaño, Pedro Martínez de Hontañón, etc.	52.050 reales [Según tasación de 1622]
1617	Plasencia. Convento de Santa Clara. Retablo mayor (desaparecido)	Juan Sánchez, Andrés Maldonado y Agustín Castaño	10.450 reales
1624	Plasencia. S.I.C. Retablo mayor	Juan y Cristóbal Velázquez y Gregorio Fernández	121.000 reales [11.000 ducados]
1624	Garciaz. Retablo colateral de las Reliquias (desaparecido)	Sebastián Rodríguez	800 reales*
1625-26	Plasencia. Convento de San Ildefonso. Retablo colateral (desaparecido)	Juan Velázquez y Manuel de Rincón	9.450 reales*
1636-37	Béjar. Retablo mayor de la parroquia de Santa María	Andrés de Paz y Pedro Hernández	11.500 reales
1637	Plasencia. Iglesia de San Martín. Colateral de San Blas	Juan Velázquez	4.400 reales*
1657-61	Pasarón de la Vera. Ermita de Ntra. Sra. La Blanca. Retablo mayor	Martín Rodríguez, Diego López, etc.	4487 reales
1681	Cabezuela del Valle. Retablo mayor	Juan de Arenas	11.500 reales

¹⁵¹ Nos hemos basado en los contratos y en las cantidades registradas en los libros de cuentas de fábrica. Únicamente se expresan cifras enteras.

¹⁵² En el precio va incluida la copia que se hizo del *Juicio Final* de Tiziano.

AÑO	LOCALIDAD / TAMAÑO	AUTOR	PRECIO ¹⁵¹ *Colaterales
1699	Serradilla. Convento del Cristo de la Victoria. Retablo mayor	<i>Francisco de la Torre</i>	50.000 reales
1704	Serradilla. Convento del Cristo de la Victoria. Retablos colaterales al altar mayor	<i>José Vélez de Pomar y Juan de la Rosa</i>	15.000 reales*
1706	El Torno. Retablo mayor (desaparecido)	<i>Melchor González de la Cruz</i>	3.300 reales
1707	Villanueva de la Vera. Retablo colateral dedicado a San José	<i>Francisco Rodríguez</i>	1.200 reales*
1721	Aldeanueva de la Vera. Retablo mayor	<i>Pedro de la Roza y Manuel Álvarez Benavides</i>	4.471 reales
1725	Plasencia. S.I.C. Retablo colateral del Tránsito de Ntra. Sra.	<i>Hermanos Churriquera. Concierto de Alberto</i>	44.000 reales*
1727	Villanueva de la Vera. Retablo colateral del Santo Cristo de la Piedad	<i>Fernando Álvarez Lorenzana</i>	1.000 reales *
1731	Alcollarín. Retablo mayor	<i>Pedro Díaz Bejarano</i>	3.600 reales
1734	Serradilla. Parroquia. Retablo mayor	<i>Bartolomé Jerez</i>	14.500 reales
1735	El Torno. Retablo mayor	<i>Francisco Gómez de Aguilar</i>	2.800 reales
1741	Cabezuela del Valle. Retablo colateral del Rosario (desaparecido)	<i>José Manuel de la Incera Velasco</i>	2.215 reales*
1746	Plasencia. S.I.C. Retablo colateral de las Reliquias	<i>Carlos Simón de Soria</i>	33.000 reales*
1747	Jarandilla de la Vera. Ermita de Ntra. Sra. de Sopetrán. Retablo mayor	<i>José Manuel y Francisco Ventura de la Incera Velasco</i>	5.500 reales
1750	Jaraíz de la Vera. Iglesia de San Miguel. Retablo mayor	<i>José Manuel y Francisco Ventura de la Incera Velasco</i>	7.500 reales
1754	Arroyomolinos de la Vera. Retablo mayor	<i>Carlos Simón de Soria y los hermanos José Manuel y Francisco Ventura de la Incera Velasco</i>	7.890 reales
1757	Pasarón de la Vera. Retablo mayor	<i>Manuel Álvarez Benavides y Antonio González Baragaña</i>	14.986 reales
1760	Jerte. Retablo mayor	<i>José Manuel y Francisco Ventura de la Incera Velasco</i>	8.200 reales
1781	Hervás. Retablo mayor (desaparecido)	<i>Don Tomás Pérez Monroy</i>	13.000 reales
1785	Solana de Cabañas. Retablo colateral dedicado a Santa Lucía	<i>Antonio José Proenza</i>	2.700 reales*

7. TRANSPORTE Y ASIENTO

Por regla general, los gastos derivados del transporte de un retablo corrieron por cuenta del comitente. Para el traslado se hizo uso de las viejas calzadas romanas y de los caminos señalados en el repertorio de Villuga (1546)¹⁵³, aparte de otros de tipo secundario. Las piezas del retablo solían guardarse en cajas de madera: está documentado en el transporte del mayor de Tejada de Tiétar¹⁵⁴ o en el que existió en la ermita de Santa Ana en Villanueva de la Vera, dedicado al Santo Cristo¹⁵⁵. La escultura también se embalaba en cajas de cuya hechura normalmente se hizo cargo la parroquia: para trasladar la imagen de Santa Marina, que contrató la iglesia de Casas de Millán con el escultor de Plasencia *Antonio González Baragaña*, se encargó la hechura de una caja de madera al carpintero *José Ramos*, quien la hizo en 1766 por 18 reales¹⁵⁶. El escultor *Luis Salvador Carmona* siempre tuvo en cuenta esta circunstancia en los contratos que tomó a su cargo; junto al dibujo que envió a la parroquia de Serradilla para hacer la imagen de Ntra. Sra. de la Asunción, especificó el modo en que procedería a embalar la obra para hacerla llegar sin daño a su destino¹⁵⁷.

Los meses de invierno no eran aconsejables para poner las piezas en el camino, ya que las lluvias solían producir bastantes deterioros en las maderas. Sucedió cuando se transportó el retablo mayor de la iglesia cacereña de Santiago de los Caballeros en los últimos meses del año 1563¹⁵⁸. En estos casos el artista estaba obligado a reparar los daños: *Antonio de Segura* tuvo que hacerlo cuando llegó a Yuste el retablo mayor¹⁵⁹. Las cajas con las piezas se acoplaban en carros tirados por bueyes y jumentos. Tenemos ejemplos en el antiguo retablo mayor de Hervás¹⁶⁰ y en Monroy, donde además está documentada la compra de una serie de lazos «para liar y apretar la madera para que no viniese jugueteando, vala y una aguja para coser lo que fuere menester por el camino»¹⁶¹. En el transporte de este conjunto fabricado en Plasencia fue necesario atravesar el río Tajo a la altura de Hinojal, donde existía un embarcadero. En las tareas solían ayudar las gentes del pueblo, a las que la iglesia convidaba con vino y «bocados».

¹⁵³ Vid., al respecto, URIOL SALCEDO, José I., *Historia de los caminos de España*. Vol. I, *Hasta el siglo XIX* (Madrid, 1990), pp. 110 y ss.

¹⁵⁴ A.P. de Tejada de Tiétar, L.C.F. y V. de 1543 a 1601, sin foliar, cuentas de 1568.

¹⁵⁵ A.P. de Villanueva de la Vera, L.C.F., V., *Ordenanzas, Cabildos y Listas de hermanos de la Cofradía y ermita de Santa Ana, de 1594 a 1672*, foliado, fols. 95 vt.^o-96 vt.^o.

¹⁵⁶ A.P. de Casas de Millán, L.C.F. y V. de la ermita y cofradía de Santa Marina, de 1615 a 1777, foliado, 236-236 vt.^o.

¹⁵⁷ Véase el estudio de esta obra en la biografía de *Bartolomé Fernández Jerez*, autor del retablo.

¹⁵⁸ Vid., al respecto, MARTÍ Y MONSÓ, José, *Estudios Histórico-Artísticos relativos principalmente a Valladolid* (Valladolid, Impr. de Leonardo Miñón, 1898-1901. Valladolid, Ed. facsímil, 1992), p. 161.

¹⁵⁹ CERVERA VERA, L., «Juan de Herrera diseña el retablo de Yuste», en *Norba - Arte*, T^o. V (1984), nota 25, p. 278.

¹⁶⁰ A.P. de Hervás, L.C. y V. de la Cofradía del Santísimo Sacramento, de 1619 a 1809, sin foliar, cuentas del período 1781-1782.

¹⁶¹ Véase la monografía del retablo mayor de Monroy.

Una vez en posesión del retablo se procedía a su asiento, previo a lo cual era necesario montar un andamio frente a la pared donde se iba a situar la obra. Paralelamente se abrían en el muro los «mechinales», en los que se introducían los «barrotes» para sostener el armazón; cuando se trataba de un retablo de cascarón, fue usual disponer anclajes para soportar el broche más elevado del mismo. Solían ser barras de hierro, según la documentación que conserva la iglesia de Pasarón de la Vera referida a la instalación del *Padre Eterno* en el retablo mayor¹⁶². En ocasiones fue el comitente el que tenía que «dar las grapas necesarias para lo fixar»¹⁶³. Los mechinales son visibles en obras como el mayor de Solana de Cabañas, de mediados de la centuria de mil quinientos. Para elevar las piezas se empleaban poleas y lazos, según documentamos en el montaje del mayor de la ermita de la Virgen Blanca de Pasarón de la Vera¹⁶⁴. En el ensamblaje de las piezas se intentaba que éstas encajasen unas en otras, no abusando de los clavos; fue éste un defecto que advirtió *Alonso de Balbás* cuando peritó el retablo mayor de la Catedral el 3 de abril de 1634:

«lo que pude ver está muy ayudado de clavos, que es mucho defeto para desarmarse por el gran detrimento y daño que recibe la dicha obra»¹⁶⁵.

En el asiento del retablo colaboraba el taller del artista, y normalmente los gastos de manutención y posada corrieron a cargo de la iglesia¹⁶⁶. Hubo veces en las que el maestro garantizó el buen estado de la obra por un espacio de tiempo concreto: *Jerónimo de Córdoba* se comprometió a reparar los desperfectos que pudiera sufrir en tres años la custodia que contrató el 7 de marzo de 1610 con los parroquianos de Losar de la Vera¹⁶⁷.

¹⁶² MÉNDEZ HERNÁN, V., «El retablo mayor de la iglesia parroquial de Pasarón de la Vera (Cáceres)», en *Norba-Arte*, T.º XVIII-XIX (1998-1999) (2001), p. 221.

¹⁶³ Así se especifica en la segunda condición del «contrato (2 de mayo de 1617) del ensamblaje del retablo del altar mayor del convento de monjas de Santa Clara» con los ensambladores *Juan Sánchez*, vecino de Ciudad Rodrigo, y *Andrés Maldonado*, oriundo de la ciudad de Plasencia: AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Jerónimo Navarro. Leg. 1821, s.f.

¹⁶⁴ A.P. de Pasarón de la Vera, L.C.F. y V. de la ermita y cofradía de Ntra. Sra. de la Blanca, de c.1618 a 1818, sin foliar, cuentas de 1673, correspondientes a 1669-1673.

¹⁶⁵ Véase la monografía que dedicamos al retablo mayor catedralicio.

¹⁶⁶ Documentado en Deleitosa, en el retablo del Cristo que hizo *Pedro de la Roza*: A.P. de Deleitosa, L.C. y V. de la Cofradía de la Vera Cruz, de 1717 a 1747, sin foliar, cuentas de 1723, donde consta el siguiente asiento, «más da en data y se le pasan en quenta ochenta y seis reales y veinte y un maravedí, los mismos que hizieron de costa los quatro hombres que vinieron a sentar el retablo, porque fue condición que se les avía de azer la costa de comer y beber a ellos y a sus cavallerías quando vinieron a sentar el retablo.» Otro ejemplo tenemos en el retablo mayor que el maestro *don Tomás Pérez Monroy* construyó en Hervás, y que hoy ha desaparecido; *vid.*, A.P. de Hervás, L.C. y V. de la Cofradía del Santísimo Sacramento, de 1619 a 1809, sin foliar, cuentas de 1781-1782, «Yten lo es ochenta y nueve reales que se izo de costa en traer al maestro y dos oficiales para el asiento de dicho retablo.»

¹⁶⁷ AHPCC. Protocolos Notariales de Losar de la Vera. Escribano Alonso Flores, Leg. 701, 7 de marzo de 1610, s.f.

III. MORFOLOGÍA

1. LOS TRATADOS DE ARQUITECTURA

La relación del retablo con la arquitectura pétreo, para la cual funciona como un verdadero *laboratorio de ideas*¹⁶⁸, justifica de modo pleno la influencia que ejercieron los tratadistas a la hora de configurar los elementos constitutivos de estas máquinas. En la Diócesis de Plasencia no hemos conservado referencias documentales al respecto, pero es evidente que tales influencias se tuvieron en cuenta para diseñar alzados como el que presenta el retablo mayor del convento placentino de Santo Domingo, donde observamos una superposición en altura de los órdenes arquitectónicos de la antigüedad clásica: dórico-jónico-corintio-compuesto. Igual sucede con el retablo mayor de Monroy (1608-1623, período constructivo), o con los de Ntra. Sra. de la Asunción, en Baños de Montemayor (1612), Viandar de la Vera (c.1620), Zorita (1ª ½ s.XVII) o Saucedilla (años centrales 1ª ½ s.XVII), que combinan el capitel jónico en el primer cuerpo y en el segundo el corintio. En el siglo XVII, será este orden y su derivación en el compuesto el que tenga mayor éxito en nuestra Diócesis, de igual modo a lo que sucede en el resto de España. Para ello fue de vital importancia la predilección de Serlio hacia este tipo de capitel, que dedica a la Virgen y a los santos de vida virginal, pues el «origen del capitel Corinthio fue de vna virgen Corinthia»¹⁶⁹: lo vemos en retablos como los mayores de Berzocana (1600) y Malpartida de Plasencia (1615-1622). Ambos, corintio y compuesto, los recoge fray Lorenzo de San Nicolás en su *Arte y Uso de Arquitectura*¹⁷⁰, de gran influencia durante el barroco por el tipo de cornisa que difundió, una vez que reformó la de tipo vigolesco; fue muy empleada por los Churriguera¹⁷¹. Los retablos mayores de Santa María de Jaraíz de la Vera (terminado en 1696), de Garganta la Olla (última década s.XVII-inicios s.XVIII) o del convento del Santo Cristo de la Victoria, en Serradilla (1699-1701), constituyen buen ejemplo de lo que decimos. A su vez, esta cornisa asentará sobre columnas salomónicas cuyas espiras rotarán según la máxima dictada por el arquitecto y tratadista del siglo XVII Juan Caramuel de Lobkowitz¹⁷².

¹⁶⁸ Vid., al respecto, PALOMERO PÁRAMO, J.M., *El Retablo como laboratorio...*, op. cit., pp. 56 s.

¹⁶⁹ SERLIO, Sebastiano, *Tercero y Quarto Libro de Architectura* (En Toledo, En Casa de Ivan de Ayala, 1552. Traducción del arquitecto Francisco de Villalpando) (Barcelona, Ed. facsímil, 1990), Lib. IV, Cap. VIII, fols. XLIX vt.º-L.

¹⁷⁰ Vid. SAN NICOLÁS, Fray Lorenzo de, *Arte y Uso de la Architectura*, T.º I (Madrid, 1633) (Ed. facsímil con estudio preliminar a cargo de MARTÍN GONZÁLEZ, T.º IX de la Col. «Juan de Herrera». Valencia, 1989), fols. 52 vt.º-59.

¹⁷¹ GARCÍA Y BELLIDO, Antonio, «Estudios del barroco español. Avances para una monografía de los Churriguera», en *Archivo Español de Arte y Arqueología*, T.º V (1929), p. 54; SAN NICOLÁS, Fray L. de, op. cit., T.º II, (Madrid, 1665), fol. 153.

¹⁷² CARAMUEL DE LOBKOWITZ, Juan, *Arquitectura civil Recta y Obliqua considerada y dibujada en el templo de Jerusalén* (Vigevano, 1678) (Ed. facsímil con estudio preliminar de Antonio Bonet Correa, Madrid, 1984), T.º II, p. 76.

Durante el siglo XVI había sido importante la influencia que tuvo Vitruvio a través del tratado de *Diego de Sagredo* titulado *las Medidas del Romano*, publicado en Toledo en 1526¹⁷³. Sabemos que existió un ejemplar de esta obra en la biblioteca del Obispo don Gutierre de Vargas Carvajal (1524-1559)¹⁷⁴. Debió ser empleado por *Francisco García* y *Francisco Rodríguez* para decorar los frisos con las cabezas de querubes y hacer los balaustres de retablos como los de Casas de Millán (1541-1545), San Martín de Plasencia (1557-1560) o Tejada de Tiétar (c.1566-1567). Junto a *Sagredo*, hemos de señalar para el siglo XVI la importancia de los tratadistas que enumera Schlosser: *Serlio*, *Palladio*, *Vignola* y *Scamozzi*, «cuyo núcleo está constituido por la célebre teoría, casi mal afamada, de los órdenes clásicos»¹⁷⁵. Hemos visto la repercusión del primero, que, junto con *Palladio*¹⁷⁶, estará presente en los retablos a través del típico vano palladiano-serliano en los áticos: Tejada de Tiétar, Monroy, Zorita (desaparecido), el colateral dominico de Aldeanueva de la Vera¹⁷⁷, etc. La influencia de *Scamozzi* apenas si se deja sentir, a diferencia de *Giacomo Barozzi da Vignola* y su *Regola delli cinque ordini d'architettura* (Roma, 1562), fundamental, sobre todo, durante la primera mitad del siglo XVII¹⁷⁸, ya que su clasicismo se puso de moda gracias al gusto de Felipe II y la Contrarreforma; la influencia que ejerció el tratado en Extremadura llevó al segedano *Salvador Muñoz* a preparar una traducción del mismo¹⁷⁹. La composición del retablo de tipo *portada*, del que habla Martín González¹⁸⁰, está representada en obras como el mayor del monasterio de Yuste, trazado por *Juan de Herrera* (c.1580).

Empero, el estudio de estas cuestiones en Plasencia encuentra como obstáculo más importante la ausencia de todo tipo de referencias documentales. Es de suponer que el tratado de *Fray Juan Rizzi* estuvo presente a la hora de configurar la columna salomónica de seis vueltas¹⁸¹. Cabe imaginar, asimismo, que *Wendel Dietterlin*¹⁸² influyó en las formas inventivas que utilizó a mediados del siglo XVIII el hermano trinitario *fray José de la Santísima Trinidad* en los retablos del antiguo convento de Hervás, a cuya Orden pertenecía.

¹⁷³ SAGREDO, Diego de, *Medidas del Romano: necesarias a los oficiales que quieren seguir las formaciones de las Basas Columnas, Capiteles, y otras piezas de los edificios antiguos* (Toledo, Remon de Petras, 1526) (Madrid, Ed. Facsímil de la quinta edición española –Toledo, 1549–, a cargo de Fernando Marías y Agustín Bustamante, 1986).

¹⁷⁴ RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., «El Sepulcro del Obispo don Gutierre de Carvajal. Lectura iconográfica», en *Ephialte*, nº. 1 (Vitoria, 1989), p. 112.

¹⁷⁵ SCHLOSSER, Julius, *La literatura artística* (Madrid, 1993), pp. 349 s.

¹⁷⁶ PALLADIO, Andrea, *I Quatro Libri dell'Architettura* (Venecia, Domenico di Franceschi, 1570), Libro Secondo, f. 15, donde se reproduce la fachada del palacio del Conde Ottavio de Thieni, en Vicenza, cuyo modelo de hornacina con placado superior en intercolumnio se reproduce en los ochavos de la custodia de Berzocana.

¹⁷⁷ En Sevilla, Palomero Páramo estudia la influencia de Serlio y Palladio en los retablos de *Martínez Montañés*: *vid.*, PALOMERO PÁRAMO, J.M., «La influencia de los tratados arquitectónicos de Serlio y Palladio en los retablos de Martínez Montañés», en *Homenaje al Profesor José Hernández Díaz* (Sevilla, 1982), T.º I, pp. 503-525.

¹⁷⁸ Véanse, por ejemplo, *Los dibujos arquitectónicos del siglo XVII* compuestos por D.Z. entre 1662 y 1663 (Sevilla, Edición y estudio a cargo de Antonio Sancho Corbacho, 1947. Sevilla, 1983), p. 15, donde afirma que el estudio de los órdenes arquitectónicos se ha hecho «según la doctrina de Jacome Vignola, o la más seguida».

¹⁷⁹ MUÑOZ, Salvador, *Las dos Reglas de Perspectiva practica de Iacome Barrozzio de Viñola. Traducidas, I commentadas por Saluador Muñoz. Escultor i Architecto* (Madrid, 1642) (Badajoz, Ed. facsímil, 1996).

¹⁸⁰ MARTÍN GONZÁLEZ, *El retablo barroco en España* (Madrid, 1993), p. 10.

¹⁸¹ RIZZI, Fray Juan, *Tratado de la Pintura Sabia* (1663), publicado por TORMO Y MONZÓ, Elías, *La vida y obra de Fray Juan Ricci* (Madrid, 1930), T.º I, véase la lámina XL, *Arco triunfal salomónico, dedicado a la Virgen y a sus padres*.

¹⁸² Wendel Grapp, llamado DIETTERLIN, *Architectura Fantástica –Architectura von Ausztheilung, Symmetria und Proportion der Funff Seulen, und aller darauss volgender Kunst Arbeit–* (Nüremberg, Pauluss Furst, 1598) (Nueva York, Ed. facsímil, 1968).

2. LOS ELEMENTOS ESTRUCTURALES

Los elementos constructivos que definen un retablo podemos dividirlos en soportes, cajas y remates. Asientan, durante el Renacimiento, en plantas de tipo lineal (Casas de Millán, San Martín de Plasencia, Tejada de Tiétar) u ochavadas (Santo Domingo de Plasencia), que se mantienen durante la primera mitad del siglo XVII y se diversifican con el Barroco: convexas y mixtilíneas de inventiva borrominesca; destacan sobre todo los retablos de cascarón de la Vera de Plasencia.

2.1. Soportes

La Columna

La columna retallada. El tiempo durante el cual estuvo el entallador placentino Francisco García en Sevilla –entre 1545 y 1551– a raíz de los contactos que debió mantener con Diego Guillén Ferrant antes de 1533 en la ciudad de Alfonso VIII, justifican el empleo que hace de la columna retallada en el retablo mayor de Casas de Millán. De la obra se hizo cargo en 1541, fecha a partir de la cual este tipo de soporte, de caña lisa y decorada con temas grutescos, alcanza en Sevilla su mayor auge, que mantiene hasta la década de 1570¹⁸³. La columna retallada no tuvo en Plasencia, durante el siglo XVI, el mismo predicamento, ya que el ejemplo citado es uno de los escasos donde hemos constatado su existencia, sin duda, por el éxito que tuvo el balaustre. Éste se combina con el soporte retallado en el retablo mayor de la parroquia de Santa Catalina, en Baños de Montemayor (c. 2º tercio-mediados del siglo XVI).

La columna estriada. En el contrato estipulado entre el mercader Diego de Trejo y los entalladores Pedro García y su sobrino Baltasar, fechado el 20 de abril de 1572, se especifica que «entre los tableros de en medio an de yr unas columnas con sus tras-pilares ... que van estriados»¹⁸⁴. Esta fecha, junto a la del retablo mayor de Yuste, que Juan de Herrera diseñó hacia 1580, es la que debemos manejar para constatar el momento en que empezó a utilizarse la columna de fuste estriado en nuestra Diócesis, dentro de un período temporal de transición en el que comparte protagonismo con el balaustre. Será, pues, a partir del último tercio del siglo XVI cuando este tipo de columna adquiera verdadero auge, de modo similar a lo que sucede en la Baja Extremadura¹⁸⁵. El número de estrías más frecuente es el de 24, y normalmente se empleó la columna corintia conforme al modelo de Vignola¹⁸⁶. «Pilastras astriadas» se mencionan en el contrato de la custodia de Berzocana, que Valentín Romero y Pedro de Lozoya tomaron a su cargo según carta de obligación suscrita el 18 de mayo de 1600¹⁸⁷.

¹⁸³ PALOMERO PÁRAMO, J.M., *El retablo sevillano...*, op. cit., p. 91.

¹⁸⁴ Véase la biografía de Baltasar García.

¹⁸⁵ HERNÁNDEZ NIEVES, R., *Retablistica de la Baja Extremadura (Siglos XVI-XVIII)* (Mérida, 1991), p. 345.

¹⁸⁶ SÁENZ DE LA CALZADA GOROSTIZA, Consuelo, «El retablo barroco español y su terminología artística. Sevilla», en A.E.A., T.º XXIX, n.º 115 (1956), p. 221; MARTÍN GONZÁLEZ, *Escultura Barroca...*, op. cit., p. 57.

¹⁸⁷ Véase la biografía de Valentín Romero.

El uso de la columna estriada, aconsejada por *Alberti* y *Diego de Sagredo*, se extendió más allá de la primera mitad del siglo XVII. El retablo mayor de la ermita de Ntra. Sra. la Blanca, en Pasarón de la Vera, que el entallador *Martín Rodríguez* contrató en 1657, sirve de ejemplo además para ver el amplio tipo de columnas estriadas, al ir los fustes de la obra retallados-entorchados-abocelados-estriados, y esto a pesar de que a medida que avanzaba el siglo la división en tercios de la caña fue dando paso a la de talla uniforme¹⁸⁸. Surge el fuste abocelado cuando las estrías van rellenas con bocelos. Ejemplos tenemos en el retablo colateral dedicado en el lado de la Epístola de la parroquia de Tejeda de Tiétar a Ntra. Sra. con el Niño en brazos, fabricado en las primeras décadas del siglo XVII, o en el retablo dominico de Aldeanueva de la Vera, de 1639.

Las columnas entorchadas o melcochadas son aquellas en las que las estrías se disponen en espiral¹⁸⁹. Surgen en el último tercio del siglo XVI, y en la Diócesis de Plasencia también tuvieron su desarrollo. Uno de los mejores ejemplos lo tenemos en el retablo mayor de la iglesia parroquial de Ntra. Sra. de la Asunción, de Baños de Montemayor, que traspasó, en lo tocante a talla y ensamblaje, *Diego de Salcedo* en favor del entallador *Antonio González Ramiro*, ambos vecinos de Salamanca, el 13 de abril de 1612. El conjunto se organiza con dos cuerpos en alzado: el primero lleva columnas retalladas-entorchadas y el segundo estriadas-entorchadas¹⁹⁰. El retablo de estilo clasicista que se dedica a San José en la iglesia de Serradilla presenta este mismo tipo de columnas entorchadas, que varían la dirección de sus estrías. No obstante, y al igual que en la Baja Extremadura, en nuestra Diócesis no tuvieron mucho uso¹⁹¹.

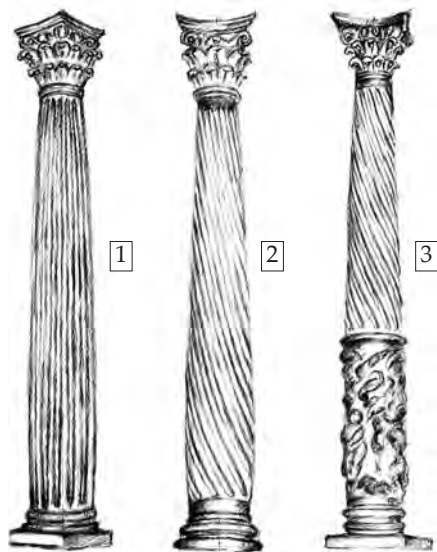


Lámina VII. Tipos de columnas

1. Estriada. Berzocana. 1600.
2. Serradilla. Entorchada. Finales del s.XVI.
3. Entorchada con tercio retallado. Santa María de Baños de Montemayor. 1612.

¹⁸⁸ SÁENZ DE LA CALZADA GOROSTIZA, C., *op. cit.*, p. 220.

¹⁸⁹ *Ibidem*, pp. 221 s. *Vid., etiam*, PALOMERO PÁRAMO, J.M., *El retablo sevillano...*, *op. cit.*, p. 93.

¹⁹⁰ Véase la descripción de esta obra en el apartado dedicado a los precitados maestros.

¹⁹¹ HERNÁNDEZ NIEVES, R., *Retablistica...*, *op. cit.*, p. 345.

La columna salomónica. Debido al movimiento curvo de sus espiras, este tipo de soporte es el que mejor define el estilo barroco. Tiene la ventaja que su decoración, a base de sarmientos, racimos y hojas de vid, es símbolo del Sacramento de la Eucaristía, que Trento había promovido¹⁹². Los precedentes históricos son numerosos. Según la tradición, la columna más antigua de fuste retorcido que se conserva está en Roma, a donde la llevó el emperador Tito a fines del siglo I procedente del Templo de Salomón. Aunque la crítica arqueológica fecha esta columna a finales del siglo IV, es importante la relación porque a partir de la Baja Edad Media el nombre del soporte se hizo derivar de aquel templo¹⁹³, según la piadosa tradición que hacía proceder de éste las columnas de la Basílica Constantiniana de San Pedro. En la Biblia tenemos la referencia: «Entonces Salomón hizo erigir las columnas en el pórtico del santuario; y al erigir la de la derecha púsole por nombre Jaquín, y luego a la de la izquierda, Boaz»¹⁹⁴. El orden salomónico vuelve a resurgir en el Renacimiento. Rafael lo copia en sus cartones para tapices (1515-1516), del que es ejemplo *La curación del paralítico*. En España, una de las primeras obras que añade las míticas columnas salomónicas es el sagrario que hizo para la el altar mayor de la Catedral de Sevilla el platero, aragonés de nacimiento, *Francisco de Alfaro*, quien contrató la pieza el 26 de noviembre de 1593; se terminó en 1596, fecha de su tasación¹⁹⁵.

Dos fechas son, según Otero Túñez¹⁹⁶, fundamentales para el progresivo triunfo de este soporte barroco: 1600, año en que *Rubens* viaja a Italia y copia la columna salomónica en sus cuadros, como sucede con el de *Santa Elena* (1607); y la segunda, 1624, en que *Bernini* comienza la proyección del Baldaquino bajo la cúpula de San Pedro del Vaticano. Raya Raya habla de la influencia que tuvo la proyección de esta obra en *Rubens*, que de nuevo se encontraba en Italia en 1624¹⁹⁷. Su reflejo inmediato fue, en

¹⁹² MARTÍN GONZÁLEZ, *Escultura Barroca Castellana...*, op. cit., p. 58.

¹⁹³ Un estudio acerca de la evolución de la columna salomónica en España nos lo ofrece en su libro RAYA RAYA, M.^a Ángeles, *El retablo en Córdoba durante los siglos XVII y XVIII* (Córdoba, 1980), pp. 34 s. Como afirma la autora en un trabajo posterior, «poco o casi nada se ha aportado a la evolución de la columna salomónica desde que en 1977 realizábamos el estudio del retablo en Córdoba»: IDEM, *El retablo barroco cordobés* (Córdoba, 1987), p. 142. Para la relación con el templo de Salomón vid., etiam, MÜLLER PROFUMO, Luciana, *El ornamento icónico y la arquitectura. 1400-1600* (Madrid, 1985), pp. 83-88.

¹⁹⁴ Reyes I, 7, 21; Crónicas, II, 3, 17.

¹⁹⁵ HERNÁNDEZ DÍAZ, José, «Papeletas para la historia del retablo en Sevilla durante la segunda mitad del siglo XVII (Francisco Dionisio de Ribas. Bernardo Simón de Pineda. Fernando de Barahona)». Separata del *Boletín de Bellas Artes*, nº. 2 (Sevilla, 1935), p. 6, n. 1; SANCHO CORBACHO, Antonio, *Orfebrería Sevillana de los siglos XIV al XVIII* (Sevilla, 1970), nº. 55; PALOMERO PÁRAMO, J.M., *La Platería de la Catedral de Sevilla*, en AA.VV., *La Catedral de Sevilla* (Sevilla, 1984), pp. 610 ss. Pero lo cierto es que la idea de este diseño había estado en la mente de los artistas durante mucho tiempo, hasta que por fin fue consignada por autores como *Andrea Alciato*. En su emblema XV, titulado *Vigilancia y Custodia*, plasma ya, en la temprana fecha de 1531, el modelo que, en su práctica totalidad, retoma en 1593 *Francisco de Alfaro* en el tabernáculo hispalense. Vid., ALCIATO, Andrea, *Emblemática Libellus* (Augsburgo, 1531), citado por Palomero Páramo.

¹⁹⁶ Vid. OTERO TÚÑEZ, Ramón, «Las primeras columnas salomónicas en España», en *Boletín de la Universidad Compostelana*, nº. 63 (1955), p. 339.

¹⁹⁷ RAYA RAYA, M.^a A., *El retablo en Córdoba...*, op. cit., p. 35.

España, la decoración de los cartones y tapices que hizo en 1628 para las Descalzas Reales de Madrid¹⁹⁸. Y en lo que respecta a la arquitectura lignaria, el retablo de las Reliquias que encargó en 1625 la Catedral de Santiago de Compostela a *Bernardo Cabrera*, que, a juicio de Otero Túniz, fueron las primeras que en España se emplearon en una máquina de este tipo; en el contrato se habla de «quatro columnas principales que señala la dicha traça an de ser aculebradas y entorchadas, conforme están dibujadas las dos de dicha traça y an de ser ystriadas y entorchadas»¹⁹⁹.

A partir de la década de 1630, el soporte salomónico empieza a cobrar importancia en los retablos españoles. Entre 1630 y 1633 se eleva en Granada el mayor de la iglesia de los jesuitas con cuatro columnas salomónicas²⁰⁰. En opinión de Tovar Martín, la introducción del soporte en la capital madrileña tuvo lugar en 1636; corrió a cargo de *Pedro de la Torre*, quien terminó en 1637 el retablo mayor del hospital del Buen Suceso, lo que hace suponer que su traza se dio al menos un año antes²⁰¹. En 1637 la columna salomónica se incorpora al retablo de la capilla de Santa Elena, en la Seo zaragozana²⁰². También en este año señala Sancho Corbacho que fue introducida por parte del escultor *Antonio de Arce* en el retablo que construyó en la Cartuja de Jerez²⁰³. Desde la década de 1640 debía conocerse en Valladolid por influencias madrileñas²⁰⁴, aunque las primeras están datadas en 1657²⁰⁵. En 1646 concertó *Felipe de Ribas* el retablo del desaparecido convento de la Merced de Sevilla, trazado con cuatro columnas salomónicas²⁰⁶. En torno a 1655 parece ser que aparecen las primeras en Jaén²⁰⁷. En 1663 se detecta por primera vez en Burgos, en el retablo mayor de la iglesia parroquial de San Cosme y San Damián, obra ejecutada por *Policarpo de la Nestosa*²⁰⁸.

¹⁹⁸ Vid., TORMO, E., «La Apoteosis Eucarística de Rubens: Los tapices de las Descalzas Reales de Madrid», en A.E.A., T.º XV (1942), pp. 1-26; IDEM, *La Apoteosis Eucarística de Rubens. Estudio de las composiciones*, Íd., pp. 117-131; IDEM, *La Apoteosis Eucarística de Rubens. La subserie segunda de los tapices eucarísticos de las Descalzas*, Íd., pp. 291-315.

¹⁹⁹ OTERO TÚÑEZ, R., *op. cit.*, p. 340. El retablo citado no se conserva en la actualidad. Desapareció presa del incendio acaecido el 2 de mayo de 1921.

²⁰⁰ GALLEGO BURÍN, Antonio, *El Barroco Granadino* (Granada, 1956), pp. 15. 61; MARTÍN GONZÁLEZ, *El retablo barroco...*, *op. cit.*, p. 13.

²⁰¹ TOVAR MARTÍN, Virginia, «El arquitecto ensamblador madrileño Pedro de la Torre», en A.E.A., n.º. 183 (1973), p. 270; IDEM, *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII* (Madrid, 1975), pp. 189 s. Vid., *etiam*, MARTÍN GONZÁLEZ, «Tipología del retablo madrileño en la época de Velázquez», en *Velázquez y el arte de su tiempo. V Jornadas de Arte del C.S.I.C.* (Madrid, 1991), p. 322.

²⁰² BOLOQUI LARRAYA, Belén, *Escultura zaragozana en la época de los Ramírez. 1710-1780* (Madrid, 1983), p. 116.

²⁰³ SANCHO CORBACHO, A., *Arquitectura Barroca Sevillana* (Madrid, 1952), p. 21.

²⁰⁴ MARTÍN GONZÁLEZ, *El retablo barroco...*, *op. cit.*, p. 13.

²⁰⁵ IDEM, *Escultura Barroca Castellana...*, *op. cit.*, p. 58.

²⁰⁶ DABRIO GONZÁLEZ, M.ª Teresa, *Los Ribas. Un taller andaluz de escultura del siglo XVII* (Córdoba, 1985), p. 206.

²⁰⁷ ULIERTE VÁZQUEZ, M.ª Luz, *El retablo en Jaén (1580-1800)* (Jaén, 1986), pp. 30 s.

²⁰⁸ BALLESTEROS CABRERO, Florian, «El retablo mayor de la iglesia parroquial de San Cosme y San Damián de Burgos», en B.S.A.A., T.º XXXVII (1971), p. 328; PAYO HERNANZ, J.R., *El Retablo en Burgos...*, *op. cit.*, T.º I, p. 252.

En Canarias se introduce en 1665, o tal vez en 1664, al menos mientras no aparezca otra obra más temprana, según afirma Trujillo Rodríguez²⁰⁹. La columna salomónica aparece en Cantabria a través del taller de Limpías-Liendo, siendo su introductor el ensamblador de Liendo *Francisco Martínez de Arce*, que desarrolló un primer modelo en 1666 en el desaparecido retablo mayor de la iglesia de San Francisco de Santander²¹⁰. Hasta 1670 su empleo no se generaliza en la Antigua Diócesis de Cartagena²¹¹, lo mismo que en Alicante²¹². En La Rioja aparece con el retablo mayor de Anguiano, realizado entre 1672 y 1678 por *Diego Ichaso* y *Francisco de Cueva*²¹³. En la zona limítrofe entre Álava, Burgos y La Rioja no se incorpora hasta 1673, fecha en que construye el arquitecto de Liendo *Juan de la Piedra Arce* el retablo mayor de Altable, donde se utiliza un modelo muy próximo al salomónico²¹⁴. En Córdoba, la preocupación por la columna salomónica no es anterior a 1675²¹⁵. Fue éste el mismo año en que contrataron los jesuitas con el riosecano *Juan Fernández* el retablo mayor de la iglesia del Colegio Real de la Clerecía de Salamanca, obra con la que triunfa en esta zona el retablo salomónico²¹⁶. En 1677 se utilizaba en el retablo mayor de Lemoiz, aunque su incorporación en Vizcaya pudo ser anterior, hacia 1669²¹⁷. En Asturias, Ramallo Asensio señala su introducción con la segunda oleada que fecha entre 1678 y 1685 para jalonar la evolución del estilo prechurrigueresco²¹⁸. Los primeros retablos documentados en el Alto Alentejo con soportes de este tipo datan de 1689, y son obra del lisboeta *Francisco Machado*²¹⁹. En León no alcanzó su apogeo hasta 1690²²⁰. En 1698 la utiliza *Mateo de Azpiazu* por vez primera en el Goierri, en un colateral de Gaviria²²¹.

²⁰⁹ TRUJILLO RODRÍGUEZ, Alfonso, *El Retablo Barroco en Canarias* (Santa Cruz de Tenerife, 1977), T.º I, p. 102.

²¹⁰ POLO SÁNCHEZ, Julio J., *Arte Barroco en Cantabria. Retablos e imagería* (Cantabria, 1991), p. 54.

²¹¹ PEÑA VELASCO, Concepción de la, *El Retablo Barroco en la Antigua Diócesis de Cartagena. 1670-1785* (Murcia, 1992), p. 74.

²¹² VIDAL BERNABÉ, Inmaculada, *Retablos Alicantinos del Barroco (1600-1780)* (Alicante, 1990), p. 37.

²¹³ RAMÍREZ MARTÍNEZ, Jesús Manuel, y RAMÍREZ MARTÍNEZ, Jesús María, *La Escultura en La Rioja durante el siglo XVII* (Logroño, 1984), p. 25.

²¹⁴ VÉLEZ CHAURRI, José J., *El retablo barroco en los límites de las provincias de Álava, Burgos y La Rioja (1600-1780)* (Álava, 1990), p. 106.

²¹⁵ RAYA RAYA, M.ª A., *El retablo barroco...*, op. cit., p. 144.

²¹⁶ GONZÁLEZ, Julio, «El retablo del altar mayor de la iglesia de la Clerecía de Salamanca», en A.E.A., T.º XV (1942), pp. 346-350; RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., «El retablo barroco en Salamanca: materiales, formas, tipologías», en *Imafronte. Extraordinario dedicado al Retablo Español*, n.ºs 3-4-5 (1987-88-89), p. 239.

²¹⁷ ZORROZUA SANTISTEBAN, Julen, *El Retablo Barroco en Bizkaia* (Bilbao, 1998), p. 125.

²¹⁸ RAMALLO ASENSIO, Germán, *Escultura barroca en Asturias* (Oviedo, 1985), pp. 80, 86.

²¹⁹ VALLECILLO TEODORO, Miguel Ángel, *Retablistica Alto Alentejana (Elvas, Villaviciosa y Olivenza) en los siglos XVII-XVIII* (Mérida, 1996), p. 48.

²²⁰ LLAMAZARES RODRÍGUEZ, Fernando, *El retablo barroco en León* (León, 1991), p. 40.

²²¹ CENDOYA, Ignacio, *El Retablo Barroco en el Goierri* (Donostia-San Sebastián, 1992), p. 109.

Con todo, podemos afirmar que la generalización de este tipo de soporte tuvo lugar entre 1630 y 1640, no siendo hasta la segunda mitad del siglo XVII –el último tercio– el momento en que se empezó a utilizar de forma masiva²²². A esto contribuyó la tratadística. Fray Juan Rizzi las emplea constantemente en los distintos dibujos con los que ilustra su *Tratado de la Pintura Sabia* (c.1659-1662); en su *Breve Tratado de Arquitectura del Orden Salomónico entero* (c.1663)²²³ propone que todos los elementos arquitectónicos participen de la ondulación del soporte²²⁴. El cisterciense Juan Caramuel también contribuyó a difundir la columna con su tratado titulado *Arquitectura civil Recta y Oblicua considerada y dibuxada en el templo de Jerusalén*, editado en el año 1678 en Vigevano, lo que sin duda debió restarle importancia²²⁵. En este sentido, la repercusión que tuvieron los grabados y la pintura fue primordial²²⁶.

En la Diócesis de Plasencia, la columna salomónica la introdujo Juan de Arenas, maestro de arquitectura procedente de Barco de Ávila. Aparece por vez primera en el retablo mayor de la iglesia de Cabezuela del Valle, que, a su vez, sirvió de modelo para el de la cercana parroquia de Tornavacas. Contrató Juan de Arenas el cabezueleño el 16 de agosto de 1681, y en un segundo convenio añadió «las dos hechuras de la Virgen María y San Juan al pie de la cruz y juntamente las columnas salomónicas con sus correspondencias»²²⁷. La introducción de este soporte en Plasencia fue, por tanto, una derivación del abulense, donde se conocía desde que Juan de Ferreras, escultor y ensamblador vecino de Segovia, lo introdujera hacia 1680²²⁸, año en que fabricó el retablo situado al costado el Evangelio en la iglesia de El Oso²²⁹. En la obra citada de Cabezuela se emplearon cinco espiras y dos medias para su conformación, lo que también es frecuente en el resto de España²³⁰. También hay retablos de cuatro

²²² MARTÍN GONZÁLEZ, *Escultura Barroca Castellana...*, op. cit., p. 58; IDEM, *Escultura Barroca en España, 1600-1770* (Madrid, 1983), p. 28; RAYA RAYA, M.^a A., *El retablo barroco...*, op. cit., p. 143.

²²³ Manuscritos publicados por E.Tormo, C.Gusi y E.Lafuente Ferrari en *la vida y la obra de Fray Juan Ricci*, op. cit.

²²⁴ RAMÍREZ, Juan Antonio, «Guarino Guarini, Fray Juan Ricci, y el “orden salomónico entero”», en *Goya*, N.º 160 (Enero-Febrero, 1981), pp. 202-211; WIEBENSON, Dora (Ed.), *Los Tratados de Arquitectura. De Alberti a Ledoux* (Madrid, 1988), pp. 181 ss. (el texto sobre Ricci corre a cargo de Juan Antonio Ramírez. Vid., etiam, RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., *La huella de Bernini en España*, en HIBBARD, Howard, *Bernini* (Madrid, 1982), p. VII.

²²⁵ CARAMUEL DE LOBKOWITZ, J., op. cit.

²²⁶ Vid. TORRE RUIZ, M.^a Faustina, «La columna salomónica en la pintura española de los siglos XVI y XVII», en *Homenaje al Prof. Dr. D. José Hernández Díaz* (Sevilla, 1982), T.º I, pp. 723-739.

²²⁷ Véase la biografía de Juan de Arenas.

²²⁸ VÁZQUEZ GARCÍA, Francisco, *El retablo barroco en las iglesias parroquiales de la zona norte de la provincia de Ávila* (Madrid, Tesis Doctoral Xerocopiada, 1991), T.º I, p. 161. Vid., etiam, sobre el artista citado, MONTALVO MARTÍN, Javier, «Juan de Ferreras, ensamblador y arquitecto barroco segoviano», en B.S.A.A., T.º LII (1986), pp. 343-356; GONZÁLEZ ALARCÓN, M.^a Teresa, y VÁZQUEZ GARCÍA, F., «Datos biográficos y obras en Segovia y Ávila del Arquitecto y ensamblador barroco segoviano Juan de Ferreras», en B.S.A.A., T.º LX (1994), pp. 421-444.

²²⁹ VÁZQUEZ GARCÍA, F., op. cit., T.º I, p. 162, y T.º II, p. 1160.

²³⁰ MARTÍN GONZÁLEZ, *Escultura Barroca Castellana...*, op. cit., p. 58.

espiras y dos medias, como el situado en la Epístola de la iglesia de San Esteban, en Plasencia, dedicado al Cristo de la Buena Muerte (fines s.XVII). Columnas de seis vueltas tiene el retablo del Cristo del Santo Sepulcro de Losar de la Vera (fines s.XVII), el mayor de Valdecañas de Tajo (fines s.XVII), etc. No faltan ejemplos de tres espiras y dos medias: es el caso del bonito retablo-baldaquino del antiguo convento trinitario de Hervás, obra ejecutada en la década de 1680. La implantación definitiva de este soporte se dio a partir de la construcción en Serradilla del retablo mayor del convento de la Victoria, obra que ejecutó el madrileño *Francisco de la Torre* entre 1699 y 1701.

Respecto a las primeras obras, donde la talla de los motivos decorativos es plana y de escaso resalte (Cabezuela, Tornavacas, Hervás), a medida que avanza el estilo se va introduciendo una mayor jugosidad en los soportes. Es el caso de los retablos construidos, o atribuidos, a los maestros de Vizcaya *José Vélez de Pomar* y *Juan de la Rosa*, cuya obra permite asimismo afirmar que nuestra Diócesis, de no ser por la influencia foránea, no hubiera estado a la altura de España para estas fechas dado el decaimiento que sufrieron sus talleres durante la segunda mitad del siglo XVII; lo mismo sucedió en la Baja Extremadura²³¹. Entre estos retablos citemos los mayores de Santa María de Jaraíz de la Vera (terminado en 1696), Garganta la Olla (fines s.XVII), los colaterales del convento del Cristo de la Victoria de Serradilla (1704-1705), Valverde de la Vera (terminado en 1704) y el actual mayor de Hervás (segunda mitad de la década de 1720). Todos ellos tienen cuatro espiras en las columnas, al igual que el de Oliva de Plasencia (década 1720) y el mayor de la ermita del Cristo de la Misericordia de Losar de la Vera (c.1726-27). Una más presenta el retablo de San José, antiguo del Dulce Nombre de Jesús de la iglesia de Villanueva de la Vera (1707-1712), obra del maestro *Francisco Rodríguez*, vecino de Talavera de la Reina. El soporte salomónico pervive hasta la década de 1730, a diferencia de lo que sucede en España. El retablo del Cristo de la Piedad en Villanueva de la Vera lo construyó *Fernando Álvarez Lorenzana* entre 1727 y 1729. Más tardío es el parroquial de Alcollarín, contratado en 1731 y asentado en 1732 por el maestro trujillano *Pedro Díaz Bejarano*. En todos los ejemplos mencionados, las espiras siguen para sus giros las directrices de *Juan Caramuel* –*dextrorsum* las del lado izquierdo y *sinextrorsum* las del derecho²³²–, que adquieren multitud de variaciones: el mayor de Villanueva de la Vera es buen ejemplo de lo que decimos.



Fig. 16. Plasencia. Parroquia de San Esteban. Retablo del Cristo de la Buena Muerte.

²³¹ Las introdujo el maestro sevillano, establecido en Zafra, *Blas de Escobar*, que las empleó por primera vez en el retablo mayor de la excolegiata de Zafra (1666): HERNÁNDEZ NIEVES, R., *Retablistica...*, *op. cit.*, p. 345.

²³² CARAMUEL DE LOBKOWITZ, J., *op. cit.*, T.º II, p. 76.

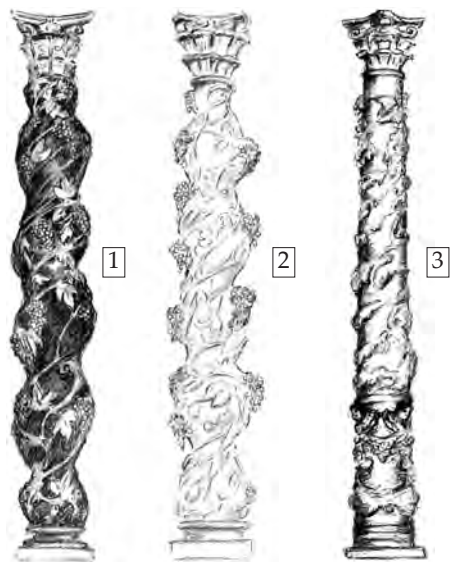


Lámina VIII. Tipos de columnas. Salomónicas y enguirnaldada.

1. Plasencia. San Esteban. Último cuarto s. XVII.
2. Santa María de Jaraíz de la Vera. 1697.
3. Serradilla. Parroquia. 1734-35.

Otros tipos de columnas. La eclosión del estilo barroco propicia la diversificación de los tipos de columnas, de menor complejidad en Plasencia que en otras zonas de España. Una variante del soporte de tipo salomónico es la columna enguirnaldada: rodea su fuste con una guirnalda dispuesta en sentido helicoidal. La emplea el trujillano *Bartolomé Jerez* en el retablo mayor de la parroquia de Serradilla, fabricado entre 1734 y 1735; también se utiliza en el del convento de monjas carmelitas de Plasencia, que debe ser de hacia las mismas fechas que el serradillano. Estas columnas presentan el tercio inferior con motivos tallados; responden al tipo vallisoletano que *Martín González* fecha en la primera mitad del siglo XVIII²³³. Del mismo tenemos un precedente en el retablo-baldaquino conservado en Tornavacas, dedicado al Santo Cristo: la columna salomónica apoya en un tambor decorado con motivos de talla.

Sin embargo, el soporte que más éxito alcanzó después del salomónico fue la columna de fuste liso decorado con festones, cabezas de angelitos y en alguna ocasión con lanzas, corazas, espadas, etc. *Bartolomé Jerez* combina el primer tipo con la enguirnaldada en Serradilla, y lo repite en el del Santo Cristo del Desamparo de Escorial (1732) y en el mayor de Logrosán (c.1735). Ya lo había empleado *Pedro de la Roza*, vecino de La Calzada de Oropesa, en el retablo del Cristo del Desamparo de Deleitosa (1722-23), aunque será en la década de 1730 cuando se utilice con mayor profusión: lo tenemos en el mayor de la ermita castejaá de la Soledad, donde se combina con los de tipo salomónico, y en los de Barrado y Mirabel. Fue un tipo de soporte muy empleado por los hermanos *José Manuel* y *Francisco Ventura de la Incera Velasco*: retablos como los mayores de la ermita jarandillana de Ntra. Sra. de Sopetrán o el de San Miguel de Jaraíz, fabricados a comienzos de la década de 1750, son un buen ejemplo para ver el lujo que puede llegar a alcanzar el Barroco con el tratamiento que los *Incera Velasco* confieren al soporte.

²³³ MARTÍN GONZÁLEZ, *Escultura Barroca Castellana...*, op. cit., p. 59.

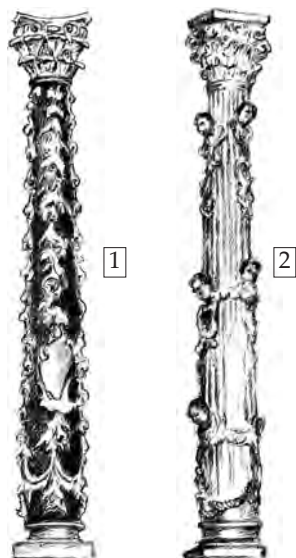


Lámina IX. Tipos de columnas

1. Con decoración vegetal. Escorial. Cristo del Desamparo. 1732.
2. Estriada, decorada con motivos sobre placas adventicias. Tornavacas. Hacia 1740.

De forma paralela empiezan a surgir las columnas de fuste estriado, decorado con motivos adosados de entre los que resaltan las placas adventicias. En la retabística española uno de los primeros ejemplos de este soporte lo tenemos en el retablo mayor de la iglesia de las Calatravas de Madrid, obra de *José Benito Churriguera* ejecutada en 1720²³⁴. En la Diócesis de Plasencia hace su aparición en torno a la década de 1740, y una de las primeras obras donde se emplea es en el retablo de la Virgen de los Dolores, de la iglesia parroquial de Tornavacas. En las mismas fechas se debió fabricar la máquina que decora, por el Evangelio, la capilla del crucero de la iglesia de Peraleda de la Mata. Empezará a cobrar auge a partir de mediados del siglo XVIII, si bien es cierto que, a excepción de los ejemplos citados, lo más frecuente fue decorarlo con motivos vegetales tallados –el mayor de Pasarón de la Vera (1757-1765)– que luego añaden las *ces* y rocallas, dando paso al Rococó: mayor de Arroyomolinos de la Vera (c.1754-1755). Pueden introducir la variante de presentar el tercio inferior de la columna diferenciado mediante una moldura y la decoración correspondiente, como sucede en el del Santo Cristo del Sepulcro de Aldeanueva de la Vera (1758) y en el mayor de Serrejón (1770-1780). Las placas adventicias y detalles de estilo rococó van en otros casos sobre fuste liso: el mayor de Jerte (c.1760-1762), los dos retablos colaterales al presbiterio de la parroquial de Cuacos de Yuste (a partir de 1762) o el mayor de La Garganta (1770-1780). Retablos de estilo ya neoclásico, aunque todavía con tintes rococó, como era el caso del mayor desaparecido de Hervás, donde se empleaban columnas corintias estriadas con detalles decorativos, dejarán paso al más puro estilo neoclásico tras suprimir dichos ornatos: magnífico ejemplo, y único al mismo tiempo, tenemos en el mayor de Cuacos de Yuste.

²³⁴ BONET CORREA, Antonio, «Los retablos de la Iglesia de las Calatravas de Madrid. José de Churriguera y Juan de Villanueva, padre», en *A.E.A.*, T.º XXXV (1962), p. 21.



Fig. 17. Valdeterres. Parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción. Retablo mayor.



Fig. 18. Santibáñez de Bejar. Parroquia de Santiago Apóstol. Retablo mayor.

El estípite

Se trata de un soporte de raigambre anticlásica cuyo uso inició *Miguel Ángel* en la Biblioteca Laurenciana (1526) y retomó la retablística castellana en el último decenio del siglo XVII, cobrando en la centuria siguiente decidida importancia. En sí mismo, el estípite es un soporte estático de cuya modulación depende, sin embargo, el dinamismo que llega a otorgar al conjunto que sustenta y convierte en auténtica torre. En lo que al diseño se refiere, los estípites de la zona castellana son más sobrios y estáticos que los andaluces, más proclives a las formas bulbosas resultantes de una mayor estrangulación de los elementos superpuestos, como así lo demuestra la obra del ensamblador gaditano *Jerónimo Balbás*²³⁵. En la Diócesis de Plasencia, y salvo ejemplos aislados, el estípite tuvo muy poco éxito. Generalmente, sólo aparece aislado en retablos pequeños, colaterales, sin demasiada complejidad tectónica: Cabezuela del Valle, Jerte, Serrejón, Casatejada, etc. En retablos de mayor entidad, o bien los tenemos relegados en el ático (sucede con la máquina que cubre el presbiterio de Jerte) o bien compartiendo protagonismo con las columnas, soporte más característico: en los retablos colaterales al presbiterio de la iglesia de Pasarón de la Vera se combinan los estípites con columnas salomónicas; en el del Cristo del Santo Sepulcro de Aldeanueva de la Vera conviven con columnas de fuste liso y decoración vegetal (terminado en 1758). Mencionemos también los ejemplos del retablo mayor desaparecido de Aldea de Trujillo y el actual de Valdeterres, donde el estípite es el principal soporte. O el mayor de la iglesia de Santiago Apóstol en Santibáñez de Béjar, algo anterior que los mencionados si tenemos en cuenta que para su construcción otorgó licencia

²³⁵ Vid., al respecto, SANCHO CORBACHO, A., *Arquitectura Barroca...*, op. cit., pp. 22-25; GALLEGO BURÍN, A., *El Barroco Granadino...*, op. cit., p. 92, n. 100; MARTÍN GONZÁLEZ, *Escultura Barroca Castellana...*, op. cit., pp. 57 s.; RAMOS FAJARDO, M.³ del Carmen, «Columnas y estípites en el retablo barroco granadino», en *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* (1984), T.º XVI, pp. 252 ss. De igual forma podemos apreciar las diferencias entre nuestros estípites y los sevillanos. Vid., etiam, RAYA RAYA, M.³ A., *El retablo en Córdoba...*, op. cit., pp. 46 ss. Sobre la utilización del estípite, soporte plenamente manierista, en el pleno barroco, vid. el importante trabajo de MOFFITT, John F., «El Sagrario Metropolitano, Wendel Dietterlin, and the estipite: observations on mannerism and neo plateresque architectural style in 18th-century mexican ecclesiastical facades», en *B.S.A.A.*, T.º L (1984), pp. 325-348.

don Juan Sánchez de Miranda el 24 de julio de 1708; este mismo año debió celebrarse la subasta de la obra, en la que presentó postura el maestro arquitecto *Marcos González*²³⁶.

Excepción a esta norma, y únicos en la Diócesis, son los estípites gigantes de los retablos del antiguo convento trinitario de Hervás, ejecutados a mediados del siglo XVIII por el arquitecto *fray José de la Santísima Trinidad*²³⁷. En el conjunto de la retablistica cacereña, y más aún extremeña, los voluminosos soportes empleados en los retablos hervasenses tan sólo encuentran verdadero parangón y contrapunto en ejemplares muy localizados. En la provincia de Badajoz, más proclive a las formas decorativas por su proximidad a Andalucía, este tipo de soportes fue importado desde Madrid por *Ginés López*, que los empleó, acaso



Lámina X. Estípite. Hervás, convento trinitario. Hacia mediados del s. XVIII.

por vez primera en la región, en 1717 para diseñar el tabernáculo programado por los canónigos y destinado al presbiterio de la Catedral pacense²³⁸. Posteriormente, el uso del estípite en la zona propició la talla de ejemplares con arquitectura verdaderamente palpitante, en relación con la desestabilización de las formas clásicas a raíz de la utilización de un soporte más inventivo y decorativo que estructural: el retablo mayor de la Sede pacense encuentra su más próximo reclamo en la enorme y asombrosa máquina de la parroquia del Santísimo Cristo de las Misericordias, en Fuente del Maestre, ejecutada entre 1719 y 1723 por *Sebastián Jiménez*²³⁹, autor al que también se atribuyen las columnas-estípites del importante y bello ejemplar custodiado en la parroquia de San Pedro, en Aceuchal²⁴⁰. Destaquemos, asimismo, el retablo de la capilla de Ntra. Sra. del Reposo, en la parroquia jerezana de San Bartolomé, obra que *Juan Ramos de Castro* realizó entre 1738 y 1745²⁴¹. Y aunque a este último artífice se lo ha querido relacionar con la construcción, en la misma década de 1740,

²³⁶ No sabemos si la obra le fue adjudicada, aunque sí conocemos su importe total: 5.150 reales. Algunos años más tarde, y siguiendo los dictados de la Visita del Obispo de Ávila don Pedro de Ayala, realizada el 28 de octubre de 1728, la iglesia procedió a dorar el retablo en 1731: A.P. de Santibáñez de Béjar, *L.C.F. y V. de 1649 a 1737*, foliado, foliación perdida en parte, fols. 193, 246 vt.º, 247 y 152 vt.º.

²³⁷ GARCÍA MOGOLLÓN, F.J., y MÉNDEZ HERNÁN, V., *Fray José de la Santísima Trinidad...*, op. cit., pp. 99-120.

²³⁸ GÓMEZ-TEJEDOR CÁNOVAS, M.ª Dolores, *La Catedral de Badajoz* (Badajoz, 1958), p. 129.

²³⁹ TEJADA VIZUETE, Francisco, y SOLÍS RODRÍGUEZ, Carmelo, «Las Artes Plásticas en el siglo XVIII», en *Historia de la Baja Extremadura*, T.º II, *De la Época de los Austrias a 1936* (Badajoz, 1986), p. 991; HERNÁNDEZ NIEVES, R., *Retablistica...*, op. cit., pp. 238 ss.

²⁴⁰ TEJADA VIZUETE, F., y SOLÍS RODRÍGUEZ, C., op. cit., p. 993. Vid., etiam, TEJADA VIZUETE, F., *Retablos Barrocos de la Baja Extremadura (Siglos XVII-XVIII)* (Mérida, 1988), p. 54 y ss.

²⁴¹ HERNÁNDEZ NIEVES, R., *Retablistica...*, op. cit., pp. 266 ss.; TEJADA VIZUETE, F., op. cit., p. 57.

del retablo de la *Virgen de la Valvanera* en la iglesia segedana de Ntra. Sra. de la Candelaria, Teresa Jiménez opina que su realización (1748-1751) se debió a *José Javier de Larra y Churriguera*²⁴². Pero sobre todo, no dejemos de citar el retablo mayor de la parroquia de Ntra. Sra. de la Granada, en Fuente de Cantos, de desvaída trama estructural a tenor de los seis estupendos estípites, de tan original diseño en nuestra región, que la pueblan: se trata del retablo dieciochesco bajoextremeño mejor considerado por la crítica histórico-artística, y, en más de una ocasión, relacionado con modelos foráneos procedentes sobre todo de Sevilla. Hernández Nieves sitúa cronológicamente la gran máquina de Fuente de Cantos en las décadas centrales del siglo XVIII²⁴³.

Además de lo dicho, es interesante anotar el siguiente apunte documental. El 6 de noviembre de 1630 se pactaron una serie de condiciones con el pintor *Juan González de Castro*, encargado de dorar el retablo y reja de la capilla que tenía Pedro Gómez, Regidor de Plasencia, en el convento de monjas ildefonsas de esta ciudad; en la 5ª condición del contrato leemos textualmente lo siguiente: «que el respaldo de la caja de Nuestra Señora se a destofar de cogollos de brutesco de todas colores, mui bien estofado, y los astípites de la dicha caja»²⁴⁴. Por tanto, y aunque tuviera el estípite mayor empleo durante el barroco, permite constatar este asiento que dicho soporte se conocía y que existía. Es importante tener en cuenta que el retablo fue ejecutado por el ensamblador vallisoletano *Juan Velázquez*, según la obligación que suscribió el 19 de septiembre de 1625.

Las pilastras. En Plasencia, desde el inicio de la columna estriada, se utilizó generalmente la pilastra como complemento de ésta, a la que dota de cierta profundidad. En el contrato que estipularon *Pedro García* y su sobrino *Baltasar* para ejecutar el retablo que el mercader Diego de Trejo había proyectado construir en la iglesia de San Esteban, contratado el 20 de abril de 1572, se habla de «coluna con sus traspilares»²⁴⁵. Traspilares o retopilastras serán empleados durante toda la primera mitad de la centuria del siglo XVII, recuperándose con el estilo Neoclásico, de lo que tenemos buena prueba en el mayor de Cuacos de Yuste, copia del que diseñó *Juan de Herrera* hacia 1580 para el monasterio jerónimo situado en esta misma localidad. También llevaba traspilastras el desaparecido retablo mayor de la iglesia de la Asunción de Hervás.

Los machones. Viene a ser el machón una pilastra más, relacionada con el estípite por la sección troncopiramidal invertida que suelen presentar²⁴⁶. Se utilizaron para rematar los áticos de los retablos durante la etapa barroca, y generalmente decoran sus frentes con motivos festoneados. Los mayores de Cabezuela del Valle (1681) y su gemelo de Tornavacas fueron dos de los retablos en los que se utilizaron por primera vez.

²⁴² JIMÉNEZ PRIEGO, M^a. Teresa, «Nuevas aportaciones sobre Manuel de Larra Churriguera», en *B.S.A.A.*, T.^o XL-XLI (1975), p. 357; TEJADA VIZUETE, F., y SOLÍS RODRÍGUEZ, C., *op. cit.*, pp. 986-988; HERNÁNDEZ NIEVES, R., *Retablística...*, *op. cit.*, p. 276 y ss.

²⁴³ HERNÁNDEZ NIEVES, R., *Retablística...*, *op. cit.*, p. 289.

²⁴⁴ AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Francisco Núñez, leg. 1835, 6 de noviembre de 1630, s.f.

²⁴⁵ Véase la biografía de *Baltasar García*.

²⁴⁶ MARTÍN GONZÁLEZ, *Escultura Barroca Castellana...*, *op. cit.*, p. 57.

2.2. Apoyos

Hasta la introducción de la columna salomónica y la llegada del Barroco, los balaustres y las columnas de los retablos apoyan en los «cubos», «netos» o «billotes» que estructuran el banco y sirven de organización a un programa iconográfico que los aprovecha para situar en ellos simbólicamente a los Profetas y Evangelistas de la Iglesia. Pueden ir éstos ejecutados con pintura (Monroy, Cañamero) o escultura: los mejores ejemplos los tenemos, para el siglo XVI, en los mayores de San Martín de Plasencia (1557-1560) y, sobre todo, en Tejada de Tiétar (c.1566-67), que exhibe bellos ángeles pasionistas. El mayor de Malpartida de Plasencia (1615/16-1622) lleva decoradas con tallas todas las caras de los netos, no así el de Plasencia, por disposición de *Gregorio Fernández*, que suprime los relieves «en los fondos de los billotes» del banco al no ser éstos apreciables por la vista.

Con la llegada del Barroco los «netos» o «billotes» se sustituyen por inventivas ménsulas, más acordes con la tendencia del nuevo estilo a la prolija ornamentación, claroscuro y movimiento ondulante. Surgen por vez primera en el retablo mayor de Cabezuela del Valle, que contrató en 1681 el entallador, procedente de Barco de Ávila, *Juan de Arenas*. Las repite en el de Tornavacas, manteniendo, al igual que en el de Cabezuela, los relieves iconográficos situados entre las ménsulas, sintomático de una evolución que no ha hecho más que comenzar. Un verdadero paroxismo decorativo alcanzan los apeos de las columnas que estructuran el retablo de la ermita de Ntra. Sra. de los Dolores, en Casatejada (década 1730). Hermosos son los que tallan los hermanos *José Manuel* y *Francisco Ventura de la Incera Velasco*.

La vuelta al orden propugnada desde la Academia de San Fernando significó el triunfo del estilo Neoclásico y el retorno de los netos, que conviven con las ménsulas en el retablo mayor de la iglesia de Arroyomolinos de la Vera (c.1754), y vuelven a triunfar en el mayor de Cuacos de Yuste (1800).

2.3. Tableros, cajas, nichos, hornacinas, peanas y repisas

Son los espacios reservados a la imaginería. En los contratos se alude a ellos con una variada terminología: «artesonos», «tabernáculos», «encaxamentos», «caxones», «caxas», etc.²⁴⁷ Es frecuente emplear el término tablero cuando se trata de pinturas; cajas cuando son relieves o esculturas de bulto, que, asimismo, también van situadas en nichos y hornacinas. Las peanas y repisas surgen cuando la talla exenta se sitúa en saledizo.

Durante la fase plateresca, los tableros o cajas, cuadrados o rectangulares, estructuran la obra siguiendo la vertical. Su importancia en el siglo XVI deriva en gran parte de la tradición gótica, y se mantiene, en virtud del amplio repertorio iconográfico, durante la primera mitad de la siguiente centuria: el mayor de Malpartida

²⁴⁷ Vid., al respecto, PALOMERO PÁRAMO, J.M., *El retablo sevillano...*, op. cit., pp. 93 s.

de Plasencia (1615/1616-1622) tiene su parangón con el de Santa María de la Asunción de Béjar, ya que en ambos se emplea el relieve escultórico. En el mayor de la Catedral, siguiendo la tradición pictórica que estuvo presente en Plasencia –no olvidemos la escuela madrileña– durante toda la fase del clasicismo, se incluyen cuatro grandes lienzos con pinturas rodeados con piedras y gallones, que es la decoración que se impuso durante la primera mitad de la centuria para marcos y peanas. En el siglo anterior, enmarcaban los tableros los propios elementos estructurales de la obra, según apreciamos en el mayor de Casas de Millán (1541-1545) o Solana de Cabañas (acabado en 1544).

Las cajas, nichos u hornacinas se resuelven durante la fase plateresca mediante un fondo semicircular avenerado y arco de medio punto; también pueden ser rectas e ir con el plafón liso; con el tiempo, será frecuente encontrarlo decorado con casetones. Con el retablo herreriano la hornacina se simplifica, y tiende a hacerse menos profunda según avanza el siglo XVII: sirven de ejemplo el mayor de Malpartida de Plasencia o el de la Catedral del Jerte, ya citados. El cerramiento puede ser recto, curvo, trilobulado o poligonal, estos dos últimos de gran predicamento desde fines del XVII y, sobre todo, en el XVIII: ejemplo máximo es el del retablo-sepulcro que alberga en Aldeanueva de la Vera al Cristo yacente así conocido (1758). Durante la fase barroca estas hornacinas estarán ribeteadas con decoración vegetalista, que puede prolongarse en la clave haciendo que el marco se quiebre; surge entonces el llamado marco de «codillo» y «tambanillo» decorado con una gran tarja, como vemos en el mayor de Cabezuela. Fueron una derivación del marco de orejas empleado en la primera mitad del siglo XVII. Durante el siglo XVIII es frecuente encontrar medallones de hojarasca pomposa en la clave de una hornacina decorada en su interior a base de casetones florales: San Miguel de Jaraíz de la Vera, Alcollarín, etc. Las inventivas formas placadas tienen su mejor expresión en los nichos del retablo mayor de Pasarón de la Vera, que sirve además de ejemplo para ver la mayor importancia que adquiere con el Barroco el marco de nubes y rayos destellantes. A diferencia de Valladolid y otras zonas de España, en Plasencia no tuvieron éxito las hornacinas ovales procedentes de Italia²⁴⁸. Durante el Rococó pervive ese mismo tipo de nicho, muy frágil por estar resuelto a base de superponer rocallas y *ces*. En el Neoclasicismo se procede a la *limpieza* de las superficies, y a una vuelta al orden.

Con la finalidad de resaltar las esculturas insertas en los nichos surgen las peanas. Aparecen en Plasencia a partir de la instauración del clasicismo en la arquitectura. En retablos como el mayor del convento de Santo Domingo las peanas se decoran con capiteles de orden semejante al de las columnas del cuerpo en el que se incluyen, derivando en una superposición: dórico, jónico, corintio y compuesto. Durante la primera mitad del siglo XVII continúa la tendencia, sustituida con decoración vegetal a medida que avanza el tiempo: en el retablo mayor de la ermita de

²⁴⁸ MARTÍN GONZÁLEZ, *Escultura Barroca Castellana...*, op. cit., p. 61.

Ntra. Sra. de la Blanca, en Pasarón de la Vera, las peanas están decoradas con follaje muy carnoso (1657-1661). Vino este tipo a sustituir la que se impuso a partir de los años de la década de 1620, adornada con piedras y gallones, añadiéndose ovas, roleos y tarjetillas a medida que evoluciona²⁴⁹. Complemento de la peana es la repisa, con la misma decoración que aquélla. De nuevo tenemos que recurrir al retablo mayor de Plasencia para ofrecer el mejor ejemplo del tipo de decoración más clasicista que hemos comentado para ambos apoyos –peanas y repisas–. Aquéllas, durante el Barroco, tienden a reducir su tamaño, adquiriendo importancia la peana, que permite avanzar la escultura, y hace que el retablo gane en profundidad. Suelen ser frecuentes durante esta etapa las peanas en forma de cono invertido, como sucede en los mayores de Jerte, Pasarón, Serradilla, Oliva de Plasencia, Hervás, etc., de mayor o menor profundidad y abigarramiento. El Rococó las decorará con rocallas y *ces* (mayor de Arroyomolinos de la Vera), desapareciendo en el Neoclasicismo.

2.4. Remates

El ático, también llamado «frontispicio» o «coronamiento», «cabecera», etc., remata el retablo. Durante las fases romanista y purista se impuso el frontón como corolario de las cajas, cerrado o abierto. Para esto fue importante la influencia que ejercieron los preceptistas italianos, de cuyos tratados también se tomaron los motivos decorativos de las calles laterales. Los podemos observar en el retablo mayor del convento placentino de Santo Domingo (fin década 1580-comienzos de la de 1590), con pirámides y bolas herrerianas. Junto a éstas, se incorporan las tarjas, veneras, agujas, vasos, jarras y asas²⁵⁰. Este sistema de cerramiento se mantiene, en general, durante la primera mitad del siglo XVII, incorporando sobre el banco del ático y los aletones obras escultóricas; se alcanza el paroxismo cuando se combinan frontones rectos, curvos y de lados alabeados poblados con imágenes. De este modo lo dispuso Gregorio Fernández cuando otorgó, el 4 de mayo de 1625, la memoria con las condiciones en virtud de las cuales habría de ejecutar las tallas del retablo mayor de la Catedral del Jerte:

«En el pedestal último se han de hazer quatro ángeles que tengan seis pies y medio de alto, que acompañen los escudos de armas. En la caja última se dize lleve un *Cristo Crucificado*, *Nuestra Señora* y *San Joan*, y soy de parecer que si quedare mucho claro se ponga allí una *Madalena*.

En el frontispicio del retablo se pondrán las tres *Virtudes*, la de en medio sentada, las otras dos rescostadas»²⁵¹.

²⁴⁹ *Ibidem*, p. 60.

²⁵⁰ PALOMERO PÁRAMO, J.M., *El retablo sevillano...*, *op. cit.*, p. 96.

²⁵¹ Véase la monografía dedicada en este trabajo al retablo mayor catedralicio.

Durante la segunda mitad del siglo XVII el retablo barroco mantendrá en sus comienzos el edículo central del ático, donde va inserta la escena con la Crucifixión, enmarcada con machones y aletones convertidos en verdaderos rameados de elementos vegetales. Sin embargo, lo más frecuente fue tender hacia la globalización del retablo en un esquema totalizador, que, en función de su adaptación e integración con la arquitectura del templo, adquiere forma semicircular (Santa María de Jaraíz de la Vera –terminado en 1696–, Garganta la Olla –fines s.XVII–, Convento del Cristo de la Victoria de Serradilla –1699-1701– y sus laterales –1704-1705–, Valverde de la Vera –1704–, o el mayor de Logrosán –1735–), transformada en cascarón por influencia del retablo del convento de San Esteban de Salamanca, obra magna de *José Benito de Churriguera*: se utiliza de forma masiva a partir de la década de 1730; tenemos ejemplos en Alcollarín (1731-1732), parroquial de Serradilla (1734-1735), Barrado (década 1730), Pasarón de la Vera (1757-1765), la ermita jarandillana de Ntra. Sra. de Sopetrán (1747-1749), etc.

2.5. El Sagrario, tabernáculo y expositor

La importancia concedida en el Concilio de Trento al Santísimo Sacramento del altar fue el detonante para que el sagrario, tabernáculo o custodia se convirtiera en un elemento destacable dentro del retablo. En la sesión XIII que celebraron los padres conciliares el 11 de octubre de 1551 bajo el papado de Julio III, se declaró en el capítulo I «la presencia real de Jesucristo nuestro Señor en el santísimo sacramento de la Eucaristía, además de la escelencia de la santísima Eucaristía sobre los demas Sacramentos, y el culto y veneración que se debe dar á este santísimo sacramento»²⁵². Justifica esto que el tabernáculo sea incluso la pieza que se contrata cuando falta el dinero suficiente con el que hacer frente a los pagos del retablo en su conjunto (mayor de Escorial). Asimismo, el sagrario es el elemento más sujeto a innovaciones; son muchas las máquinas lignarias que han perdido la custodia original (Casas de Millán, San Martín de Plasencia, etc.). La evolución de los estilos que nos ofrecen es completa, e incluso mayor que la de los propios retablos, ya que permiten el ensayo de nuevas fórmulas. Según las palabras de Francisco de los Santos al referirse al tabernáculo de El Escorial, «la forma desta habitación de Dios, para que imitasse al Cielo», habría de ser «redonda»²⁵³.

Con el clasicismo se impuso un tipo de tabernáculo de grandes proporciones, de modo que se convirtió en un elemento arquitectónico independiente. Pervive durante la primera mitad del siglo XVII, poblado con figuras escultóricas que se adaptan al ritmo decreciente en altura de la obra, cuya planta central normalmente remata un

²⁵² Vid. TEJADA Y RAMIRO, J., *op. cit.*, pp. 135 ss., citamos los Capítulos I, III y V.

²⁵³ SANTOS, Fr. Francisco de los, *Descripción breve del Monasterio de San Lorenzo el Real del Escorial* (Madrid, 1657), p. 29. Citado por RIVAS CARMONA, Jesús, «Los tabernáculos del Barroco andaluz», en *Imafronte. El Retablo Español*, n.º 3-4-5 (1987-89), p. 159, n. 8.

linternillo. El mejor ejemplo nos lo ofrece el de la Catedral de Plasencia, y sobre todo el especial empeño que puso en su correcta factura *Alonso de Balbás* cuando tasó la obra el 3 de abril de 1634²⁵⁴. Aparte de esta pieza, o de la que hizo *Valentín Romero* para el retablo de San Martín de Plasencia a fines del siglo XVI, no conserva la Diócesis un tabernáculo de tamaña proporción, a excepción del que engalana el presbiterio de Berzocana, cuyo estudio reservamos al apartado dedicado a tipología.

A medida que avanza el tiempo el tabernáculo se fue haciendo más abierto, hasta llegar a convertirse en templetitos completamente perforados²⁵⁵, a lo que contribuyó el éxito que tuvo el manifestador giratorio; se mantiene durante el estilo rococó y desaparecerá con el Neoclasicismo, volviendo a formas normativas. Los mejores y más bonitos ejemplos de tabernáculos barrocos y de estilo rococó nos lo ofrecen las comarcas del valle del Jerte y de la Vera de Plasencia, donde *Manuel Álvarez Benavides* y los hermanos *Incera Velasco* de continuo fueron reclamados para fabricarlos²⁵⁶.



Fig. 19. Plasencia. S.I. Catedral. Retablo mayor, tabernáculo.

3. LA TIPOLOGÍA

Por tipología hemos de entender la ordenación estructuralista del conjunto, condicionada por la situación de la obra en el templo, los elementos religiosos que justifiquen su existencia y las piezas arquitectónicas. Fue pionero en el estudio de las formas el profesor *Martín González*, en el estudio que hizo en 1964 sobre *el retablo español del Renacimiento*²⁵⁷, luego completado con otro artículo publicado en 1989²⁵⁸. Importante es también el estudio del profesor *Palomero Páramo*²⁵⁹. Las formas tipológicas que en

²⁵⁴ Véase la monografía sobre el mayor de la Catedral de Plasencia.

²⁵⁵ MARTÍN GONZÁLEZ, *Escultura Barroca Castellana...*, op. cit., p. 62.

²⁵⁶ El estudio de los elementos decorativos lo reservamos para el capítulo dedicado a los estilos.

²⁵⁷ Vid. MARTÍN GONZÁLEZ, «Tipología e iconografía del retablo español del Renacimiento», en B.S.A.A., T.º XXX (1964), 6 ss.

²⁵⁸ Vid. IDEM, «Avance de una tipología del retablo barroco», en *Imafrontera. Extraordinario dedicado al Retablo Español*, n.º 3-4-5 (1987-88-89), pp. 111-155; IDEM, *El retablo barroco...*, op. cit., pp. 14-22.

²⁵⁹ Vid. PALOMERO PÁRAMO, J.M., *El retablo sevillano...*, op. cit., pp. 96-99, quien a su vez recoge la cita que hace Oriol Bohigas sobre la cuestión tipológica en el prólogo a la edición castellana del trabajo de PEVSNER, *Nikolaus*, *Historia de las tipologías arquitectónicas* (Barcelona, 1979), p. 1.

estos trabajos se estudian tuvieron en Plasencia sólo un reflejo parcial, hasta el punto de corresponder a maestros foráneos las estructuras más innovadoras, o variadas si queremos, respecto de lo que eran los clásicos retablos mayores o colaterales. La tipología del retablo diocesano placentino varía atendiendo a su localización en el templo, su finalidad y su estructura arquitectónica.

3.1. Localización en el templo

La situación del retablo en el presbiterio o en uno de los laterales del templo le conferirá la denominación de *mayor* o *colateral*. Las diferencias son notables en cuanto a tamaño e iconografía. El primero puede llegar a alcanzar en altura los tres pisos, recorridos por un número de calles que oscila entre tres y nueve: el de mayor tamaño en este sentido es el que cubre el ábside de la iglesia del convento dominico en Plasencia, que, además, presenta una iconografía cristífera y hagiográfica con finalidad narrativa y didáctica. Por el contrario, el *colateral* no suele tener en alzado más de uno o dos pisos, recorridos por tres calles a lo sumo. La iconografía se reduce; mantiene durante la etapa clasicista su finalidad didáctica y narrativa, ensalzando al santo de devoción del donante o la imagen de advocación de la cofradía encargada de sufragar la pieza. Hay veces que un retablo colateral puede alcanzar el tamaño de un retablo mayor, como sucede con el situado en el Evangelio, junto al presbiterio, en la iglesia parroquial de Puente del Congosto, dedicado a la Crucifixión.

3.2. Finalidad o tipología del contenido

El retablo relicario

El Concilio de Trento revitalizó el culto a las reliquias. En la sesión XXV, celebrada el 3 de diciembre de 1563 bajo el Pontificado de Pío IV, se encomendó «la invocación, veneración, y reliquias de los santos, y de las sagradas imágenes»²⁶⁰, lo que justifica la acumulación de huesos de santos que se dio a partir de entonces, y la proliferación de un tipo de retablo en cuyo interior van dispuestas estanterías, tecas o celdillas donde albergar los bustos, brazos, cajitas y demás tipos de relicarios que preservan los huesos, ropas o libros que una «auténtica» confirma pertenecieron al santo cuyo nombre permite conocer la cartela externa. Ejemplos de este tipo de retablos tenemos en Garciaz (1624-1626; desaparecido) o Torrejón el Rubio (posterior a 1740), cuyo efecto de casillero, al carecer de puertas de cierre, se anula con la puerta que incorpora el de Mirabel (primer tercio del s.XVIII) y, sobre todo, el de las reliquias de la Catedral de Plasencia: se contrató el 9 de febrero de 1746 con el tallista *Carlos Simón de Soria*, quien dispuso una complicada tramoya que permitía bajar o subir el gran portal que cubre

²⁶⁰ TEJADA Y RAMIRO, J., *op. cit.*, p. 401. *Vid., etiam*, HORNEDO, R. M.^a de, *op. cit.*, pp. 224-232; SARAVIA, C., *op. cit.*, pp. 129-143.

las estanterías. En la actualidad, este sistema, que responde a los inventos de los que solía hacer uso el teatro, no se utiliza. Hubo ocasiones en las que se acoplaron las reliquias en el banco de un retablo; así sucede en el mayor de Pasarón de la Vera, al que ya nos hemos referido en ocasiones anteriores²⁶¹. En Berzocana conservamos un buen retablo barroco destinado a albergar las reliquias de los Patronos de la Diócesis, San Fulgencio y Santa Florentina. Originalmente se disponía dentro de una estructura arquitectónica, en un segundo nivel, por encima de otro retablo clasicista donde están las representaciones escultóricas de ambos santos: era muy curiosa la estructura de retablo superpuesto, con la implicación simbólica de destinar las zonas bajas a los vivos y las elevadas a los que comparten la Gloria con Cristo (*imago mundi*).

El retablo sepulcro

El monumento funerario se instala en el retablo. Ejemplo de excepción en la Diócesis de Plasencia tenemos en el dedicado al entierro de la Virgen en la Catedral. Con la finalidad de conmemorar la imagen de María en su Tránsito, el retablo se concibe como un gran túmulo, un auténtico mausoleo que auspicia la Asunción de la Virgen a los cielos una vez depositada y enterrada en el mismo. Los ejemplos más abundantes de esta tipología en España están asociados a la proliferación de la escultura funeraria en el siglo XVI²⁶². Por lo común, durante la centuria seiscentista los Cristos Yacentes de *Gregorio Fernández* se dispusieron en el banco de los retablos, un importante precedente al que recurrieron *Joaquín* y *Alberto Churriguera* en el siglo XVIII para la inserción del nicho, «cellae» o «cubicula memoriae»²⁶³ de María entre los netos del placentino, oculto a los ojos del público tras un enjoyado tablero y tan sólo descubierto en los días más señalados del año. Continúa de este modo la costumbre medieval de guardar las piezas de mayor relevancia a los ojos del público, siendo además evidente el efectismo resultante de una tramoya que oculta o descubre el cuerpo inerte subiendo o bajando el panel, activado por medio de un sistema de elementos rotatorios a los que se accede por las puertas laterales del sotobanco: es evidente su relación con los artificios más comunes de las escenografías teatrales.

En la ermita de la Soledad, en Casatejada, se conserva un retablo-baldaquino (1740-1750) exento donde se deposita el cuerpo inerte de Cristo yacente. En Losar de la Vera existe un retablo dedicado al santo sepulcro de Cristo (fines s.XVII). Ejemplo de excepción de esta tipología tenemos en Aldeanueva de la Vera: la capilla situada en el segundo tramo del costado eclesial del Evangelio se enjoya con un magnífico retablo-sepulcro (terminado en 1758) ocupado con la imagen yacente de un Cristo.

²⁶¹ En las monografías correspondientes se amplía y estudian al detalle estos retablos, la procedencia de sus reliquias, a quién pertenecen según la tradición, etc.

²⁶² *Vid.*, MARTÍN GONZÁLEZ, *Avance de una tipología...*, *op. cit.*, p. 134.

²⁶³ La morfología del sepulcro repite la tipología de las sepulturas catacumbales empleadas por los primeros cristianos y formadas por especies de vasares dispuestos en altura, sobre los que el cuerpo yacía en el sentido de su longitud: Abate MARTIGNY, *Diccionario de antigüedades cristianas* (Madrid, 1894), p. 785. La trasposición del modelo en nuestro caso no tiene mayor intención que la de mostrar la talla de María en su totalidad.

3.3. Estructura arquitectónica

El baldaquino

Tiene como misión favorecer el culto circulante; su origen está unido a la peregrinación y a la oración²⁶⁴. Uno de los mejores ejemplos de baldaquino exento en nuestra Diócesis se conserva en la parroquial tornavaqueña, en donde es especialmente venerado el Cristo del Perdón, a quien se dedica la obra. Adopta la tipología de un baldaquino exento: dos columnas salomónicas escoltan el frente rematado en exedra, luego traducida al interior en la media naranja; la referencia a la bóveda celeste otorga protección divina a la imagen emplazada en el *tronos* de lo sagrado al recordar, como ha puesto de manifiesto el profesor Martín González, la idea del antiguo «ciborium» de la basílica cristiana, de forma que todo el espacio queda sacralizado por medio de la protección celestial aludida simbólicamente. Empero, la presencia de un espacio circundante en torno al baldaquino es la característica definitoria del modelo exento; en nuestro caso, la opción a deambular está interrumpida por la presencia de dos elaboradas puertas, dispuestas a ambos lados con la finalidad de mantener el engaño barroco al que el fiel ha sido sometido, pues, en realidad, y a pesar de tener una orientación funcional para permitir el acceso a la imagen, también impiden ver la ausencia de talla en su parte postrera²⁶⁵.

La máquina de Tornavacas, el medio baldaquino de la iglesia del convento de Serradilla, ejecutado por el madrileño *Francisco de la Torre* entre 1699 y 1701, junto al tipo exento del antiguo convento trinitario de Hervás, son los únicos ejemplares de baldaquinos en la Diócesis de Plasencia, junto al de Casatejada (1740-1750)²⁶⁶.

El retablo tabernáculo

Supone una ampliación de la custodia que normalmente llevan adosada los retablos, y que ya hemos estudiado. Tiene como misión albergar, en una estructura arquitectónica sencilla, la imagen a quien está dedicado. Frente al desarrollo que tuvo en Andalucía esta estructura²⁶⁷, en Plasencia fue relativa su importancia. El mejor ejemplo está en el retablo mayor de la iglesia de Berzocana, que el 18 de mayo de 1600 contrataron el entallador *Valentín Romero* y el pintor *Pedro de Lozoya*. En su interior alberga una bonita imagen de San Juan Bautista, titular del templo, situada sobre el sagrario. Cabe decir que esta obra estuvo en un principio destinada a guardar las reliquias de los Patronos de la Diócesis conservadas en la iglesia.

²⁶⁴ MARTÍN GONZÁLEZ, *Avance de una tipología...*, op. cit., p. 143.

²⁶⁵ Hemos decidido optar por esta clasificación y sus matices, al no corresponder nuestro modelo con la tipología del *medio baldaquino* que el profesor Martín González prefiere asociar a obras como el retablo mayor de la iglesia madrileña de las Calatravas, o la sevillana de El Salvador, cuyo trazado viene a ser en ambos casos el de la sección de un baldaquino visto por dentro: MARTÍN GONZÁLEZ, *Avance de una tipología...*, op. cit., pp. 143 y ss.

²⁶⁶ Todos los ejemplos citados están convenientemente desarrollados en sus correspondientes monografías. A ellas remitimos si el lector desea ampliar los datos o referencias documentales de las obras expuestas.

²⁶⁷ Vid. el trabajo de RIVAS CARMONA, Jesús, *Los mármoles del Barroco andaluz* (Córdoba, 1990), p. 57, donde se documenta que es a partir de 1670 cuando tuvieron una mayor proliferación este tipo de obras, ejecutadas en mármol.

El retablo crucifijo

Surge cuando la hornacina principal del retablo adopta la forma de la cruz donde va situada la imagen del *Crucificado*, que puede ir acompañada o no con las de la *Virgen y San Juan*. Este tipo de obras normalmente eran sufragadas por la cofradía de la Vera Cruz, como sucede por ejemplo en Monroy: el retablo situado junto al presbiterio, en el costado de la Epístola, es uno de los que mejor representan esta tipología, además de ser una obra de excelente calidad; se fabricaría en la primera década del siglo XVIII. Junto a ésta, cabe destacar el retablo situado en el trascoro de la Catedral de Plasencia, por la zona de la Epístola (1746). Otros ejemplares con la sola imagen de Cristo en la cruz los tenemos en la iglesia placentina de San Esteban, donde se dedica una de estas máquinas a la Buena Muerte del Señor (último cuarto s.XVII); en Deleitosa, con el Santo Cristo del Desamparo (1722); en Villanueva de la Vera, donde se incorporan la *Virgen y San Juan* sobre un fondo pictórico (1727-29); en la parroquia mirabeña (c.1760); en el museo catedralicio (década de 1740); en la sacristía de la ermita placentina de la Salud (mediados s.XVIII), etc.

El retablo marco y el retablo portada

El retablo-marco está constituido por un solo cuerpo que sirve para enmarcar la escena principal. Así se concibe el mayor de la iglesia parroquial de San Pedro Ad-Víncula, en Casatejada, fabricado en la primera mitad del siglo XVII. Contiene una copia del original de Ribera sobre la *Liberación de San Pedro* (1639) que custodia el Museo Nacional del Prado. El retablo mayor que diseñó Juan de Herrera hacia 1580 para el monasterio de Yuste puede ser también ejemplo válido para ilustrar esta tipología que, igualmente, guarda relación con los retablos-portada inspirados en los tratados arquitectónicos.

El retablo-camarín

Surge el camarín con la finalidad de acercar aún más al fiel la imagen devota o las veneradas reliquias, ya que permite el acceso al lugar sacralizado que habita la imagen²⁶⁸. Desde este lugar el titular



Fig. 20. Casatejada. Parroquia de San Pedro Ad-Víncula. Retablo mayor.

²⁶⁸ Vid., al respecto, CAMACHO, M.^a del Rosario, «El Espacio del milagro. El camarín en el barroco español», en *Actas del I Congreso internacional do Barroco* (Oporto, 1991), pp. 185-212.

domina el templo que preside, visible por medio de la hornacina principal de la máquina lignaria. Puede ésta llevar dos puertas en el banco, a partir de las cuales iniciamos el camino ascendente hacia la imagen. También pueden ir situados los accesos a ambos lados de la capilla mayor. El del monasterio de Guadalupe es ejemplo paradigmático en la arquitectura española²⁶⁹. En Plasencia es significativo, por ejemplo, el del retablo mayor de Valverde de la Vera (1704), que reaprovecha para el camarín el torreón defensivo de la fortaleza sobre la que asienta la parroquia²⁷⁰. La ermita del Cristo de la Misericordia, de Losar de la Vera, cuenta con retablo (1728) y camarín (1795-1799), al igual que sucede con el templetito que tiene dedicado Ntra. Sra. de Sopetrán en Jarandilla de la Vera (terminado en 1750): ambas obras, retablo y camarín, las construyeron los mismos artífices, *José Manuel y Francisco Ventura de la Incera Velasco*, lo que es significativo para tener en cuenta la complementariedad de ambas piezas, arquitectónica y lignaria.

El retablo-transparente

La conjugación de luz y sombra es consubstancial al efectismo del estilo barroco, traducido en las máquinas retablísticas por medio de la creación de grandes transparentes de luces dirigidas. En España, es ejemplo de excepción el mayor de la Catedral de Toledo, que *Narciso Tomé* construyó a partir de la traza que firmó en 1721²⁷¹. En la Diócesis de Plasencia el transparente se reduce a una ventana situada en el respaldo del retablo, comunicada con el exterior por medio de una apertura practicada en la fábrica arquitectónica²⁷². Aparte de los ejemplos reseñados en el epígrafe anterior –además del mayor de Puente del Congosto–, cabe hacer mención especial del retablo de Jerte: el 22 de mayo de 1755 se contrató con los hermanos *José Manuel y Francisco Ventura de la Incera Velasco* la construcción de la iglesia que hoy contemplamos; la 7ª cláusula del concierto permite atestiguar que ya estaba en marcha el diseño del retablo que terminaron en abril de 1762, dotado con un magnífico transparente, cuya luz recorta la imagen dieciochesca de Ntra. Sra. de la Asunción:

«Y en la pared que corresponde al altar mayor se ha de hacer otra ventana de dicha cantería que pueda servir de transparente, la que se ha de erigir a quince pies de alto y a de tener de luz seis pies de ancho y nueve de alto con su arco de medio punto que ocupe todo el grueso de la pared»²⁷³.

²⁶⁹ Vid. GARCÍA RODRÍGUEZ, Sebastián, y TEJADA VIZUETE, F., *El camarín de Guadalupe: Historia y esplendor* (Madrid, 1996), pp. 43-77, 141-183; en estas páginas se desarrolla la construcción y decoración de la obra.

²⁷⁰ Véanse todos estos aspectos en las monografías correspondientes.

²⁷¹ Vid. AYALA MALLORY, Nina, «El Transparente de la Catedral de Toledo (1721-1732)», en *A.E.A.*, T.º XLII, nº. 167 (Julio-Septiembre, 1969), pp. 255-288.

²⁷² Vid. MARTÍN GONZÁLEZ, *Avance de una tipología...*, op. cit., p. 118.

²⁷³ Para la cita del documento véase el apartado dedicado a los hermanos *Incera Velasco*.

Retablos con y sin cascarón

Estudiado el cierre de los retablos en su lugar correspondiente, y con la finalidad de reservar su estudio para el momento en que tratemos la evolución estilística de estas máquinas, digamos tan sólo que ambos tipos de cerramiento, semicircular y de cascarón, conviven en Plasencia –desde 1730– desde la difusión del modelo que instaura en Salamanca *José Benito de Churriguera*, con una particularidad: la existencia de una iconografía anterior hará que en el retablo se tienda a un amplio desarrollo de la misma, a pesar de la reducción que este campo experimenta con el Barroco. No obstante, lo normal fue reducir las esculturas a la calle principal y laterales, incluyendo el ático en ocasiones.

3.4. Obras efímeras

Englobamos en este apartado las construcciones lignarias de carácter efímero, muchas veces construidas con modelos que luego eran traspasados al retablo. No vamos a entrar en detalles, pues muchas son las referencias conservadas e inexistentes las obras. Los Libros de Cuentas de Fábrica de las parroquias están plagados de referencias a la construcción del monumento llegada la Semana Santa. De especial importancia debió ser el que contrató la Catedral de Plasencia con el pintor *Pedro de Córdoba* el 17 de octubre de 1664, estipulado en 9.750 reales²⁷⁴. También hubo ocasiones en las que se celebraron pompas fúnebres por el fallecimiento de un ilustre personaje, como las que dispuso el Cabildo Catedral de Plasencia el 25 de septiembre de 1558 con motivo del fallecimiento del Emperador Carlos V²⁷⁵, o las que organizó al fallecer Carlos II, encargando el túmulo al placentino *Tomás Cuadrado*²⁷⁶.

4. LA POLICROMÍA

4.1. Técnica. El proceso policromo

La tradición de policromar los edificios hunde sus raíces en la Antigüedad. En Grecia era costumbre aplicar color a los templos y a sus decoraciones escultóricas. Se intentaba distinguir y resaltar las partes y detalles del edificio, a lo que a la postre se unió una intención simbólica²⁷⁷. Lo mismo sucedería siglos después con el

²⁷⁴ AHPCC. Sección Protocolos de Plasencia. Escribano Martín Rayo, leg. 2144, 17 de octubre de 1664, s.f.

²⁷⁵ BENAVIDES CHECA, J., *Prelados Placentinos...*, op. cit., p. 101.

²⁷⁶ Véase la biografía de este artista.

²⁷⁷ Muchas son las obras que se han escrito al respecto. Nosotros sólo referimos el trabajo de JAREÑO DE ALARCÓN, Francisco, *De la Arquitectura Policrómata*. Discurso leído el 6 de octubre de 1867 en la Real Academia de las Tres Nobles Artes de San Fernando. Separata extraída del Tomo I de estos discursos (Madrid, Impr. de Manuel Tello, 1872), pp. 485 s. Los antecedentes y la tradición de este sistema son estudiados en el trabajo de GÓMEZ MORENO, M.^ª Elena, *La policromía en la escultura española* (Madrid, Publicaciones de la Escuela de Artes y Oficios Artísticos, 1943), pp. 6-17.

retablo y la escultura, a la que confería la policromía mucho más realismo y en cierto modo diluía el sabor insípido de la propia madera sin pintar. Su elaboración como rama separada de la pintura fue creación netamente hispana, si bien es cierto que su origen se sitúa en Flandes²⁷⁸. Si unimos a esto que el oro en el crisol sirve de imagen para la purificación del pueblo de Dios²⁷⁹, tendremos también una justificación y finalidad simbólica para el recubrimiento de las superficies lignarias con un material tan costoso como era el oro. En España, los estudios realizados hasta la fecha sobre el particular inciden en la importancia del proceso policromo, tanto o más complejo, y por supuesto más costoso, que el sistema de construcción²⁸⁰.

Terminado el trabajo de los entalladores, ensambladores y escultores, y de los tasadores, el retablo, que en Plasencia normalmente se montó para ser tasado, podía volver a desarmarse para así facilitar el proceso policromo, procedimiento que alternó con otra solución bastante frecuente: el andamio, con el que se evitaba el desmontaje. Fue costumbre insertar en la cláusula del contrato que el entallador habría de ocuparse de desarmar el retablo para proceder a su policromía. Cuando *Pedro García* y su sobrino *Baltasar* estipularon, el 20 de abril de 1572, con el mercader placentino Diego de Trejo la hechura de un retablo para su capilla en San Esteban, de Plasencia, se acordó que tenían que asentarlos «en blanco» y después desmontarlos²⁸¹. Lo mismo ocurrió con el antiguo retablo mayor de la parroquia jaraiceña de San Miguel²⁸², con el de Monroy²⁸³ y el mayor de la Catedral del Jerte. La opción del

²⁷⁸ Vid., PROSKE, B.G., *Castilian Sculpture. Gothic to Renaissance* (New York, 1951), pp. 80 s., 92, 95 y 478 (en n. 90 hace alusión a la «Spanish norm of polichromy»). Citado por ECHEVARRÍA GOÑI, Pedro L., *La policromía del Renacimiento en Navarra* (Pamplona, 1990), pp. 29, 32 (n.18).

²⁷⁹ Zacarías, 13, 9; Malaquías, 3, 3; I Carta de San Pedro, 1, 7.

²⁸⁰ Citemos, en primer lugar, el ya reseñado trabajo de GÓMEZ MORENO, M.ª Elena, *La policromía...*, op. cit., pp. 5 s., donde habla de la impresión que debía causar en el fiel la contemplación de una obra de este tipo cuando entraba en la iglesia. Asimismo, es de suma importancia el trabajo que a este particular dedicó MARTÍN GONZÁLEZ, «La Policromía en la Escultura Castellana», en A.E.A., T.º XXVI, N.º. 104 (Octubre-Diciembre, 1953), pp. 295-312; SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo, «La policromía en las esculturas de Cano», en *Estudios del III Centenario de Alonso Cano en Granada* (Granada, 1969), pp. 231-247; IDEM, *Técnica de la escultura policromada granadina* (Granada, 1971), pp. 9-21, capítulo 1 dedicado a la *Escultura y color*. Sistemático y riguroso es el trabajo de ECHEVARRÍA GOÑI, P.L., *Policromía del Renacimiento en Navarra...*, op. cit., pp. 38-45, donde incide en la importancia de la *imagen programada* en Trento. IDEM, *Policromía renacentista y barroca*, de la col. *Cuadernos de Historia* 16, n.º. 48 (Madrid, 1992), pp. 14-31, donde trata con amplitud el proceso policromo y la evolución de la propia policromía. Citemos, asimismo, el librito de VÉLEZ CHAURRI, José Javier, y BARTOLOMÉ GARCÍA, Fernando R., *La policromía de la primera mitad del siglo XVII en Álava. Pedro Ruiz de Barrón y Diego Pérez de Cisneros (1602-1648)* (Miranda de Ebro, 1998), pp. 9 s., donde plantean una sintética evolución de la policromía, pero muy interesante por las denominaciones que utilizan para algunas fases muy concretas. Más reciente es el trabajo de BARTOLOMÉ GARCÍA, F.R., *La policromía barroca en Álava* (Álava, 2001). Aparte de estos estudios, hay otros muchos insertos como capítulos en las obras dedicadas al estudio de la retabística, que no citamos.

²⁸¹ Véase la biografía de *Baltasar García*.

²⁸² Para la documentación sobre el dorado de este retablo, que llevó a cabo el placentino *Alonso de Paredes*, vid., AHPCC. Sección Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Fernando de la Peña, leg. 2009, 11 de noviembre de 1617 (poder del mayordomo de la iglesia para que se pudiera contratar la obra con *Alonso de Paredes*) y 12 de noviembre de 1617 (contrato con el pintor); A.P. de la iglesia de San Miguel, Jaraíz de la Vera, L.C.F. y V. de 1607 a 1629, foliado, fols. 115-121 vt.º.

²⁸³ Véase la monografía del retablo mayor de Monroy.

andamio era mucho más factible para retablos de dimensiones algo más modestas; pongamos como ejemplo el antiguo retablo de la desaparecida ermita del Cristo del Humilladero, en Tejada de Tiétar, dorado con andamios por el maestro *José Rayo* entre 1783 y 1784²⁸⁴. No obstante, la fórmula también se utilizó en retablos mayores cuando las condiciones así lo aconsejaron. En la documentación existente en Hervás sobre la vieja máquina parroquial leemos el siguiente descargo:

«Yten se le reciben y pasan en quenta seiscientos y treinta y un reales y cinco maravedís que por su letra de gasto constó con toda expresión y claridad aver distribuido y gastado en obras precisas y reparos de la yglesia, en que entra la madera para los andamios para dorar el retablo, quitarlos y ponerlos y peonadas a los gallegos que asistieron a dicha obra y esto todo ymportó la dicha cantidad»²⁸⁵.

Salvo excepciones, la policromía solía contratarse en los meses primaverales y veraniegos, buscando con ello que el calor secase bien la pintura. Antes de iniciar el trabajo propiamente dicho, se limpiaba la madera de polvo, grasa y manoseado por medio de agua de cola con acíbar disuelta. A continuación, era «condición que se a de aparejar con buenos materiales de yeso grueso y mate y bol todas las manos que son nezesarias, con el cuidado y linpieza que conbiene y es menester para que asiente bien el oro y sea firme y no salte en tiempo ninguno». El número de capas varió entre tres y cinco normalmente. Para *embolar* se utilizó una especie de arcilla roja, muy fina; era esta capa sobre la que se añadía el oro. En ocasiones se especificó en las condiciones «que estos aparejos no se requemen sino que vayan con todo cuidado para que quede firme y perfecto ... para que no salte» el oro.

«Aparejada» la escultura, se procedía a «dorar el dicho retablo, arquitectura y escultura, todo lo que alcançare la vista y se gozare de oro fino bien bruñido y resanado, sin fuegos ni otros inconvenientes que suele y puede tener». El oro «bruñido» fue el más utilizado en Plasencia desde la etapa plateresca hasta el final del Barroco; con frecuencia el dorado mate se reservó a zonas cuyo resalte arquitectónico permitía un mayor juego tonal: «molduras de la cornisa, gallonzitos que tiene», etc. El oro debía ser «limpio, fino y subido», del orden de los 22 a 24 quilates (oro de «martillo»)²⁸⁶; para dorar el retablo mayor de la Catedral de Plasencia se empleó oro de 23 quilates y un grano²⁸⁷. Hubo ocasiones en las que se utilizó oro «partido» o «común», de baja calidad dependiendo de la aleación; sucedió en etapas de mayor carestía y, sobre todo, en obras modestas. Por regla general, no se escatimó en gastos. Cuando fue necesario, se combinaron ambos tipos de materiales: está documentado en el dorado del retablo mayor de la ermita jarandillana de Ntra. Sra. de Sopetrán²⁸⁸.

²⁸⁴ A.P. de Tejada de Tiétar, L.C.F. y V. de la Ermita y Hermandad del Cristo del Humilladero, de 1759 a 1816, foliado en parte, cuentas de 1785.

²⁸⁵ A.P. de Hervás, L.C.F. y V. de 1659 a 1706, foliado en parte, fol. 91.

²⁸⁶ ARFE Y VILLAFANE, Juan de, *Qvilatador de la plata, oro, y piedras* (Valladolid, Impreso por Alonso y Diego Fernández de Córdoua. Año M.D.LXXII.) (Valencia, Ed. facsímil, 1985), pp. 23 vt.^a-24.

²⁸⁷ Véase la monografía dedicada a este retablo.

²⁸⁸ Vid. nuestro trabajo sobre «El retablo mayor de la ermita de Ntra. Sra. de Sopetrán en Jarandilla de la Vera (Cáceres)», en *Norba - Arte*, T.^o XVIII - XIX (1998-1999) (2001), pp. 187 y ss.

El batidor se encargaba de obtener el oro²⁸⁹. Éste se comercializaba en librillos de 100 panes o láminas muy finas. Martín González habla de la costumbre que existía de utilizar algunas de las más acreditadas monedas de la época, como los trezados portugueses y los castellanos o doblones españoles, para obtener el material a partir de ellos²⁹⁰. Lo confirma Palomero Páramo para Sevilla, y es lógica su teoría de que fue la desmonetización resultante la que obligó a Carlos III a dictar las Reales Ordenanzas de 1777 y 1786²⁹¹, prohibiendo la fabricación de retablos de madera dorada. En la Diócesis de Plasencia los artistas recurrieron normalmente a los principales centros artísticos para obtener los libros de oro ya fabricados. El 22 de febrero de 1515 el pintor *Juan Gutiérrez Dalva* se obligó en favor del mercader Francisco Hernández a abonar 2.208 maravedís por 552 panes de oro que le éste le había vendido:

«digo yo *Juan Gutiérrez Dalva*, pintor vecino desta ciudad de Plasencia, que ... me obligo de dar y pagar al señor Francisco Hernández, mercader, dos mil y duzientos y ocho maravedises, los quales he de pagar para fin deste mes de hebrero de este año de 1515 años por razón de quinientos y cinquenta y dos panes de oro que me vendió...»²⁹²

En 1515 el coste de una hoja en Plasencia era por tanto de 4 maravedís, uno más que en Sevilla según aparece consignado en una de las partidas del *Libro de la Armada de 1514*, de la Casa de la Contratación, donde cada hoja se cotizaba a 3 maravedís²⁹³. En nuestro caso, *Juan Gutiérrez Dalva* abonó la ganancia añadida que debía obtener el mercader con su venta, quien es probable que comerciara con Sevilla y, sobre todo, con Salamanca y Madrid, ya que son estas dos ciudades las que aparecen con más insistencia en las escrituras consultadas. A comienzos del siglo XVII, y tras las fluctuaciones de mil quinientos, se mantenía el mismo precio, con tendencia a la baja hacia fines de la centuria²⁹⁴. Para el siglo XVIII contamos con los precios que nos ofrece la documentación consultada para estudiar el retablo mayor de Ntra. Sra. de Sopetrán, en Jarandilla de la Vera. Un libro con 100 panes de oro común costaba 14 reales y 16 maravedís; algo más el de oro subido, 16 reales; y mucho menos el de plata, 4 reales. Fue preciso emplear un total de 40.000 panes, aparte de 20 libros de plata reservada a elementos muy concretos del retablo y de las esculturas del mismo. Traducido a oro, según el cálculo de Martín González²⁹⁵, entre 3 y 4 kilos de este metal precioso se invirtieron en Jarandilla²⁹⁶. Todo el material se compró en la tienda que tenía abierta en Madrid *Pedro Sánchez*, batidor y tirador de oro.

²⁸⁹ Vid., al respecto, QUINTO ROMERO, María Luisa de, *Los Batihojas. Artesanos del Oro* (Madrid, 1984), pp. 25-41 (capítulo III, «Las herramientas de trabajo») y pp. 43-59 (capítulo IV, «Las técnicas de elaboración de los panes de oro»).

²⁹⁰ MARTÍN GONZÁLEZ, *La policromía...*, op. cit., pp. 299 s.

²⁹¹ PALOMERO PÁRAMO, J.M., *El retablo sevillano...*, op. cit., pp. 87 ss.

²⁹² AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Francisco Paniagua, leg. 3244; papel suelto.

²⁹³ PALOMERO PÁRAMO, J.M., *El retablo sevillano...*, op. cit., p. 88.

²⁹⁴ Vid., *ibidem*, p. 88; VIDAL BERNABÉ, I., op. cit., p. 29; ECHEVARRÍA GOÑI, P.L., *Policromía renacentista y barroca...*, op. cit., p. 17.

²⁹⁵ MARTÍN GONZÁLEZ, *La policromía...*, op. cit., p. 300.

²⁹⁶ MÉNDEZ HERNÁN, V., *El retablo mayor de la ermita de Ntra. Sra. de Sopetrán...*, op. cit., pp. 187 y ss.

El oro se aplicaba sobre el bol humedecido adhiriéndolo por contacto. Una vez secados, se bruñía con piedras de punta curva, con manojuelas de cerdas y con paños. Normalmente se aplicó a todo el retablo, algunas de cuyas zonas luego se policromaban; las esculturas iban aparte. Con la llegada del Barroco, el oro invadió toda la obra. Es frecuente encontrar labores grabadas sobre las superficies áureas; suelen ser escenas con animales, tal vez de caza, o bien símbolos y pequeñas visiones relacionados con el santo al que está dedicado el retablo, de lo que son paradigmáticos los mayores de Sopetrán, en Jarandilla de la Vera (1758-1760), y San Miguel de Jaraíz (1767-1768), ambos a cargo del dorador *Alonso Recuero*.

Las Reales Ordenanzas que dictó Carlos III en 1777 y 1786, prohibiendo el uso de madera dorada en la fabricación de los retablos, terminaron con el empleo tradicional del oro en los ámbitos oficiales y centros más importantes. En Plasencia éste continuó usándose durante toda la centuria, aunque para estas fechas ya era de muy baja calidad. También es cierto que hubo retablos en los que se utilizó el estuco imitando mármoles y jaspes, combinado con el oro. Así debía ser el antiguo retablo parroquial de Hervás, construido entre 1781 y 1782 por *don Tomás Pérez Monroy*. En el de Cuacos de Yuste (1800) se imitó el mármol con pinturas, tal vez porque era cierto lo que escribía en 1785 Ramón Pascual Díez con respecto al desconocimiento que había del estuco:

«no podía persuadirme á que este abandono general del Estuco naciese de no saberse en España su composicion; pero estoy ya convencido de ello por los repetidos avisos que tengo de varias partes, donde no debia ignorarse; especialmente estando encargado y propuesto su uso para la construccion de retablos por S.M. (que Dios guarde) en órden comunicada á los Señores Arzobispos, Obispos, Cabildos, y demás Prelados por el Excelentísimo Señor Conde de Floridablanca, con fecha de 25 de Noviembre del año pasado de 1777»²⁹⁷.

Una vez que las esculturas estaban bien doradas, se procedía a estofarlas. Consistía en aplicar color sobre el oro; una vez seco, se rascaba con el grafio o garfio, con el que se hacían diversas labores: picados, ojeteados, escamados y rajados. Como en Castilla, los colores procedían normalmente: el carmín, de Florencia, el albayalde, de Venecia, el blanco, de Pisa, etc., acudiendo a Sevilla para adquirirlos. A continuación, se encarnaba la figura. También conviven en Plasencia, como en Castilla, los dos tipos de encarnaciones, mate y a pulimento. Tras decaer esta última en la primera mitad del siglo XVII, después de que alcanzara su auge en la segunda mitad de la anterior centuria, convivirá con el tipo de encarnación mate desde entonces; la preferencia por esta última respondía al mayor naturalismo que era posible lograr con su aplicación. A todo ello se añaden, desde el siglo XVII y, más aún, desde el siglo XVIII, los postizos²⁹⁸.

²⁹⁷ PASCUAL DÍEZ, R., *op. cit.*, cita tomada del prólogo, s/p, de la obra; pp. 70 s. de la edición facsímil.

²⁹⁸ Sintetizamos esta serie de cuestiones por haber sido suficientemente estudiadas por MARTÍN GONZÁLEZ, *La policromía...*, *op. cit.*, pp. 301-304.

4.2. Periodización de la policromía²⁹⁹

El bicromatismo oro-color al que propendió la policromía hispano-flamenca en las primeras décadas del siglo XVI pasó a ser norma constante en el retablo de la Edad Moderna. Superada esa primera etapa (1500-1525/1530), los doradores y policromadores influidos por el arte *del romano* dieron lugar a una fase en la pintura de los retablos que Echevarría Goñi denomina como «pintura del romano», caracterizada por la vuelta a la antigua o renacentista, opuesta a la moderna o gótica. Es el estilo pictórico que caracteriza al retablo del Primer Renacimiento o Plateresco³⁰⁰. Se define porque el dorado inunda todas las superficies, tanto de la mazonería como de la talla: podemos apreciarlo en los retablos mayores de Casas de Millán (1548-1554), Santa Catalina de Baños de Montemayor (2^o tercio s.XVI), San Martín de Plasencia (1564/65-1569)³⁰¹ y Tejada de Tiétar (1568).

Excepto en el segundo de los citados, del que no poseemos documentación, los restantes están relacionados con el taller de los hermanos pintores *Diego y Antonio Pérez de Cervera*, que debieron utilizar para los mismos oro de 23 quilates. Sus obras se caracterizan por imperar en ellas el oro, frente a la bicromía que en Santa Catalina de Baños se logra entre el dorado y los tonos azules ultramar con los que se matizan algunos miembros de la arquitectura. Los hermanos *Pérez de Cervera* no huyen de esta técnica, pero la relegan a detalles mucho más puntuales. En los estofados de su taller apreciamos un predominio del oro combinado con labores esgrafiadas que diseñan motivos vegetales y geométricos ordenados; como en Castilla³⁰², no escasean las labores «a candelieri», grutescos, niños y pájaros, así como los roleos y follajes simétricos. Escamas, ondas, puntas y rajados son elementos que pueden aparecer decorando las salpicaduras de las vestiduras, o embelleciendo el fondo de algunos elementos arquitectónicos como el balaustre, donde es frecuente el empleo de las escamas. Hay un predominio de las encarnaciones mates, más naturalistas, aunque en los casos citados mejor habría que hablar de encarnaciones matizadas. La escasez de contratos en este período, y la falta de detalles que adolecen los existentes, impiden que maticemos más esta cuestión.



Fig. 21. Baños de Montemayor. Parroquia de Santa Catalina. Retablo mayor.

Escamas, ondas, puntas y rajados son elementos que pueden aparecer decorando las salpicaduras de las vestiduras, o embelleciendo el fondo de algunos elementos arquitectónicos como el balaustre, donde es frecuente el empleo de las escamas. Hay un predominio de las encarnaciones mates, más naturalistas, aunque en los casos citados mejor habría que hablar de encarnaciones matizadas. La escasez de contratos en este período, y la falta de detalles que adolecen los existentes, impiden que maticemos más esta cuestión.

²⁹⁹ Al igual que en capítulos anteriores, estudiamos la policromía desde el siglo XVI a fin de ofrecer una evolución de la misma durante la Edad Moderna.

³⁰⁰ ECHEVARRÍA GOÑI, P.L., *Policromía del Renacimiento en Navarra...*, op. cit., pp. 229-236.

³⁰¹ Quizás este ejemplo no sea el mejor, ya que fue dorado de nuevo en el siglo XVIII.

³⁰² MARTÍN GONZÁLEZ, *La policromía...*, op. cit., p. 305.

El Manierismo fantástico no llegó o no tuvo en Plasencia la difusión que alcanzó en otras zonas de la Península desde finales del segundo tercio del siglo XVI, caracterizado por fantasear los bestiones de la etapa precedente. Serán las disposiciones emanadas de Trento y la tendencia hacia un mayor naturalismo los factores que determinen la llegada de la policromía contrarreformista, «de la cosa viva» o «naturalista», y por tanto el cambio de etapa. Pájaros, niños y rameados son los temas predilectos para decorar los estofados y algunas zonas del retablo: frisos, laterales de netos y fondos de hornacinas. En Plasencia triunfa sobre todo el rameado vegetalista muy estilizado y coloreado con tonos vivos; se emplea el azul, el carmín y el verde, la tripleta luminífera. En los retablos que se han conservado no hemos apreciado la presencia de pájaros ni de niños, sin duda, en respuesta a un restringido repertorio, del que algunos no estuvieron exentos –como el que está dedicado a la Purísima en la Catedral–. Pongamos como ejemplos: el retablo colateral dedicado en Villanueva de la Vera a Ntra. Sra. del Rosario, que se encargó de policromar *Juan de Cárdenas* y terminó en 1594; el mayor de la iglesia parroquial de Higuera, de fines del s.XVI; y la custodia de Berzocana (1600), a cargo de la cual estuvo el pintor guadalupano *Pedro de Lozoya*.

En el primer tercio del siglo XVII se mantiene la misma tendencia. Los capiteles y frisos, las partes más vistosas, se colorean con los tonos precitados; se combinan con un tipo de dorado bruñido, que apreciamos en el retablo mayor de Monroy. Todo se enriquece con la presencia de las esculturas y las labores estofadas con las que éstas se decoran. A pesar de lo avanzado de la fecha, sirven como ejemplo las del retablo mayor de la Catedral de Plasencia e incluso las de la cercana villa de Malpartida. No obstante, y puesto que ambas obras se policromaron avanzada la centuria seiscentista, apreciamos cómo los motivos vegetales pintados, los rameados, van adquiriendo un mayor volumen, fruto de la evolución que camina hacia la mayor corporeidad alcanzada durante el Barroco. Durante la primera mitad del siglo XVII dominan las encarnaciones mate.

En el último tercio/cuarto del siglo XVII el dorado va ganando cada vez mayor terreno a los colores reservados en la etapa precedente a las zonas más significativas del retablo, de modo que poco a poco se empieza a dorar todo. La bicromía desaparece de la mazonería, aunque se mantiene gracias a la presencia de esculturas, estofadas con labores que caminan hacia un mayor naturalismo, patentes en los ramilletes de hojas y flores y en la reducción que ahora sufren las orlas. Ejemplo de excepción, tanto en lo que se refiere a policromía como a escultura, es la talla de Ntra. Sra. de la Asunción de Serradilla, obra que ejecutó en 1749 *Luis Salvador Carmona*³⁰³. Cabe afirmar que desde ahora el retablo se convierte en un verdadero espejo dorado. Sirvan como ejemplo los mayores de Cabezuela del Valle (1681), Garganta la Olla (fin s.XVII), el convento serradillano del Santo Cristo de la Victoria y sus colaterales (1705), Valverde de la Vera (c.1724-1725), actual de Hervás (1730),

³⁰³ Vid. IDEM, *Luis Salvador Carmona. Escultor y Académico* (Madrid, 1990), pp. 263, 267.

ermita del Cristo de la Misericordia, en Losar de la Vera (c.1736-1739), Alcollarín (c.1732), etc. Se trataba, en definitiva, de que el retablo fuera una auténtica luminaria de oro bruñido. Contribuían a este efecto las luminarias propiamente dichas que solían situarse por todo el retablo. De éstas sólo tenemos en Plasencia un ejemplo: el retablo de la pequeña iglesia de Villarreal de San Carlos.

A partir de la década de 1730 disminuyen las superficies doradas, que se ven relegadas ante el aumento que experimentan las decoradas con pintura que imitan jaspes. Buen ejemplo es el retablo colateral que fabricó el trujillano *Bartolomé Jerez* para albergar el Cristo del Desamparo, de Escurial, en 1732, y que hemos puesto en relación con la llegada de modelos Neoclásicos³⁰⁴. Lo más frecuente fue, sin embargo, mantener la tendencia a dorar todo el retablo. Hay ejemplares de mediados de la centuria que incorporan a sus superficies un jugoso repertorio de escenas grabadas, de animales y símbolos alusivos al santo al que están dedicados. Hemos visto que fue una técnica que desarrolló sobre todo el taller de *Alonso Recuero*, responsable de la policromía de conjuntos tan bellos como los mayores de Sopetrán, en Jarandilla (1758-1760), y San Miguel de Jaraíz de la Vera (1767-1768). Tal éxito alcanzó en Plasencia la tendencia a dorar el conjunto, que los motivos del Rococó, tomados de las porcelanas orientales, no calaron en nuestra zona. En aquellos ejemplares donde aparece un tipo de policromía rococó se debe, fundamentalmente, a que la obra se contrató con maestros foráneos. La hechura del colateral de Santa Lucía, en Solana de Cabañas, la estipuló en 1785 el escultor portugués *Antonio José Proenza*: el color blanco del retablo y los espejos, únicos en toda nuestra Diócesis –se entiende que en el cuerpo de la máquina, no sólo en el manifestador–, hay que conectarlos necesariamente con el país vecino y su mayor tendencia decorativista. Igual sucede con el mayor de Serrejón (1770-1780), de estilo rococó y tintes neoclásicos.

La llegada del Neoclasicismo y las pragmáticas (1777 y 1786) dictadas contra la costumbre de fabricar retablos de madera dorada, en gran parte justificadas por la desmonetización que esta práctica llevaba consigo³⁰⁵, ocasionó la decadencia de los procedimientos policromos tradicionales. Se imponen los tonos planos, esmaltados, que imitan mármoles, jaspes y todo tipo de piedras. Sin embargo, en Plasencia continuó durante todo el siglo XVIII y los primeros años del siglo XIX la costumbre de dorar los conjuntos lignarios. En ocasiones se combinan las vetas con el dorado, dentro de un estilo barroco popular decadente (el mayor desaparecido de Collado de la Vera). Sólo el retablo mayor de Cuacos de Yuste (1800), si olvidamos que está hecho con madera, responde de modo casi pleno al dictado neoclasicista; no olvidemos que en esto tuvo mucho que ver el cercano monasterio de Yuste, cuya máquina presbiterial, herreriana, imita la de Cuacos.

³⁰⁴ Vid. nuestro trabajo sobre «El retablo del Santo Cristo del Desamparo de Escurial (Cáceres). Una nueva obra del maestro trujillano Bartolomé Jerez», en *Norba-Arte*, T.º XVII (1997) (Cáceres, 1999), pp. 199-309.

³⁰⁵ PALOMERO PÁRAMO, J.M., *El retablo sevillano...*, op. cit., p. 89.

IV. ICONOGRAFÍA

1. INTRODUCCIÓN

Declarada en Trento la importancia de la imagen como instrumento pedagógico, el culto de la tría, de hiperdulía y de dulía constituyó el eje de la piedad barroca y por tanto la justificación para la iconografía y los misterios sagrados a los que el fiel tenía acceso por medio de su visualización en los retablos. El diseño del programa iconográfico de los mismos era tarea reservada a los comitentes, normalmente a los rectores parroquiales y más aún a los responsables diocesanos o cabildos –recordemos que el de Plasencia se reservó la elección y organización temática tanto de la escultura como de los cuadros del retablo mayor catedralicio–. Y a pesar de haber decretado el Sacro Concilio de Trento la depuración de leyendas como las provenientes de los Evangelios Apócrifos y el libro del monje italiano Santiago de la Vorágine, buscando con ello el rigor histórico en la representación y acallar las críticas de los protestantes, fueron esas obras, junto a modelos del gótico final, las que ofrecieron los patrones más frecuentes para la representación de las imágenes. La fuerza de la tradición logró su pervivencia, y se sumó a la difusión que hicieron los jesuitas de las nuevas ideas y a las obras didáctico-morales escritas por los eruditos del momento, como fue el libro de Gabriele Paleotti y su *Discurso en torno a las imágenes sagradas y profanas*³⁰⁶, sin olvidar las nuevas beatificaciones.

Junto a la *Biblia*, y además de los mencionados *Evangelios Apócrifos* y *La Leyenda Dorada*, que circularon durante la Edad Media³⁰⁷, desde finales del siglo XV y a partir sobre todo del siglo XVI tuvieron gran importancia en la difusión de modelos iconográficos los grabados con los que se ilustraban los libros dedicados a temas cristianos publicados desde entonces. Al respecto, Blanca García Vega ofrece todo un repertorio iconográfico establecido precisamente a partir de las imágenes incluidas en dichas publicaciones³⁰⁸. Entre éstas, cabe hacer mención de colecciones de vidas de santos tan importantes como lo fueron las obras del padre Villegas³⁰⁹ y de

³⁰⁶ Vid., entre otras obras, MÂLE, Émile, *L'Art religieux après le Concile de Trente. Etude sur l'iconographie de la fin du XVI siècle et du XVIII siècle* (Paris, 1932). De la edición castellana, *El arte religioso de la Contrarreforma. Estudios sobre la iconografía del final del siglo XVI, y de los siglos XVII y XVIII* (Madrid, 2001); IDEM, *El Barroco. El arte religioso del siglo XVII* (Madrid, 1985); WEISBACH, Werner, *El Barroco, arte de la contrarreforma* (Madrid, 1942); SEBASTIÁN, Santiago, *Contrarreforma y barroco* (Madrid, 1981); CAÑEDO-ARGÜELLES, Cristina, *Arte y Teoría: la Contrarreforma y España* (Oviedo, 1982), p. 17, donde menciona la dualidad entre los postulados de Trento y de una Iglesia que los utiliza aparte de otros tantos.

³⁰⁷ Una de las características del Barroco fue precisamente la revitalización de la piedad medieval, volviendo de nuevo a la *Leyenda Dorada* para enriquecer el repertorio de las representaciones: SEBASTIÁN, S., *Contrarreforma...*, op. cit., p. 309.

³⁰⁸ Vid., GARCÍA VEGA, Blanca, *El grabado del libro español. Siglos XV-XVI-XVII. (Aportación a su estudio con los fondos de las bibliotecas de Valladolid)* (Valladolid, 1984), T.º I, pp. 153-232, capítulo 3, *Iconografía*. Son de gran interés los tipos iconográficos que ofrece la autora en las páginas reseñadas de esta obra, ya que permiten establecer el origen de algunas iconografías o el momento a partir del cual adquirieron mayor difusión.

³⁰⁹ VILLEGAS, Alonso, *Flos sanctorum: Historia de la vida y hechos de Jesucristo y de todos los Santos que reza la iglesia católica conforme al breviario romano*, T.º I y IV (Madrid, Pedro de Madrigal, 1588-1589), T.º II y III (Toledo, Juan Rodríguez, 1588-1589).

Ribadeneira³¹⁰, junto a las que destacaron los libros escritos con las vidas de Santa Teresa de Jesús y de los santos de las principales órdenes monásticas de la Etapa Moderna³¹¹. Junto a éstos, y de modo específico en nuestro ámbito de estudio, cobraron importancia los *Santos propios, y naturales del Obispado de Plasencia*, contenidos en un pequeño folleto publicado en 1692 haciendo referencia a la devoción que tuvo el Prelado don Diego de Arce y Reinoso (1640-1652) por los Obispos apócrifos de la Diócesis, que a su vez lo habían sido de la antigua y mítica Ambracia: San Eпитacio, Esplendorio y Protasio³¹². Siguiendo las directrices de Trento, en el folleto se afirma lo siguiente:

«Admirable, y liberal es Dios en premiar à sus Santos en el Cielo, iglesia Triunfante con indezible grandeza, honrandolos tambien en esta Militante, disponiendo, que sea publicada, y alabada de todos su Santidad, y que à honra, y gloria suya se edifiquen Templos, y Altares; se escrivan sus Vidas, se hagan, pinten, y veneren sus Imagenes, celebren fiestas, con que su Divina Magestad es glorificado, los Fieles excitados, y alentados à la imitacion de tan singulares exemplos, y fervorizados en invocar su auxilio»³¹³.

En lo que a los retablos estrictamente respecta, a lo largo de la Etapa Moderna la iconografía sufre una evolución tendente a la reducción del amplio programa narrativo, dogmático, que impuso Trento y se pudo materializar gracias al sistema de casillero heredado del Gótico y del retablo del Primer Renacimiento o Plateresco. Con el Barroco se impone la reducción iconográfica y la tendencia a exaltar las imágenes de devoción de mayor predicamento entre los fieles. La tendencia tiene a su vez una justificación de tipo estructuralista, incardinada en la evolución de un estilo que camina cada vez con más fuerza hacia la disolución de la arquitectura y la consecución de los *conceptos fundamentales* que H. Wölfflin definió para el Barroco³¹⁴. En palabras de Camón Aznar, «a la descripción historicista y milagrera de la vida de los santos sucede una exaltación conmemorativa y glorificación de su imagen»³¹⁵, y la de Cristo aislado en la Cruz o como Salvador del mundo, junto a la de María como Inmaculada, Dolorosa o como se la venerara con más devoción en el pueblo o villa que pagaba el retablo.

Pero antes de todo ello, es necesario tener en cuenta el sistema de organización que utilizó el Renacimiento para distribuir los ciclos temáticos en el retablo, luego presente en el Barroco aunque ya de forma muy sintética. El mejor estudio que al respecto nos ofrece la historiografía española lo debemos a Martín González y su ya clásico sobre la *tipología e iconografía del retablo español del Renacimiento*³¹⁶. Para el académico, constituye

³¹⁰ RIBADENEIRA, Pedro, *Flor Sanctorum o Vida de los Santos* (Madrid, Impr. de Luis Sánchez, 1599).

³¹¹ Vid., al respecto, SEBASTIÁN, S., *Contrarreforma...*, op. cit., pp. 239-308.

³¹² Sobre estos Obispos Apócrifos y la silla episcopal de *Ambracia vid.* TAMAYO Y SALAZAR, Juan de, *San Eпитacio Apostol y Pastor de Tui, Ciudadano, Obispo y Martir de Ambracia oy Plasencia. Su Vida y su Martirio* (Madrid, Diego de la Carrera, 1646), pp. 1-28 (San Eпитacio); pp. 40 s. (Esplendorio); y pp. 43 s. (Protasio).

³¹³ *Santos Propios, y Naturales del Obispado de Plasencia. Dias de sos Fiestas, Oficio, Solemnidad, y Rito, con que se han de celebrar* (En Madrid, Por Melchor Alvarez, Año 1692), pp. 2 y 2 vt.⁸.

³¹⁴ Vid., WÖLFFLIN, Heinrich, *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte* (Madrid, 1924) (Madrid, 1997).

³¹⁵ CAMÓN AZNAR, José, *Arte y pensamiento en San Juan de la Cruz* (Madrid, 1972), p. 252.

³¹⁶ MARTÍN GONZÁLEZ, *Tipología e iconografía...*, op. cit., pp. 9-15.

el retablo «el soporte de un repertorio de asuntos sacros, por lo común sujetos a una ordenación». El eje de simetría situado en la calle central será el núcleo sistémico, de significación puramente estética, en virtud del cual se distribuyen los temas atendiendo a la prioridad que tiene el lado del Evangelio (destinado a los santos varones y episodios de mayor relevancia) sobre el costado de la Epístola (aquí van situados por ejemplo el donante femenino, Eva, San Pablo, etc.); a la lectura escalonada que impone la sucesión de cuerpos en altura, resuelta mediante un sistema horizontal de izquierda a derecha y de abajo arriba, en zig-zag o formando meandros (mayor parroquial de Casas de Millán), y que comienza en el banco (reservado a las escenas dolorosas de la Pasión por su proximidad a los fieles, aunque también fue usual insertar aquí a los Apóstoles y a los Padres de la Iglesia, pilares simbólicos de todo cuanto iba a acontecer en los pisos superiores); la importancia de la calle central, cuyo recorrido es de abajo arriba y, en la mayoría de las ocasiones, independiente al resto del programa en cuanto a cronología (se reserva al titular de la parroquia o capilla y, sobre todo, a la Virgen Inmaculada y a los temas de su Asunción y Coronación); en el ático, como la parte más elevada que es, se instala la Crucifixión, sobre la que vuela el Espíritu Santo arropado por el Padre Eterno y todo acompañado de una corte de ángeles y arcángeles a los que se unen las Virtudes para conformar lo que en verdad supone una representación de la bóveda celeste. Una simbología ésta que retoma el cascarón del Barroco que, en general, y a excepción de la lectura escalonada, mantiene esta serie de principios ordenadores que recibe a través del retablo clasicista de la primera mitad del siglo XVII. Además, éste se caracteriza por el aumento de tamaño de la escultura según la altura, lo que se especifica por ejemplo en el mayor catedralicio de Plasencia.

2. TEMAS Y CICLOS ICONOGRÁFICOS³¹⁷

2.1. La Santísima Trinidad. Dios Padre y el Espíritu Santo

La Trinidad no suele aparecer aislada. Normalmente va asociada a escenas marianas con la Coronación de la Virgen. Así figura representada en el ático del retablo mayor del antiguo convento trinitario hervasense. También sabemos por la documentación que era la Trinidad la representación que coronaba el ático del retablo catedralicio de Ntra. Sra. del Tránsito antes de su desplome. Aparece aislada en el retablo de Santo Domingo, en Plasencia, y en uno de los colaterales de Madroñera. Y en forma de triángulo equilátero, con el ojo en su interior y rodeado de nubes, en las custodias de Berzocana y de Solana de Cabañas.

En una portada arquitectónica impresa en Estella el año 1557, de *Adrián de Amberes*, Dios Padre está representado como emperador celeste y es una trasposición del Júpiter clásico³¹⁸, ya que durante el siglo XVI fue frecuente esta relación, enriquecida a

³¹⁷ En aras de ofrecer una visión más amplia sobre la iconografía diocesana placentina, incluimos también referencias a obras del siglo XVI, la cual se mantiene durante gran parte del siglo XVII (primera mitad).

³¹⁸ GARCÍA VEGA, B., *op. cit.*, T.º I, p. 158.

su vez por la imagen que difundió el mismo *Miguel Ángel*, quien solía representarlo como anciano de luengas barbas y cabellera y con una terrible fuerza contenida. Normalmente se ubica en el ático, desde donde bendice con la diestra a los fieles mientras sujeta con la otra mano la bola del mundo: retablo del Cristo del Desamparo de Deleitosa; Santa María de Baños de Montemayor, donde iba inserto en lo alto del retablo mayor según la documentación consultada; principales de San Martín y San Pedro de Plasencia; el mayor de la Catedral; parroquial de Pasarón de la Vera, etc. La iconografía del Padre Eterno, que en el Renacimiento se ubicó normalmente en el frontón del ático o en los remates del Plateresco, pasó a instalarse durante el Barroco en el broche final.

Según narra San Lucas al describir lo que aconteció cuando Cristo recibió las aguas del bautismo en el Jordán, la paloma es símbolo del Espíritu Santo: «Y descendió el Espíritu Santo sobre él en forma corporal, como una paloma.»³¹⁹ Así aparece representado en los retablos acompañando normalmente a Dios Padre, a la Virgen o a los santos: mayores de Malpartida de Plasencia, Solana de Cabañas, Monroy, Baños de Montemayor o el retablo de Ntra. Sra. del Rosario que le dedica la parroquia de Roturas por el Evangelio. En la iglesia del Espíritu Santo, de La Hoya, existe un retablo barroco dedicado al titular.

2.2. Iconografía veterotestamentaria

Los temas veterotestamentarios escasean en el siglo XVI³²⁰ y están prácticamente ausentes de los retablos barrocos, a excepción del *Árbol de Jesé*, que aparece en el mayor de la ermita de Ntra. Sra. del Castillo, en Cabezabellosa, entre columnas salomónicas –retomaremos el tema al hablar de la Genealogía de la Virgen–. Los bustos de *Adán* y *Eva* se esculpen en sendos medallones insertos en los áticos de los retablos platerescos, mayores parroquiales de Casas de Millán, San Martín de Plasencia y Tejeda de Tiétar, donde también están representados los profetas *Elías* y *Joel*. Personajes del Antiguo Testamento también aparecen en el ático del retablo mayor de Malpartida de Plasencia: el rey *David*, *Moisés* (Evangelio) y su hermano mayor *Aarón*, sumo sacerdote de la antigua ley, y el rey *Salomón* (Epístola). Siguiendo la estampa de *Moisés* que difundió *Villegas* en su *Flos Sanctorum*, luego utilizada para otros personajes bíblicos, en general, todos ellos aparecen con luengas barbas.

2.3. Temas Cristíferos

Tuvieron su mayor desarrollo durante el siglo XVI y primera mitad de la siguiente centuria. Durante el Barroco los más representados fueron los extraídos del ciclo de la Pasión, y de entre éstos, el de la *Crucifixión*. También durante este período son frecuentes, aunque en menor medida, los temas de la *Resurrección* y *Transfiguración*.

³¹⁹ Lucas, 3, 22.

³²⁰ MARTÍN GONZÁLEZ, *Tipología e iconografía...*, op. cit., p. 12.

Ciclo del Nacimiento, Infancia y Vida Pública de Jesús

Natividad (Mateo, 2, 1-12; Lucas 2, 1-20). Tres ángeles arrodillados junto al lecho donde yace el Niño envuelto entre los paños que le pone su Madre, acompañado por San José a la izquierda y protegido por el calor que el asno y el buey le proporcionan, son los elementos iconográficos que forman la tierna escena en el cuadro que a este tema se dedica en el retablo mayor de Monroy. Normalmente los pastores aparecen adorando al Niño. Fue un tema muy utilizado. Se emplea en las iglesias de Solana de Cabañas, San Martín de Plasencia, Tejeda de Tiétar, Roturas (colateral del Rosario), Monroy, Baños de Montemayor, Malpartida de Plasencia, S.I. Catedral y, asimismo, en las siguientes parroquias de la ciudad de Alfonso VIII: San Pedro y San Nicolás (retablo de los pies de la iglesia), Cabezuela del Valle, etc.

Epifanía (Mateo, 2, 1-12). Suele formar pareja con el anterior. Se repite la misma escena: los Reyes Magos ofrecen sus presentes al Niño, normalmente en el regazo de María; expectante, aunque en segundo plano, aparece San José. También fue un tema bastante repetido: Santa Catalina y Santa María de Baños de Montemayor, Tejeda de Tiétar, San Martín, San Pedro y Catedral de Plasencia, Malpartida de Plasencia y Cabezuela del Valle.

Circuncisión (Lucas, 2, 21). Se representa en menor medida que los anteriores. Según la ley mosaica, el Niño fue circuncidado a los ocho días de su nacimiento. Aparece sobre una mesa de ofrendas, en el centro de la composición, mientras que el sacerdote procede a consumir lo que estaba prescrito. Aparece en el retablo mayor de la Catedral de Plasencia.

Presentación de Jesús en el Templo (Lucas, 2, 22-40). María, acompañada de su esposo San José, entrega el Niño al sacerdote Simeón, siguiendo la costumbre de purificar al recién nacido en el templo a los cuarenta días de haber dado a luz. Acompaña una sirvienta, tal vez Ana, encargada de hacer la ofrenda de las palomas para el sacrificio. También fue un tema bastante representado. Lo tenemos en Santa María de Béjar, San Martín, Santo Domingo de Plasencia y Cabezuela del Valle.

Huida a Egipto (Mateo, 2, 13-15). La Virgen y el Niño van montados sobre el asno guiado por San José. Una palmera o árbol común se inclina para ofrecerles sombra y frutos. Se representa en el retablo mayor de la Catedral de Plasencia, en el colateral de Roturas dedicado al Rosario, Cabezuela del Valle y en Santa Catalina de Baños de Montemayor, con *El descanso en la huida a Egipto*. También aparece en el rebanco del mayor de Cabezuela del Valle.

Jesús entre los doctores (Lucas, 2, 41-51). Último episodio de la Infancia de Cristo. Jesús aparece en la cátedra situada sobre unos escalones, en medio de los doctores con los que habla, situados en su alrededor. Ejemplos: Santa María de Baños de Montemayor y Santo Domingo de Plasencia.



Fig. 22. Roturas de Cabañas. Parroquia de S. Bernardino de Siena. Retablo del Rosario. Huida a Egipto.

Bautismo de Cristo (Mateo, 3, 13-17; Marcos, 1, 9-13; Lucas, 3, 21-22; Juan, 1, 29-32). La concepción elegida para el tema aleja la representación de las fórmulas medievales y la aproxima a la iconografía bautismal de la Contrarreforma, que, a su vez, contaba ya con importantes precedentes en el arte europeo –*Taddeo Gaddi, Rafael* o *Girolamo Viscardo*–: en lugar de estar de pie en el lecho del río, Cristo inclina su torso ante la figura del que también permanece arrodillado, y ambos rivalizan en manifiesta humildad. La Teofanía o venida del Espíritu Santo sobre el divino catecúmeno completa la narración evangélica. Tema muy representado. Ejemplos: Casas de Millán, Santo Domingo de Plasencia y Cabezuela del Valle.

Las tentaciones (Mateo 4, 1-11; Lucas, 4, 1-13). Siguiendo la cronología del relato bíblico, y según las revelaciones de Cristo a sus Apóstoles, una vez bautizado se adentró en el desierto de Judea y allí fue tentado por Satán en tres ocasiones, después de haber pasado cuarenta días y cuarenta noches en ayuno voluntario³²¹. Dos de las tres especulaciones empleadas por el Demonio para hacer sucumbir al Hijo de Dios tenemos representada en Casas de Millán: el hambre y la codicia.

Ciclo de la Pasión

La entrada en Jerusalén (Mateo, 21, 1-11; Marcos, 11, 1-10; Lucas, 19, 29-40; Juan, 12, 12-19). Jesús entra en Jerusalén procedente de Betania. Va montado en un asno; está acompañado por los apóstoles y los habitantes de la ciudad, que salen a su encuentro. El Evangelio apócrifo de Nicodemo completa la narración añadiendo que «los hijos de los Hebreos» llevaban ramos en las manos³²². El tema aparece representado en el retablo mayor de Santo Domingo de Plasencia.

El Lavatorio (Juan, 13, 1-20). Cristo está arrodillado entre sus apóstoles mientras lava los pies de San Pedro. Se utiliza en uno de los relieves del primer banco del retablo de la Catedral.

Última Cena (Mateo, 26, 17-26; Marcos, 14, 12-22; Lucas, 22, 7-14; Juan, 13, 1-32). Tiene como finalidad recrear el momento en el que Cristo instituyó el Sacramento de la Comunión y se despidió de los doce con la frase «en verdad os digo que uno de vosotros me entregará». Los discípulos rodean una mesa que es redonda según fórmula frecuente durante la Edad Media. Está representado en el mayor de Casas de Millán y en el de la Pasión del Museo de la Catedral. También llevaba esta representación el desaparecido retablo mayor de la ermita de la Pasión, de Aldeanueva de la Vera.

Oración en el Huerto (Mateo, 26, 36-46; Marcos, 14, 32-42; Lucas, 22, 39-46). Jesús, mientras Pedro, Santiago y Juan duermen, se encomienda a Dios; permanece arrodillado y recibe el cáliz que le trae un ángel envuelto entre nubes. Retablos mayores de Casas de Millán, Catedral, Santa María de Béjar y Saucedilla.

³²¹ Mateo, 4, 1-11; Lucas, 4, 1-13.

³²² RÉAU, Louis, *Iconografía del Arte Cristiano*, T.º I, *Iconografía de la Biblia*, vol. 2, *Nuevo Testamento* (Barcelona, 1996), pp. 412 s.

Prendimiento (Mateo, 26, 47-56; Marcos, 14, 43-52; Lucas, 22, 47-53; Juan, 18, 2-12). La escena narra el prendimiento de Jesús una vez recibido el beso de Judas Iscariote, señal concertada entre el traidor y el Sanedrín para que la masa soldadesca que suele entrar por el fondo no le confundiera con Santiago el Menor –dormido junto a Pedro y Juan– al irrumpir en Getsemaní, dado el tremendo parecido del apóstol con Jesús. Dos escenas representadas en primer y tercer plano y trabadas con el preciso instante en el que Pedro se dispone a cortar la oreja a Malco en dinámica composición y apretada síntesis de líneas de fuerzas tenemos en el mayor de Casas de Millán. También: Santa María de Béjar, Saucedilla, Baños de Montemayor y Catedral de Plasencia.

La comparecencia ante Caifás (Mateo, 26, 57-67; Marcos, 14, 53-65; Lucas, 22, 66-71). Jesús, con manos atadas por una cuerda, rodeado por guerreros armados con alabardas y protegidos con cascos, comparece ante el sumo sacerdote. Caifás está sentado en su solio; lleva en la cabeza el sombrero de dos haces. Podemos contemplar esta representación en el retablo mayor de la Catedral de Plasencia.

El lavatorio de Pilato (Mateo, 27, 24). El pasaje evangélico en el que Poncio Pilato se lava las manos cobra decidida importancia en la tradición bíblica al ser el momento previo a la ejecución de la condena de Cristo a morir en la cruz. El tema se representa en el retablo de Casas de Millán. Pilato, rodeado por sus soldados y criados, se lava las manos en la jofaina que le es proporcionada; mientras tanto, Jesús permanece de pie junto a él, esperando una sentencia de la que el procurador de Judea no quiere hacerse responsable, y expía su culpa mediante el rito hebreo de *lavarse las manos*.

Flagelación o Cristo atado a la columna (Mateo, 27, 26; Marcos, 15, 15; Lucas, 23, 16 y 22; Juan, 19, 1). Según atestiguan los textos de Flavio Josefo o del filósofo alejandrino Filón, la flagelación suponía el prelude inminente de la crucifixión y era un medio empleado para lograr arrancar de los reos la última confesión. Sin embargo, en el caso de Cristo Pilato intentó con los azotes variar el proceso y buscar con ellos el substitutivo a la muerte de un hombre del que sabía su inocencia. Cristo, cubierto por un sudario, es azotado por dos o tres esbirros mientras permanece atado a la columna que supuestamente repite el tipo de la hallada en la casa de Caifás. La iconografía barroca incorporará un tipo de columna baja, según el modelo de la iglesia romana de Santa Práxedes. Escena muy representada. La tenemos en los retablos mayores de Casas de Millán, Santa Catalina de Baños de Montemayor, San Nicolás de Plasencia (retablo del Obispo don Pedro de Carvajal Girón), Monroy, Santa María de Béjar, Navalmodal de la Mata, Saucedilla y Catedral de Plasencia. De forma aislada aparece en un colateral de Serrejón.



Fig. 23. Serrejón. Parroquia de San Ildefonso. Retablo del Cristo atado a la columna.

Coronación de espinas (Mateo, 27, 27-30; Marcos, 15, 17-20; Juan, 19, 2-3). La coronación de Espinas supone para Jesús el segundo episodio de escarnio que tiene que sufrir tras su reafirmación, ante Poncio Pilato, como *rey de los judíos*. La iconografía empleada para recrear escena tan dolorosa no sólo se ciñe a la narración bíblica, sino también a la tradición pictórica de un tema que, asimismo, se vio influido por el tratamiento concedido en los autos sacramentales a la representación de la Pasión: sólo así explicamos la presencia de los dos bastones utilizados por los soldados para acoplar sobre la cabeza del reo la corona trenzada con ramas de acacia, diferente del único que refieren los Evangelios. Fue un tema también muy repetido. Aparece en Casas de Millán, en el retablo de la capilla del Obispo don Pedro de Carvajal Girón de la placentina iglesia de San Nicolás, y, asimismo, en los mayores de Higuera, Santa María de Béjar, Navalmoral de la Mata y Saucedilla. En el banco del mayor de la Catedral de Plasencia se representan los *ultrajes* que Jesús padeció.

Presentación al pueblo o Ecce Homo (Juan, 19, 4). El tema supone la representación plástica de la famosa frase con la que Pilato mostró a la tumultuosa muchedumbre la martirizada figura de Cristo: «Aquí está el hombre»³²³. Jesús aparece representado en el balcón del Pretorio, vestido con paño de pureza y clámide color púrpura. Porta la caña en las manos y las ramas de acacia en la cabeza, cual si de un verdadero rey dotado de cetro y corona se tratara. Ante la concesión del indulto que quiere la turbamulta recaiga sobre Barrabás, Pilato aboga por la libertad de Cristo. Aparece representado en Casas de Millán, Santa María de Béjar, Saucedilla o en el colateral por la Epístola existente en Mirabel. Incorporaba este tema el desaparecido retablo de la ermita de la Pasión, de Aldeanueva de la Vera.

Camino del Calvario (Mateo, 27, 32; Marcos, 15, 21; Lucas, 23, 26-32; Juan, 19, 17). Representa el instante en el que Jesús es ayudado en vía tan dolorosa por Simón de Cirene (Juan no menciona a este personaje). El desfallecido cuerpo de Cristo hincó ambas rodillas sobre el suelo en respuesta a la pesadez de la cruz, de tipo *commissa*, antoniana o en forma de *tau*, que lleva sobre los hombros. Acompañan militares romanos. Desde un segundo plano contemplan la escena María, San Juan y las Santas Mujeres. Está representado en Casas de Millán, Higuera, Monroy y Santa María de Béjar. La escena también aparecía en el de la ermita de la Pasión, de Aldeanueva de la Vera.

La Verónica. En el camino hacia el Calvario Jesús es ayudado por Simón el cirineo, y se detiene un instante para que *Santa Verónica*, conmovida por el sufrimiento del Hijo del Hombre, pueda secar el sudor de su rostro con el paño donde se estampará la Faz de Cristo, siguiendo con ello la tradición iconográfica surgida a raíz de la influencia que tuvo a fines del siglo XV el teatro de los Misterios³²⁴. Está representado en el ático del retablo mayor de Monroy, en el de Santa María de Béjar y en Navalmoral de la Mata.

³²³ Juan, 19, 5.

³²⁴ RÉAU, L., *Iconografía...*, op. cit., T.º I, vol. 2, pp. 483 s.

El Expolio. Representa la violencia con la que Cristo fue despojado de sus vestiduras antes de ser clavado en la cruz. Los Evangelios canónicos (Mateo, 27, 35; Marcos, 15, 24, Lucas, 23, 34) sólo hablan del reparto de éstas entre los verdugos y esbirros. Recoge el episodio el Evangelio de Nicodemo³²⁵. El Greco lo representa en el cuadro de la sacristía de la Catedral de Toledo, insertando a las tres Marías. En Plasencia podemos verlo en el retablo mayor de Casas de Millán. Es un tema poco frecuente.

Calvario (Mateo, 27, 33-45; Marcos, 15, 24-41; Lucas, 23, 33-49; Juan, 19, 17-37). Como en el resto de España, es la escena más representada en toda la retablística diocesana placentina. Cristo puede aparecer solo clavado en la cruz, en el monte Calvario: Casas de Millán, Monroy, Baños de Montemayor, Logrosán, Cañamero, mayor de San Martín de Trujillo, colateral dedicado en esta misma parroquia al Nazareno, Zorita (mayor desaparecido), mayor y colaterales de Solana de Cabañas, Mirabel, Deleitosa, San Esteban y la Salud de Plasencia, etc. Jesús aparece acompañado por la Virgen y San Juan: Casas de Millán, Higuera, Monroy, Puente del Congosto, Malpartida de Plasencia, Santa María y Santa Catalina de Baños de Montemayor, Saucedilla, Retamosa (Vera Cruz), y San Pedro, Santo Domingo y San Nicolás de Plasencia. En el retablo mayor de Santa Catalina, en Baños de Montemayor, y en el de la Catedral vemos a María Magdalena a los pies de la Cruz: como en más de una ocasión ha puesto de manifiesto Martín González, el tema iconográfico lo introdujo Fernández a tenor de lo que ya había hecho en el retablo mayor de los Santos Juanes, de Nava del Rey (concluido el 3 de agosto de 1620 en lo referente a arquitectura y escultura)³²⁶. Situar a la Magdalena a los pies de Cristo en el Calvario era frecuente en los retablos desde fines del siglo XVI.

Descendimiento (Mateo, 27, 57-59; Marcos, 15, 42-47; Lucas, 23, 50-52; Juan, 19, 38-40). El cuerpo inerte de Cristo es desclavado de la cruz y envuelto en unas sábanas por Nicodemo y José de Arimatea. La Virgen, a los pies de la Cruz, está ya preparada para recibir a su Hijo. Formó parte este tema del repertorio iconográfico del retablo de la ermita de la Pasión, en Aldeanueva de la Vera.

Piedad. El referente temático de esta escena no tiene correspondencia con los pasajes narrados en los Evangelios oficiales y apócrifos, así como tampoco es posible rastrear su origen en el culto oficial. Su creación es paralela a los temas de la Virgen de la Misericordia y el Varón de los Dolores que la mística propició a comienzos del siglo XIV y los artistas representaron desde entonces, siendo una creación originaria del arte alemán en los años finales del siglo XIII, con la que se trataban de plasmar las visiones místicas del dominico Enrique Susón³²⁷. Residía en la composición la intención de hacer mucho más cercano el cuerpo inerte de Cristo sobre los

³²⁵ SANTOS OTERO, Aurelio de, *Los Evangelios Apócrifos* (Madrid, 1956), Apócrifos de la pasión y resurrección: Actas de Pilato (X, I), p. 415.

³²⁶ MARTÍN GONZÁLEZ, *El escultor Gregorio Fernández* (Madrid, 1980), pp. 109 ss.

³²⁷ PALOMERO PÁRAMO, J.M., *Las Virgenes de la Semana Santa Sevillana* (Sevilla, 1983), p. 183.

brazos de María una vez desclavado de la cruz; una composición posteriormente descrita en tono poético y místico en las *Revelaciones* de Santa Brígida y recogido asimismo en las *Meditaciones* franciscanas del Pseudo Buenaventura (s.XIV). Estrictamente, el grupo de la *Virgen de la Piedad* se compone del cuerpo inerte de Cristo sostenido en las rodillas de María. Sin embargo, es posible que esté enmarcada por San Juan y la Magdalena³²⁸, tal como sucede en la representación pictórica del retablo de Casas de Millán. Madre e Hijo aparecen juntos en el retablo de Ntra. Sra. de las Angustias de Hervás, en el de Ntra. Sra. de la Lágrimas de Mirabel y en el de la actual parroquia trujillana de San Francisco.

Cristo Yacente. Aislado del resto de los personajes que asisten al Santo Entierro, el cuerpo de Cristo yacente tiene su desarrollo como tema iconográfico durante el último tercio del siglo XVI. En el ambiente vallisoletano cobró un notable impulso gracias a los *Entierros* de *Juan de Juni*. Gregorio Fernández, siguiendo el precedente de Gaspar Becerra y el que hizo para las Descalzas de Madrid, heredó y contribuyó a la difusión de la tradición, acostumbrada a colocar en el banco de los retablos el cuerpo de Jesús³²⁹. En Plasencia, aparece representado en un pequeño retablo colateral de la parroquia de Mirabel (Epístola), en Casatejada, en Serrejón y en Hervás (debajo de Ntra. Sra. de las Angustias).

Santo Entierro (Mateo, 27, 57-61; Marcos, 15, 42-47; Lucas, 24, 50-55; Juan, 19, 38-42). Estudiados en el epígrafe anterior los precedentes de este tema circunscrito sobre todo al siglo XVI³³⁰, es necesario citar no obstante el magnífico entierro que Pedro Roldán contrató ejecutar para el Hospital de la Caridad, de Sevilla, el 19 de julio de 1670 junto con el ensamblador Bernardo Simón de Pineda, y que la tradición, según las palabras de Teófilo Gauthier que recoge la pluma de León Domínguez, relaciona con la macabra visión que Miguel de Mañara tuvo de su propio entierro³³¹. Es un tema que en Plasencia tenemos escasamente representado. Se sitúa en el banco del retablo de Saucedilla.



Fig. 24. Serrejón. Parroquia de San Ildefonso. Retablo de la Dolorosa y Cristo yacente.

³²⁸ RÉAU, L., *Iconografía...*, op. cit., T.º I, vol. 2, pp. 111-113.

³²⁹ MARTÍN GONZÁLEZ, *El escultor Gregorio Fernández*, op. cit., pp. 189 s

³³⁰ Vid., ESTELLA MARCOS, Margarita, «Apuntes para los Entierros del siglo XVI», en *Primer Congreso General de Historia de Navarra* (Pamplona, 1988), pp. 109-128.

³³¹ Aunque poco documentado, no deja de ser interesante el libro de León Domínguez por las relaciones que sugiere con la sociedad y creencias de la época: LEÓN DOMÍNGUEZ, Luis, *La Caridad de Sevilla. Mañara-Murillo-Valdés Leal* (Madrid, Apostolado de la Prensa, 1930), pp. 85-88.

Cristo Varón de los Dolores y el Cristo del Perdón. Con esta particular iconografía de Cristo cerramos el ciclo de la Pasión, aunque lo cierto es que ambas representaciones entrañan gran ambigüedad, por cuanto que en ambos casos Jesús ha muerto y sigue vivo; sufre y al mismo tiempo triunfa sobre la muerte. En opinión de Hernández Perera, el *Cristo del Perdón*, que responde a una tradición iconográfica del siglo XVII que el escultor *Manuel Pereira* contribuyó a fijar, es más bien una evolución del *Cristo Varón de los Dolores*³³². El del *Perdón* aparece arrodillado sobre un suelo rocoso, sobre el que apoya la bola que le acompaña; suele llevar ésta una representación del Pecado Original, sobre el que triunfa con su muerte y resurrección. Lo mismo sucede con el *Cristo Varón de los Dolores*: está de pie, con la pierna izquierda apoyada sobre la calavera; crucifijo y abrazado a la cruz, muestra todos los atributos de la Pasión mientras aún su cuerpo es recorrido por la sangre de sus heridas. Según Hernández Perera, el origen de esta representación se halla en la Edad Media, en la Visión de San Gregorio según marca la tradición. Desde finales del siglo XV adquiere importante difusión en el arte nórdico, llegando a España en el siglo XVI³³³. La mejor representación que de este tipo tenemos en la Diócesis de Plasencia la debemos al escultor madrileño *Domingo de la Rioja* (1635)³³⁴, conservada en el convento de Serradilla. Está copiado en el banco del retablo mayor de Ntra. Sra. la Blanca, en Pasarón de la Vera, y en el convento placentino de la Encarnación, donde se conserva una magnífica talla firmada en Madrid por el pintor *Diego Rodríguez* en 1654³³⁵. El único ejemplo conservado en Plasencia del *Cristo del Perdón* se halla en el antiguo convento trinitario de Hervás. Según el protocolo del convento existente en la Academia de la Historia³³⁶, la talla del *Cristo del Perdón* fue un encargo que hizo fray Tomás de la Madre de Dios al escultor *Francisco Cutanda* en los años finales del siglo XVII.

Ciclo de la Ascensión

Resurrección (Mateo, 28, 1-4; Marcos, 16, 1-8; Lucas, 24, 1-10; Juan, 20, 1-11). Aunque las citas bíblicas señaladas amplían mucho más los detalles sobre la Resurrección de Nuestro Señor, en Plasencia –y a excepción del desaparecido retablo mayor de la Pasión de Aldeanueva de la Vera, donde también había una tabla

³³² HERNÁNDEZ PERERA, Jesús, «Iconografía española. El Cristo de los Dolores», en *A.E.A.*, T.º XXVII, nº. 105 (Enero-Marzo, 1954), p. 53 s.; MARTÍN GONZÁLEZ, *Escultura Barroca Castellana, op. cit.*, p. 119.

³³³ *Vid.*, todas estas cuestiones, en el magnífico artículo citado del profesor Hernández Perera, de quien, asimismo, es necesario citar el trabajo sobre «Domingo de la Rioja. El Cristo de Felipe IV en Serradilla», en *A.E.A.*, T.º XXV, nº. 99 (1952), pp. 267-186.

³³⁴ Obligada es en este punto la cita del trabajo del profesor GARCÍA MOGOLLÓN, F.J., *Estudio histórico artístico del Convento del Santísimo Cristo de la Victoria, de Serradilla* (Cáceres-Sevilla, 1976) (Tesis de Licenciatura Inédita), pp. 106 y ss.

³³⁵ TERRÓN REYNOLDS, M.ª Teresa, y BAZÁN DE HUERTA, Moisés, «Obras de arte inéditas en conventos de Plasencia», en *Norba-Arte*, T.º XII (1992), p. 135 s.

³³⁶ Cita el dato la obra de GINARTE GONZÁLEZ, Ventura, *Hervás. Su historia, su tierra, su gente* (Cáceres, 1991), pp. 31 y 159 s., donde desarrolla la biografía del padre trinitario fray Tomás de la Madre de Dios, religioso a cuyo cargo estuvo el contrato de la pieza según explicita la biografía que del mismo custodia la Real Academia de la Historia de Madrid.

dedicada al descenso al *Limbo* que tuvo lugar, según el Apócrifo de Nicodemo, una vez que Cristo fue crucificado, y otra dedicada al sepulcro vacío— la representación se centra en el momento en el que Jesús sale triunfante del sepulcro mientras los soldados duermen; bendice a los fieles con la derecha y porta un estandarte con la izquierda. Fue un tema muy representado. Aparece en los mayores de Tejada de Tiétar, Santa Catalina y Santa María de Baños de Montemayor, San Martín, Santo Domingo y San Pedro de Plasencia, Santa María de Béjar y en Saucedilla. El precitado retablo de Aldeanueva de la Vera incluía este tema seguido de los *discípulos de Emaús*, episodio narrado con detalle en el Evangelio de San Lucas (24, 13-35) y brevemente aludido por San Marcos (16, 12). La *duda de Santo Tomás* (Juan, 20, 24-29) también se encontraba en el ciclo iconográfico de ese retablo.

Transfiguración. Estando en la región de Cesarea de Filipos (Mt. 16, 13), y poco después de que Cristo anunciara a sus apóstoles que verían «al Hijo del Hombre viniendo en su Reino» (Mt. 16, 28), tuvo lugar la Transfiguración del Señor, probablemente, en el monte Hermón: «(...) tomó consigo a Pedro, a Juan y Santiago y subió al monte a orar. Mientras él oraba cambió el aspecto de su rostro y sus vestidos se tornaron de una blancura resplandeciente. Dos hombres, de improviso, se pusieron a hablar con él. Eran éstos Moisés y Elías, que en aparición gloriosa hablaban con él de su muerte, que había de verificarse en Jerusalén. Pedro y sus compañeros estaban cargados de sueño, más despertaron y vieron la gloria de Jesús y a los dos varones que estaban con él» (Lc. 9, 28-32). El episodio también está narrado en los Evangelios de San Mateo (17, 1-13) y San Marcos (9, 2-13). La enseñanza que la imagen trata de comunicar al fiel es la siguiente: la transformación del cristiano, por la renovación de su entendimiento (Rom. 12, 2), y en la misma imagen del Señor, por su Espíritu, al contemplar por la Fe la gloria de Cristo (2 Cor. 3, 8), es expresada en el mismo término que el de la Transfiguración del Señor (1 Jn. 3,2). El tema está representado en los retablos de Santo Domingo de Plasencia y Pasarón de la Vera. También se esculpió en el mayor de la iglesia bejarana de San Juan, hoy desaparecido³³⁷.

Ascensión (Marcos, 16, 19; Lucas, 24, 50-53; Juan, 20, 17; Hechos de los Apóstoles, 1, 9-11). El tema, que plasma la elevación de Jesús a los cielos mientras la Virgen y los discípulos lo contemplan, estaba pintado en el desaparecido retablo de la ermita de la Pasión, en Aldeanueva de la Vera. También aparece en la mayor de Cabezuela del Valle.

La Pentecostés (Hechos de los Apóstoles, 2, 1-4). Los Apóstoles rodean a la Virgen, situada en medio de la composición; reciben el halo del Espíritu Santo en forma lenguas de fuego sobre sus cabezas. Está representado en los retablos mayores de Santo Domingo de Plasencia, Santa María de Baños de Montemayor, Santa María de Béjar y Saucedilla.

³³⁷ Un detalle del retablo publica GARCÍA BOIZA, Antonio, *Inventario de los castillos, murallas, puentes, monasterios, ermitas, lugares pintorescos o de recuerdo histórico, así como de la riqueza mobiliaria, artística o histórica de las Corporaciones o de los particulares de que se pueda tener noticia en la provincia de Salamanca* (Salamanca, Diputación Provincial, 1937) (Salamanca, Ed. facsímil, 1993), p. 103.

2.4. Temas Marianos

Aunque Trento se ocupó sólo de una forma tangencial de María, la creciente devoción que su culto despertó en las gentes del pueblo propició una riquísima variedad iconográfica, sobre todo en lo que respecta a las advocaciones³³⁸. «Fue Trujillo ciudad eminentemente mariana.»³³⁹

La Genealogía de la Virgen. El árbol de Jesé

El retablo de la ermita de Ntra. Sra. del Castillo, en Cabezabellosa³⁴⁰, es la única obra de este tipo donde se desarrolla la genealogía de Cristo y su Madre la Virgen María. Según la profecía de Isaías³⁴¹, Jesé, descendiente de Booz y de Rut, perteneciente a la tribu de Judá, padre del rey David, fue la simiente de la línea sucesoria de la Virgen y el Mesías, cuya ascendencia relatan los Evangelios de San Mateo³⁴² y San Lucas³⁴³. La íntima relación de María con el árbol de Jesé data sobre todo del siglo XVI –aunque ya en el siglo XIII sustituye la representación exclusiva de Jesús–, momento a partir del cual tales árboles se convirtieron en una verdadera genealogía de ésta para incidir en su Inmaculada Concepción. El tema, que, según Émile Mâle, parece ser que tiene su origen en una vidriera de Saint Denis, encargada por el Abad Suger en 1144³⁴⁴, tiene en España, como representaciones más antiguas, las del claustro de Santo Domingo de Silos y el Pórtico de la Gloria de Santiago de Compostela, y en Extremadura, como obra más singular, el retablo tardomanierista de la capilla absidial de la nave del Evangelio en la parroquia de Santa María del Castillo de Olivenza³⁴⁵, además de obras tan destacadas como el cerámico del monasterio de Tentudía (Calera de León), fabricado en 1518 por el italiano *Francisco Niculoso Pisano*³⁴⁶.



Fig. 25. Cabezabellosa. Ermita de Ntra. Sra. del Castillo. Retablo mayor.

³³⁸ Sobre el tema de María es obligada la cita del clásico de TRENDS RIBAS, Manuel, *María. Iconografía de la Virgen en el Arte Español* (Madrid, 1946).

³³⁹ TENA FERNÁNDEZ, Juan, *Trujillo Histórico y Monumental* (Alicante, 1967. Trujillo, 1988 –sin indicación del nº. de edición que se trata, que, en cualquier caso, no es una reimpression de la primera–), p. 222.

³⁴⁰ Sobre la obra existe un trabajo publicado a cargo de NEYRA, A., «El etablo de la Virgen del Castillo», en *Guadalupe*, nº. 749-750 (1998), pp. 20-22.

³⁴¹ «Un brote saldrá del tronco de Jesé, / un vástago surgirá de sus raíces»: Isaías, 11, 1. Sobre este tema puede consultarse del trabajo de CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, María Dolores, y TEIJEIRA PABLOS, María Dolores, «La iconografía del Árbol de Jessé en la catedral de León», en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, T.º LIV (1993), pp. 69-86.

³⁴² Mateo, 1, 1-17.

³⁴³ Lucas, 3, 23-38.

³⁴⁴ RÉAU, L., *Iconografía...*, op. cit., T.º I, vol. 2, pp. 135 ss.

³⁴⁵ Vid. HERNÁNDEZ NIEVES, R., *Retablística...*, op. cit., pp. 106-110 ; VALLECILLO TEODORO, M.A., *Retablística Alto Alentejana...*, op. cit., pp. 285-289

³⁴⁶ MORALES, Alfredo J., *Francisco Niculoso Pisano* (Sevilla, 1977. 2ª Ed. de 1991), pp. 54-59.

Ciclo del Nacimiento e Infancia de la Virgen

El Nacimiento de la Virgen. No tiene correspondencia bíblica. Los que ofrecen la narración son los Evangelios Apócrifos y sobre todo la Leyenda Dorada, basada a su vez en los escritos de San Jerónimo³⁴⁷. Ana aparece recostada o sentada en la cama, rodeada por las mujeres que ayudan al parto. El tema está representado en el retablo de la Catedral, donde la escena, inserta en uno de los paneles del segundo banco, se divide en dos partes: a nuestra derecha la que hemos descrito, y a la izquierda cuando las mujeres visten a la niña en presencia de San Joaquín y del sacerdote después de bañarla. La escena se repite en el retablo mayor de Santa María de Béjar.

Presentación de la Virgen en el Templo. El tema no tiene un origen bíblico. Aparece descrito en los Evangelios Apócrifos³⁴⁸, y en la Edad Media alcanzó una gran popularidad gracias a la Leyenda Dorada y también porque fue entendido como símbolo de la vocación sacerdotal, según Mâle³⁴⁹. La escena representa el momento en que los padres de María conducen a la niña al templo, donde asciende una serie variable de escalones hasta llegar al Sumo Sacerdote. Está representado en el retablo mayor de la Catedral de Plasencia y en Santa María de Béjar.

Los Desposorios. Al igual que los anteriores, este episodio tampoco está narrado en la Biblia. Su origen y tradición hay que buscarlo en los Evangelios Apócrifos y en la Leyenda Dorada³⁵⁰. Los dos esposos se representan dándose la mano, en presencia del sacerdote. Lo tenemos representado en el retablo de la Catedral de Plasencia.

Ciclo de la Corredención

La Anunciación (Lucas, 1, 26-38). El siglo XVI llena de luz y transforma el carácter intimista que la escena de la Anunciación tuvo durante el medievo, afirmando el carácter de nobleza y majestad de uno de los misterios fundamentales para la Iglesia. Posado en una nube y con el lirio en la mano, el Arcángel San Gabriel anuncia a María, que se encuentra arrodillada ante un pequeño reclinatorio, su Concepción Virginal del Hijo del Hombre. El Espíritu Santo santifica desde lo alto. No falta el jarro de azucenas. Los Evangelios Apócrifos describen los detalles que no aporta San Lucas³⁵¹. Fue un tema muy representado. Aparece en los retablos mayo-

³⁴⁷ Vid., SANTOS OTERO, A. de, *op. cit.*, Apócrifos de la Natividad: Protoevangelio de Santiago (Cap. V, pp. 138 s.), Evangelio del Pseudo Mateo (Cap. IV, p. 185), Libro sobre la Natividad de María (Cap. V, pp. 244 s); VORÁGINE, S. de la, *La Leyenda Dorada*. Traducción del latín a cargo de José Manuel Macías (Madrid, 1982), T.º II, pp. 567 s.

³⁴⁸ Vid., SANTOS OTERO, A. de, *op. cit.*, Apócrifos de la Natividad: Protoevangelio de Santiago, Caps. VII y VIII (pp. 142-145) y Evangelio del Pseudo Mateo, Cap. IV (pp. 185 s.).

³⁴⁹ VORÁGINE, S. de la, *op. cit.*, T.º II, Cap. CXXXI, p. 569. Vid., etiam, RÉAU, L., *Iconografía...*, *op. cit.*, T.º I, vol 2, pp. 172 ss.; MÂLE, É., *L'Art religieux...*, *op. cit.*

³⁵⁰ Vid., SANTOS OTERO, A. de, *op. cit.*, Apócrifos de la Natividad: Evangelio del Pseudo Mateo (Cap. VIII, pp. 193 s), Actas de Pilato (o Evangelio de Nicodemo) (Cap. II, p. 405); VORÁGINE, S. de la, *op. cit.*, T.º II, pp. 569 s.

³⁵¹ Vid., entre otros, SANTOS OTERO, A. de, *op. cit.*, Apócrifos de la Natividad: *Libro sobre la Natividad de María* (Cap. IX, pp. 249 ss.). Vid., etiam, GONZÁLEZ MONTAÑÉS, Julio L., «Parvulus Puer in Annuntiatione Virginis. Un estudio sobre la iconografía de la Encarnación», en *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, H.º del Arte, T.º IX (1996), pp. 11-45.

res de Solana de Cabañas, San Martín de Plasencia, Tejada de Tiétar, Monroy, Santa María de Baños de Montemayor, Malpartida de Plasencia, Zorita (desaparecido), convento de la Encarnación de Plasencia (de la Orden de Predicadores), Catedral, Santa María de Béjar, retablo de San José en Casatejada, etc.

La Visitación (Lucas, 1, 39-56). Es frecuente que esta escena acompañe a la anterior. María abraza a su prima Santa Isabel; en los extremos pueden aparecer San José y Zacarías contemplando la escena. También fue un tema muy representado. Aparece en los retablos mayores de San Martín de Plasencia, Tejada de Tiétar, Santa María de Baños de Montemayor, Malpartida de Plasencia, Santa María de Béjar, Roturas (retablo del Rosario por el Evangelio), Cabezuela del Valle, etc.

Entierro de la Virgen. Es un tema algo infrecuente en la iconografía cristiana, ya que no está ratificado por los textos oficiales de la Iglesia. Su origen se encuentra en los pasajes apócrifos asuncionistas³⁵² que posteriormente la *Leyenda Dorada* se encargó de popularizar³⁵³. Refieren dichas fuentes cómo una vez obrado el milagro del sacerdote judío Jefonías, durante el traslado del cuerpo de María desde el monte de Sión hasta el valle de Josafat, fue éste depositado en Getsemaní, en un sepulcro sin estrenar, una vez amortajado el cadáver por los apóstoles y las tres vírgenes que lo acompañaban, Séfora, Abigea y Zael. El sepulcro de María está representado en el retablo que los hermanos *Churriguera*, y sobre todo *Alberto*, fabricaron para la Catedral de Plasencia. La Virgen se halla depositada en el sepulcro, escoltada a ambos lados por sus padres y acompañada por toda una corte angélica.

Ciclo de la Asunción

La Asunción de la Virgen. Narran este episodio los Evangelios Apócrifos³⁵⁴ y la *Leyenda Dorada*³⁵⁵. Hacia finales del siglo XIII el tema de la Asunción reemplazó al de la Resurrección de la Virgen, adquiriendo durante la Baja Edad Media un gran desarrollo³⁵⁶, pese a lo cual no se declaró Dogma de Fe hasta 1950, en que Pío XII aprovechó la celebración del año santo para su proclamación. El tema tiene representación plena en el retablo de la Catedral de Plasencia, en el de Santa María de Béjar y también en el mayor de la iglesia cauriense de Acebo: la Virgen es elevada a los cielos en una nube rodeada por un coro de ángeles mientras los apóstoles contemplan asombrados el sepulcro vacío. En Plasencia, el antecedente más directo lo tenemos en el cuadro que pintaron para San Nicolás los flamencos *Jorge de la Rúa* y *Juan Flores* (1561). Los apóstoles y el sepulcro –el plano terrenal– están ausentes de los restantes ejemplos: retablos mayores de Casas de Millán, Santo Domingo de Plasencia, antiguo

³⁵² Libro de San Juan Evangelista, (I-L); Narración del Pseudo José de Arimatea, (I-XXIV); y el Libro de Juan, Arzobispo de Tesalónica (I-XIV): SANTOS OTERO, A. de, *op. cit.*, pp. 576 y ss.; 605 y ss.; y 641 y ss.

³⁵³ VORÁGINE, S. de la, *op. cit.*, T.º I, pp. 477-498.

³⁵⁴ *Vid.*, SANTOS OTERO, A. de, *op. cit.*, Evangelios Apócrifos Asuncionistas: Libro de Juan, Arzobispo de Tesalónica (Cap. XIV, p. 638), Narración de Pseudo José de Arimatea (Caps. XVI y XVII-XIX, pp. 649 ss.).

³⁵⁵ VORÁGINE, S. de la, *op. cit.*, T.º I, pp. 477-498.

³⁵⁶ *Vid.*, RÉAU, L., *Iconografía...*, *op. cit.*, T.º I, vol. 2, pp. 638 ss.

Ayuntamiento de Trujillo, San Pedro de Plasencia, Candelario, Santa María de Baños de Montemayor, Cabezuela, Tornavacas, Zorita (colateral por la Epístola), Mirabel, Serradilla (*Luis Salvador Carmona*), Casatejada (retablo de San José), Hervás, La Garganta, Carmelitas de Plasencia, etc.

La Coronación de María. Según Émile Mâle, el tema de la Coronación fue una creación del arte francés, y tal vez, más concretamente, del Abad Suger³⁵⁷. Durante la Edad Moderna se hizo frecuente junto a la Asunción e Inmaculada. María es coronada por la Santísima Trinidad, como podemos contemplar en el ático del retablo mayor del antiguo convento Trinitario de Hervás.



Fig. 26. Hervás. Iglesia del antiguo convento Trinitario. Retablo mayor, Coronación

La Inmaculada Concepción. El culto a la Inmaculada Concepción ha tenido en el pueblo español un fiel devoto y seguidor. En uno de los muchos discursos pronunciados en España a raíz de la proclamación del Dogma, don Pedro Pascual de Aldape hacía una primera reflexión en 1856 acerca del «instinto eminentemente católico del pueblo español ... en lo relativo al misterio de la Concepción inmaculada»³⁵⁸. Misterio cuyas raíces hay que remontar hasta el siglo IX, en que se celebraba en Occidente la fiesta de la Concepción de Santa Ana, introducida en Nápoles y Sicilia por las colonias griegas procedentes de Constantinopla³⁵⁹. En 1477 el Papa Sixto IV introdujo en la liturgia la doctrina de la Inmaculada. El Concilio de Basilea (1483) declaró la compatibilidad de ésta con el catolicismo, y en Trento se reafirmó la tradición de la *Conceptio passiva* medieval, apoyando su desarrollo dentro de las artes plásticas³⁶⁰. A pesar de no haberse declarado entonces dogmáticamente la Concepción Virginal de María, el empuje trentino fue importante para que desde todas partes se produjeran manifestaciones a su favor³⁶¹, que increpaban al papado la proclamación del Dogma. En Plasencia, en el sínodo que celebró en 1624 don Sancho Dávila y Toledo (1622-1625), se votó por la limpia Concepción de María³⁶², adscribiéndose con ello a las tesis inmaculadistas defendidas por los franciscanos desde San Buenaventura y Escoto Eriúgena contra San Bernardo y Santo Tomás de Aquino. Pocos años después, en 1644 se intro-

³⁵⁷ Citado en *ibidem*, p. 644.

³⁵⁸ PASCUAL DE ALDAPE, Pedro, *Discurso Histórico-Moral de la Concepción Inmaculada*. Pronunciado en la Iglesia de Santa María de Guernica el 12 de julio de 1856, ante la Junta General del M.N. Y M.L. Señorío de Vizcaya (Bilbao, Por Juan E. Delmas, imp. de la Ilustrísima Diputación de Vizcaya, 1856), p. 7, 8-17.

³⁵⁹ LEVI D'ANCONA, Mirella, *The Iconography of the Immaculate Conception in the Middle Ages and Early Renaissance* (New York, 1957), p. 11.

³⁶⁰ TEJADA Y RAMIRO, J., *op. cit.*, p. 30.

³⁶¹ Por ejemplo, SOBRINO, Alonso, (O. Cam.), *Tratado de la Inmaculada Concepción de la Virgen Maria N.S.* (Impreso en Seuilla por Gabriel Ramos Vejarano. Año 1615).

³⁶² LÓPEZ SÁNCHEZ-MORA, M., *Episcopologio. Los Obispos de Plasencia. Sus biografías* (Los Santos de Maimona, 1986), p. 49.

dujo en España la fiesta de la Inmaculada Concepción dentro de las de praecepto, y en 1708 Clemente XI convirtió su creencia en obligatoria para toda la cristiandad. El Dogma se proclamó el 8 de diciembre de 1854, en virtud de la Encíclica *Ineffabilis Deus* que el Papa Pío IX rubricó en esa fecha. En ella se declaraba que

«Con la autoridad de N.S.J., de los bienaventurados san Pedro y san Pablo, y con la nuestra declaramos, fallamos y definimos que *ha sido revelada por Dios, y por tanto debe ser creída que la beatísima virgen María, en el primer instante de su Concepción fue preservada inmune de toda mancha de pecado original, por singular gracia y privilegio de Dios Omnipresente en vista de los méritos de Jesucristo, salvador del linaje (sic) humano*»³⁶³.

Todos estos precedentes justifican que la representación de la Inmaculada Concepción aparezca en el arte cristiano en el último cuarto del siglo XV³⁶⁴, siendo a mediados del siglo XVI cuando se define su iconografía definitivamente³⁶⁵. Las fuentes para su codificación proceden del Antiguo y Nuevo Testamento, del Cantar de los Cantares y del Apocalipsis. En el primero, la Virgen Inmaculada es la misma novia a la que se canta *Tota pulchra es, amica mea, et macula non est in te*³⁶⁶ mientras se la compara con los símbolos popularizados por las *Letanías de la Virgen de Loreto*, cuya forma actual data de 1576 y añade otros emblemas procedentes de los libros del Génesis, Sabiduría, Eclesiástico y Ezequiel. Los otros atributos de la Inmaculada proceden de la visión que tuvo San Juan en Patmos: «Una gran señal apareció en el cielo: una Mujer revestida del sol, con la luna bajo sus pies y una corona de doce estrellas sobre la cabeza»³⁶⁷; visión que recogió hacia 1578 el pintor *Juan de Juanes* en la *Inmaculada Concepción* que pintó para la iglesia de la Compañía de Jesús en Valencia, aunando en la representación la versión de la *Tota pulchra*, difundida sobre todo desde comienzos del siglo XVI³⁶⁸, y de la *Virgen Apocalíptica* impuesta a partir de Trento. Un manuscrito anónimo de 1633 reveló que el cuadro lo encargó el padre jesuita Martín Alberro fruto de la aparición que tuvo de la Inmaculada Concepción, revestida con los nuevos colores de pureza (blanco para la túnica y azul celeste para el manto)³⁶⁹; retomaba con ello la visión que tuvo Beatriz de

³⁶³ Lo tomamos del discurso del padre PASCUAL DE ALDAPE, P., *op. cit.*, p. 16.

³⁶⁴ RÉAU, L., *Iconografía...*, *op. cit.*, T.º I, vol. 2, p. 88.

³⁶⁵ STRATTON, Suzanne L., «La Inmaculada Concepción en el arte español», en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, T.º I, n.º 2 (Madrid, 1988), pp. 46 ss.

³⁶⁶ «Toda hermosa eres amada mía / no hay tacha alguna en ti»: Cantar de los Cantares, 4, 7.

³⁶⁷ Apocalipsis, 12, 1.

³⁶⁸ También fue frecuente simbolizar el tema por medio del *Abrazo de San Joaquín y Santa Ana ante la Puerta Dorada*; en este momento habría sido concebida la que después fue Madre de Cristo (aparece en el retablo mayor de Santa María de Trujillo). El episodio está narrado en los Evangelios Apócrifos: *vid.*, SANTOS OTERO, A. de, *op. cit.*, p. 137 (Apócrifos de la Natividad: Protoevangelio de Santiago). El *Abrazo ante la Puerta Dorada* se difundió gracias a VORÁGINE, S. de la, *op. cit.*, T.º II, pp. 569.

³⁶⁹ ANGULO ÍÑIGUEZ, *Pintura del Renacimiento*, Vol. XII de la Col. *Ars Hispaniae* (Madrid, 1955), pp. 166 s., 169. Para Manuel Trens la visión de Alberro junto a la de Sor Isabel de Villena, Abadesa de La Trinidad (Valencia), a quien, según las crónicas, se debe la composición de la iglesia del Cerco (Artajona) de 1497, donde se representa la *Tota pulchra*, constituyen el punto de partida para el tema de la Inmaculada en España: TRENS RIBAS, M., *María. Iconografía de la Virgen...*, *op. cit.*, p. 156.

Silva (1424-1491) y los colores que impuso para el hábito de la Orden de Concepcionistas Franciscanas que fundó: «Sea el hábito de las religiosas de esta orden de la forma siguiente: Una túnica, un escapulario y un hábito, todo blanco, para que la blancura de este vestido exterior dé testimonio de la pureza virginal del alma y del cuerpo; y un manto de estameña o paño azul, que es color de jacinto, por la mística significación que encierra, esto es, que el alma de la gloriosísima Virgen, desde su creación, fué hecha toda tálamo celeste y virginal del Rey Eterno».³⁷⁰ Francisco Pacheco se encargó de codificar el



Fig. 27. Puerto de Béjar. Parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción. Retablo mayor, Inmaculada.

modelo iconográfico en su tratado *Arte de la pintura*³⁷¹ y en sus cuadros *Inmaculada Concepción con Miguel del Cid* (1619) o *con Mateo Vázquez de Leca* (1621) –en su libro menciona la aparición que tuvo Beatriz de Silva–. No obstante, fue el arte barroco del siglo XVII el responsable, en última instancia, de crear el tipo definitivo de la Inmaculada Concepción, al verse libre de todos los símbolos de la Letanía. Pacheco lo había iniciado, paralelamente a lo que hizo *El Greco*, el mismo *Velázquez* o *Zurbarán*. La Virgen planea sobre el creciente lunar, rodeada de nubes y ángeles. Puede aparecer aplastando la cabeza de una serpiente tentadora, como tenemos representado en la iglesia de Puerto de Béjar. Sin embargo, los símbolos no desaparecieron, muy al contrario, será frecuente encontrarlos asociados a María, distribuidos en el banco de los retablos, en el fondo de las hornacinas, en los medallones del ático...

Corresponde a *Gregorio Fernández* el mérito de haber definido el tema de la Inmaculada Concepción para el ámbito castellano-leonés. El modelo creado con la talla del convento de San Francisco en Valladolid, referente a su vez para la que se conserva en la iglesia salmantina de la Vera Cruz (contratada el 29 de mayo de 1620), no sólo contribuyó a precisar la iconografía inmaculadista, sino también a su difusión, ya que la imagen creada por el vallisoletano de adopción tuvo una amplia repercusión. Presenta una tipología piramidal, envuelta con mantos de acartonados pliegues. La cabeza es sumamente delicada, redonda, con cuello cilíndrico; de ella penden largos y rizados cabellos dispuestos simétricamente sobre el manto. El rostro aniñado de María, en actitud orante, presenta los ojos entornados, típico de la Vírgenes niñas de *Fernández*. El conjunto se alza sobre una peana con serafines, tres normalmente; también es frecuente la inserción de un pequeño dragoncillo, según va dicho. Toda la imagen se rodea a su vez con una aureola de rayos³⁷².

³⁷⁰ ANÓNIMO, *Una Flor de Santidad. Beatriz de Silva. Biografía escrita en portugués por una concepcionista de Campo-Mayor y publicada en castellano por las religiosas del convento placentino de San Ildefonso* (Cáceres, Impr. Vda. de García Floriano, 1955), p. 51 (Regla, capítulo III, n.º. 6).

³⁷¹ PACHECO, Francisco, *El Arte de la pintura* (Madrid, Edición, introducción y notas de Bonaventura Bassegoda i Hugas, 1990), pp. 575 ss.

³⁷² MARTÍN GONZÁLEZ, *El escultor Gregorio Fernández, op. cit.*, pp. 224 y 233.

La amplia difusión que tuvo el modelo inmaculadista creado por *Gregorio Fernández* hay que ponerla en relación con la fama de su taller, el amplio número de maestros que trabajaron a su lado y, asimismo, con la costumbre de difundir las imágenes por medio de estampas devocionales y de lienzos, como el que mandó realizar la madre María Luisa de la Ascensión en 1619 de la Inmaculada que realizó *Fernández* para el cenobio vallisoletano de San Francisco³⁷³. No olvidemos tampoco la relación con los escultores de la escuela salmantina del bajorrenacimiento y los de la escuela de Toro, *Esteban de Rueda* y *Sebastián de Ucete*. Precisamente, de Salamanca procede una de las imágenes que más fielmente siguen, dentro del ámbito diocesano placentino, el prototipo de *Fernández*, aparte del retablo mayor de la Catedral. Se trata de la escultura que guarda la iglesia del antiguo convento franciscano de Trujillo, obra que el escultor *Antonio de Paz* contrató el 16 de mayo de 1647 junto a otras imágenes hoy desaparecidas³⁷⁴. Preciosa es también la imagen venerada en el convento de clarisas capuchinas de Plasencia. Con frecuencia el tema se inserta en los billotes del banco de un retablo, como ocurre en el de San Blas, custodiado en la iglesia placentina de San Martín. Desde finales del siglo XVII será frecuente representar la Inmaculada mirando hacia el cielo con los brazos abiertos.

Otras advocaciones de la Virgen

Virgen del Rosario. Se convirtió en una de las devociones marianas de mayor importancia durante la Etapa Moderna gracias al impulso que le dio la Contrarreforma. Su origen está vinculado al culto de la Virgen de la Misericordia, y según la tradición dominica se remonta hacia el año 1210, momento en que María se habría aparecido a Santo Domingo y le habría entregado el rosario que él llamó *corona de rosas de Ntra. Sra.* La fundación de cofradías del Rosario, promovidas por la Orden de Predicadores durante el siglo XVI, contribuyó a propagar su culto, hasta el punto de llegar a atribuir a esta advocación mariana la victoria de Lepanto en 1571, lo que aprovechó el Papa Pío V, dominico a la sazón, para establecer su fiesta³⁷⁵. La representación de esta imagen no suele variar: María está de pie sobre una peana de nubes pobladas con cabezas de serafines; con el brazo izquierdo coge al Niño y con la diestra nos muestra el Rosario. La difusión del culto fue tal, que en casi todas las iglesias encontramos una imagen con esta advocación, a lo que también contribuyó la recomendación hecha por la Iglesia de rezar diariamente el Rosario. Normalmente se le dedican los retablos colaterales: Cañamero, Malpartida de Plasencia, Retamosa, Alcollarín, Saucedilla, Monroy, San Ildefonso de Plasencia o Solana de Cabañas. También la encontramos en los mayores: Logrosán o el convento de dominicas de Plasencia.

³⁷³ *Ibidem*, p. 233.

³⁷⁴ GARCÍA MOGOLLÓN, F.J., «Una Inmaculada del escultor salmantino Antonio de Paz en Trujillo (Cáceres)», en *Norba-Arte*, T.º XIV-XV (1994-1995) (Cáceres, 1996), pp. 313-319.

³⁷⁵ RÉAU, L., *Iconografía...*, op. cit., T.º I, vol. 2, pp. 129 s.

Virgen del Carmen. Su representación está vinculada a los conventos de la Orden carmelitana, al ser una devoción específica de ésta. María aparece vestida con el hábito del Carmen, sosteniendo al Niño con la izquierda y con la derecha el escapulario con el que se hace referencia al que entregó la Virgen a San Simón Stock, general de los carmelitas muerto en 1285. En el convento del Cristo de la Victoria de Serradilla y en el del Carmen de Plasencia la tenemos representada, así como también en los cuadros de Ánimas conservados.

Virgen de las Siete Espadas o Dolorosa y Soledad. La iconografía que representa el dolor de María se incardina en el ciclo de la Pasión de Cristo y su origen está en la profecía del anciano Simeón (Lucas, 2, 35), quien anuncia a la Virgen el día de la presentación de Jesús en el templo, que «una espada atravesará tu alma, para que sean descubiertos los pensamientos de muchos corazones». El paso de una a siete espadas se hizo por oposición a los Siete Gozos de la Virgen³⁷⁶. Aunque en principio la Dolorosa es diferente de la Soledad, mucho más desgarrada aquélla por ser representada en el momento de la Pasión, y de emoción más contenida la Soledad al ser posterior a la muerte de su Hijo³⁷⁷, lo cierto es que los atributos iconográficos suelen mezclarse y de este modo aparecer una Soledad con las manos en oración y el corazón atravesado por las siete espadas. En general, suelen ser imágenes de vestir, que adquieren las cofradías de la Pasión para hacerlas procesionar. Siguen el prototipo difundido por *Gaspar Becerra*, que las representa con ropas de viuda: túnica blanca, manto negro y toca monjil. Tenemos ejemplos en Mirabel, Baños de Montemayor, Serradilla o Casatejada.

Otras advocaciones. La devoción por la capacidad intercesora de María hizo que su culto se extendiera y aumentaran las advocaciones, que, generalmente, son deudoras de la iconografía de la Virgen del Rosario o del Carmen, combinadas con los atributos de la Inmaculada. Destaquemos, entre otras muchas, las siguientes: *Virgen de la Salud* (titular de su ermita en Plasencia), *Ntra. Sra. del Perpetuo Socorro* (Villarreal de San Carlos), *Ntra. Sra. de Gracia* (Almaraz y Hervás), *Ntra. Sra. de Loreto* y *Ntra. Sra. de la Victoria* (Trujillo), *Ntra. Sra. de la Fuente Santa* (Patrona de Zorita), *Ntra. Sra. del Puerto* (Patrona de Plasencia), *Ntra. Sra. del Castañar* (Patrona de Béjar), *Ntra. Sra. de la Victoria* (Patrona de Trujillo), *Virgen de las Candelas* (Gargantilla), *Virgen del Pajarito* (iglesia de San Martín en Plasencia), *Ntra. Sra. de las Lágrimas* (Mirabel), además de todas las que recoge el dominico fray Alonso Fernández en su obra, a la que nos hemos referido en el capítulo primero de este trabajo.

2.5. Hagiográficos

Junto a los temas de Cristo y de la Virgen, el culto a los santos fue de suma importancia en la Edad Moderna por considerarlos intermediarios de los fieles ante Jesús y María. Su devoción se impulsó desde el Concilio de Trento, y llegó a alcanzar

³⁷⁶ *Ibidem*, pp. 116 s.

³⁷⁷ Sobre el tema *vid.* PALOMERO PÁRAMO, J.M., *Las Vírgenes...*, *op. cit.*, pp. 198-202.

durante el Barroco un papel trascendental. Los santos y los mártires se convirtieron en los nuevos héroes del catolicismo, estos últimos al amparo sobre todo del mercado de reliquias que Trento había propiciado, impulsando su circulación por toda la cristiandad durante los siglos XVI y XVII, para decaer en la centuria siguiente³⁷⁸.

Santos Novotestamentarios

San Joaquín y Santa Ana. Al igual que sucede con la vida de la Virgen María anterior a su Anunciación, de la que no aportan ningún dato los Evangelios canónicos, hemos de recurrir a los Apócrifos³⁷⁹ y a la Leyenda Dorada³⁸⁰ para conocer incluso los nombres de sus padres. El culto a San Joaquín y Santa Ana se remonta a la Edad Media, y normalmente su representación está asociada al ciclo mariano, lo que no obsta para que puedan aparecer de forma independiente. Ambos asisten al entierro de su hija representado en el retablo del Tránsito de la Catedral, a la que también acompañan durante su Asunción, episodio recreado en el mayor de esta Santa Iglesia. Asimismo, es posible que sean ellos los representados en uno de los billotes del que se dedica en San Martín de Plasencia a San Blas. San Joaquín aparece vestido normalmente con la túnica de los rabinos y un manto que le cubre la cabeza; siempre se lo representa con larga barba. Lo comprobamos en uno de los retablos dieciochescos custodiados en el Museo de la Catedral, que debió fabricarse fruto del auge que su culto adquirió durante el siglo XVIII. Su esposa Santa Ana aparece vestida con larga túnica y manto, y se cubre la cabeza con unas tocas, como corresponde a su estado de casada. Aparece representada en mayor número de ocasiones que su esposo: retablo mayor de Serrejón, Monroy (banco), Santa María de Baños de Montemayor (no es original de esta obra, ya que sustituye a una talla de San José), San Ildefonso de Plasencia (retablo del oratorio) y Malpartida de Plasencia (retablo dedicado al Sagrado Corazón de Jesús); también la hubo en Candelario.

San José. Las lagunas existentes en los Evangelios canónicos acerca de la vida del esposo de María y del padre nutricio de Jesús se complementan con las narraciones contenidas en los Apócrifos³⁸¹ y en la Leyenda Dorada³⁸². La iconografía de San José es tardía, paralela a la evolución de su culto, que no alcanza su apogeo hasta el siglo XVII. La importancia que adquiere a partir de este momento hay que ponerla en relación con el auge de la devoción a la Sagrada Familia –la *Trinidad de la tierra*³⁸³–

³⁷⁸ Un trabajo de excepción sobre el tema es el libro de BOUZA ÁLVAREZ, José Luis, *Religiosidad Contrarreformista y Cultura Simbólica del Barroco* (Madrid, 1990).

³⁷⁹ Vid., SANTOS OTERO, A. de, *op. cit.*, Apócrifos de la Natividad: Protoevangelio de Santiago (131 y ss.), Evangelio del Pseudo Mateo (pp. 179 y ss.) y Libro sobre la Natividad de la Virgen (pp. 239 y ss.).

³⁸⁰ Vid., VORÁGINE, S. de la, *op. cit.*, T.º II, pp. 565 ss., 955-956.

³⁸¹ Vid., SANTOS OTERO, A. de, *op. cit.*, Apócrifos de la Natividad: Protoevangelio de Santiago (pp. 146 ss.), y sobre todo, la Historia de José el carpintero, pp. 333-352; CAMÓN AZNAR, J., «San José en el arte español», en *Goya*, N.º. 107 (Marzo-Abril, 1972), pp. 306-313.

³⁸² VORÁGINE, S. de la, *op. cit.*, T.º II, pp. 962 s.

³⁸³ MÁLE, É., *El Barroco...*, *op. cit.*, p. 283.

(representada en el ático del retablo mayor del convento placentino de monjas capuchinas, donde también aparecen San Joaquín y Santa Ana) y con el impulso que le dio la Orden del Carmelo y sobre todo Santa Teresa de Jesús, a quien Dios le reveló su deseo de dedicarle el primer convento que fundara, según narra en el *Libro de la Vida*:

«Haviendo un día comulgado, mandóme mucho Su Majestad lo procurase con todas mis fuerzas, haciéndome grandes promesas de que no se dejaría de hacer el monesterio, y que se serviría mucho en él, y que se llamase San Josef, y que a la una puerta nos guardaría él y nuestra Señora la otra, y que Cristo andaría con nosotras...»³⁸⁴.

Normalmente, San José aparece representado en su faceta de carpintero, portando la sierra como atributo simbólico (colaterales de Solana de Cabañas y Serradilla). También puede llevar la vara florecida para indicar su triunfo sobre el resto de pretendientes de la Virgen, lo que tiene su correspondencia con el relato de la designación de Aarón como sumo sacerdote (Números, 17). Como padre de Jesús, porta al Niño entre sus brazos (mayor de la ermita de la Salud, en Plasencia, y colaterales del antiguo convento trinitario de Hervás, San Martín de Plasencia y carmelitas de esta misma ciudad) o le conduce de la mano (un inventario de la iglesia de Santa María, de Baños de Montemayor, cita la existencia de un San José con el Niño de la mano, hoy sustituidos por una talla de Santa Ana). En el retablo mayor de la Catedral de Plasencia aparece representado en el ático, haciendo pareja con Santa Teresa, quien normalmente se refería al esposo como *nuestro padre*; porta la vara florecida, que puede también transformarse en tallo de lirio, símbolo de su matrimonio virginal³⁸⁵.

San Juan Bautista. Aparte de su participación en el bautismo de Cristo, que ya hemos visto, la representación más frecuente del Bautista, sin menospreciar los distintos episodios biográficos difundidos por el Evangelio, los Apócrifos y la tradición, es aquella en la que se representa de pie, vestido con un sayo de pelo de camello (trikhion himation) o piel de oveja o de cabra, portando el Cordero y el estandarte con la inscripción *Ecce Agnus Dei* que le hace ser precursor de Cristo. Así aparece en los retablos mayores de Berzocana, Malpartida de Plasencia, Zorita (desaparecido), Santa Catalina de Baños de Montemayor y Catedral. El tema de los Santos Juanes aparece únicamente en el retablo atribuido al círculo de *Luis de Morales* en la iglesia trujillana de Santa María³⁸⁶.

³⁸⁴ TERESA DE JESÚS, *Obras completas*, ed. preparada por los padres Efrén de la Madre de Dios y Otger Steggink (Madrid, 1997 –manejamos la 9ª edición–; la obra es deudora del volumen que dicho Efrén, junto a Otolio del Niño Jesús, publicaron en 1951), *Libro de la Vida*, Cap. 32, 11, p. 176.

³⁸⁵ Sobre San José *vid.*, *etiam*, MARTÍN GONZÁLEZ, «Iconografía de San José: sus fuentes», en *Revista de Estudios Josefinos* (1972), pp. 203-212.

³⁸⁶ SOLÍS RODRÍGUEZ, C., *Luis de Morales* (Badajoz, 1999), pp. 417 ss.

El Apostolado. La reunión del apostolado en un mismo retablo fue un tema muy apropiado para las máquinas clasicistas de amplio desarrollo iconográfico, de lo que es buena prueba el mayor de la parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción de Puente del Congosto. Sin embargo, lo más frecuente fue insertar a los apóstoles de mayor importancia en las calles laterales o principales de los retablos y de las custodias. *San Pedro, Santiago el Mayor y San Andrés*, junto a *San Pablo* como apóstol de los gentiles, fueron los más representados, tanto en la etapa clasicista como en la barroca.

San Pedro. Está representado en innumerables ocasiones. La más usual es aquella en la que aparece como apóstol, de pie, vestido con túnica y portando las llaves del Reino de los Cielos como atributo simbólico³⁸⁷. Suele ser un hombre maduro, con barba corta. Puede aparecer solo, pero lo más frecuente es que forme pareja con San Pablo: retablos mayores de Malpartida de Plasencia, Cañamero, Retamosa (Epístola), Hervás, Santa María y Santa Catalina de Baños de Montemayor, Santa María de Béjar, Cabezuela del Valle, Tornavacas, Jerte, Logrosán, Serradilla (parroquia), San Blas (en San Martín), San Nicolás y Catedral de Plasencia.

Otro modelo iconográfico utilizado para su representación es el de Papa de la Iglesia. Viste de pontifical y lleva en la cabeza la tiara pontificia. Junto al de San Martín en Trujillo, el retablo mayor de Aldeanueva de la Vera es tal vez la mejor representación que en la Diócesis de Plasencia conservamos de esta versión de San Pedro, sentado en la Cátedra, y que originalmente debía ir acompañado por San Pablo y su hermano San Andrés. No faltan episodios de su vida, como así lo demuestra el óleo con la *Liberación de San Pedro* que conserva la iglesia de Casatejada, copia a su vez del original de *Ribera* custodiado en el Museo Nacional del Prado. Representa el momento en que San Pedro es liberado por un ángel de la prisión que padeció en Jerusalén por orden de Herodes Agripa³⁸⁸. Gran parte del ciclo de la vida del apóstol se representa en el retablo de estilo plateresco de Robledillo de Trujillo.

San Pablo. La devoción de San Pablo hunde sus raíces en la Edad Media y en la fundación de la Iglesia romana, momento desde el cual se asoció a San Pedro. A partir del siglo XVI su culto experimentó un notable auge. Su iconografía estaba definida desde finales del siglo XIII: viste túnica y manto y está dotado de barba negra y algo picuda; su atributo simbólico es la espada, alusiva tanto al instrumento de su martirio como al estilo tajante de sus epístolas³⁸⁹. Normalmente aparece asociado a San Pedro.

Santiago el Mayor. Es el más representado después de San Pedro y San Pablo, al ser Patrono y Evangelizador de España. La Leyenda Dorada³⁹⁰ y la tradición medieval fueron las fuentes más utilizadas para los tres modelos iconográficos empleados en su representación como apóstol, como peregrino (con el bordón, la concha y el

³⁸⁷ Vid., Mateo, 16, 18-19.

³⁸⁸ Hechos de los Apóstoles, 12, 3-11.

³⁸⁹ RÉAU, L., *Iconografía...*, op. cit., T.º II, vol. 5, *Iconografía de los Santos* (Barcelona, 1998), pp. 10 ss.

³⁹⁰ Vid., VORÁGINE, S. de la, op. cit., T.º I, pp. 396-405. Vid., etiam, PITA ANDRADE, José Manuel, «Santiago en el arte», en *Goya*, N.º.1 (Julio-Agosto, 1954), pp. 60-61.

sombrero: retablos mayores de Solana de Cabañas, Higuera, Monroy, Malpartida de Plasencia, Catedral, Serradilla, etc.) y como Santiago Matamoros, según la famosa aparición en la que el santo monta a caballo, blande la espada y aniquila a los moros: retablos mayores de Alcollarín y Monroy.

San Andrés. Su atributo simbólico más frecuente es la cruz aspada de brazos oblicuos en forma de X, llamada por los latinos *crux decussata*, también conocida como *crux de San Andrés*, que la Leyenda Dorada se encargó de popularizar³⁹¹, siguiendo a su vez la tradición medieval. Así aparece presentado en los retablos de Santa Catalina de Baños de Montemayor, Santo Domingo de Plasencia, Monroy, Malpartida de Plasencia y Almaraz.

Los Evangelistas. Se representan con frecuencia en el banco de los retablos clasicistas. La reducción estructural y cambio conceptual que experimenta esta zona de la obra durante el Barroco determinará la menor frecuencia del tema en esta etapa. Desde la Edad Media, cada uno de los cuatro Evangelistas está asociado al símbolo de la visión apocalíptica de San Juan³⁹² y de la profecía de Ezequiel³⁹³, relacionados a su vez con el inicio de sus respectivos Evangelios: el hombre alado es el símbolo de San Mateo, el león lo es de San Marcos, de San Lucas el becerro y el águila de San Juan, quien se remontó al cielo hablando del Verbo divino. Aparecen representados en multitud de ocasiones: Casas de Millán, Tejeda de Tiétar, Monroy, Santa María de Baños de Montemayor, Malpartida de Plasencia, etc. La situación de los Evangelistas en el banco del retablo comporta a su vez un significado de carácter simbólico, al ser los pilares de todo cuanto se narra en la obra. Por este motivo, en muchas ocasiones van asociados a los Padres de la Iglesia, al ser éstos los que interpretaron teológicamente las escrituras sagradas de aquéllos. Todos juntos constituyen la base doctrinal de la Iglesia. San Agustín, San Gregorio, San Jerónimo y San Ambrosio van asociados a los Evangelistas en obras como los retablos mayores de Santa María de Baños de Montemayor (sólo conservamos a San Gregorio y a San Jerónimo) o la Catedral de Plasencia.

Los Santos de las órdenes religiosas

La piedad popular y el sentimiento religioso emanado de Trento hicieron posible que los santos más populares de las órdenes religiosas transgredieran el ámbito conventual y entraran a formar parte de la devoción y del sentir de las gentes. Por este motivo, y a pesar de que muchos de los cenobios que antaño tañían sus campanas en la Diócesis de Plasencia han desaparecido a raíz de los turbulentos procesos desamortizadores e incluso bélicos, parte de esa *imagen de devoción* creada durante la Etapa Moderna aún pervive en las iglesias parroquiales de nuestros pueblos. Las imágenes más demandadas fueron las de los santos franciscanos, seguidos por los dominicos y Santa Teresa de Jesús.

³⁹¹ VORÁGINE, S. de la, T.º I, pp. 33 s.

³⁹² Apocalipsis, 4, 6-9.

³⁹³ Ezequiel, 1, 5-12.

San Francisco de Asís. Con el sayal de la Orden ajustado a la cintura por el cordón que lleva los tres nudos simbólicos de los votos de pobreza, castidad y obediencia, se representa en numerosas ocasiones, fruto de una tradición que se remonta al siglo XIII³⁹⁴: retablo mayor y en el de la capilla de San Fulgencio de la Catedral de Plasencia, colateral de Solana de Cabañas y del antiguo convento trinitario de Hervás, mayores de Cañamero, Candelario, Mirabel y Santa Catalina en Baños de Montemayor. En Plasencia, aparte de la Catedral: retablos de San Blas en San Martín, San Marcial en San Pedro, convento de clarisas capuchinas, Santo Domingo y ermita de la Salud. Una representación de la estigmatización de San Francisco la tenemos en el mayor de Santa Catalina de Baños, en uno de los colaterales de Retamosa y en otro de San Martín de Trujillo.

San Antonio de Padua. Después de San Francisco de Asís, es el más popular de los santos franciscanos. Se lo representa con el hábito de la Orden, tonsurado e imberbe, con el Niño Jesús sentado o de pie sobre un libro, aludiendo a la aparición que tuvo en su celda. Lo encontramos en numerosas ocasiones: capilla de San Fulgencio de la Catedral, Candelario, en los colaterales que tiene dedicados en Berzocana o Solana de Cabañas, además de aparecer en el mayor de Cañamero, Almaraz, en otro colateral de Mirabel, etc.

Santa Clara. Por ser la fundadora de la Orden de las clarisas aparece en el retablo mayor de las capuchinas de Plasencia con sus atributos iconográficos más frecuentes: el ostensorio, fruto de la devoción que tenía hacia la Eucaristía y también en clara alusión al episodio que protagonizó contra los sarracenos³⁹⁵.

San Pedro de Alcántara. Santo extremeño nacido en Alcántara en 1499, reformador de la Orden franciscana y director espiritual de Santa Teresa de Jesús. Fue beatificado por el Papa Gregorio XV por su breve *In sede Principis Apostolorum* de 18 de abril de 1622, y canonizado el 28 de abril de 1669 por Clemente IV, publicada la bula *Romanorum gesta Pontificum* por su sucesor Clemente X el 11 de mayo de 1670. Suele representarse como un «hombre corpulento y de buena estatura, buen rostro, color bajo, la caveça grande y muy calva y unas arrugas en la frente»³⁹⁶, portando en la diestra la pluma para escribir el *Tratado de la Oración y la Contemplación* que sostiene con la mano izquierda. No abundan las representaciones de fray Pedro en Plasencia. Algunas tallas dedicadas al santo se conservan en Villanueva de la Vera, en el colateral de San Antonio de Padua en Berzocana y en el convento de clarisas capuchinas de Plasencia. Otras muchas obras han desaparecido, por ejemplo, el retablo de San Pedro de Alcántara que su cofradía, servida en el convento placentino de San Miguel, contrató con *Marcos de Paredes* el 13 de agosto de 1672 para que se encargara de dorarlo.

³⁹⁴ Vid., al respecto, el trabajo de SÁNCHEZ CANTÓN, F.J., «San Francisco de Asís en la escultura española», en *Academia*, nº 34 (1972), pp. 20 y ss. Vid., etiam, VÉLEZ CHAURRI, José J., y ECHEVARRÍA GOÑI, Pedro L., *Representaciones postridentinas de San Francisco de Asís en la Diócesis de Vitoria* (San Sebastián, 1991).

³⁹⁵ VORÁGINE, S. de la, *op. cit.*, T.º II, p. 977.

³⁹⁶ BARRADO MANZANO, Arcángel, OFM, *San Pedro de Alcántara. Estudio documentado y crítico de su vida* (Madrid, 1965) (Cáceres, 1995), p. 124, n. 3, descripción aportada en la declaración de Miguel Vázquez en el *Proceso Ávila 1615*. Vid., etiam, ANDRÉS ORDAX, S., «Iconografía Teresiano-Alcantarina», en *B.S.A.A.*, T.º XLVIII (1982), pp. 304. Sobre la iconografía de San Pedro de Alcántara en Extremadura vid., TEJADA VIZUETE, F., «San Pedro de Alcántara en la plástica extremeña», en *San Pedro de Alcántara, Hombre Universal*, Actas del Congreso (Madrid, 1998), pp. 439-477.

Santo Domingo de Guzmán. Fundador de la Orden de los Predicadores, normalmente se lo representa de edad mediana, con ancha tonsura y con barba en collar, aunque a veces también puede aparecer imberbe. El hábito bicolor de su Orden es símbolo de la pureza y de la castidad: túnica y muceta blancos, manto con capuchón negro y correa al cinto³⁹⁷. Fruto de una devoción que se remonta al siglo XIII, lo tenemos representado en los retablos mayores de la Catedral, Cañamero, Santa Catalina de Baños de Montemayor, Santo Domingo y la Encarnación de Plasencia, la ermita de la Salud de esta misma ciudad, en la capilla de San Fulgencio de la Catedral, etc.

Santo Tomás de Aquino. Discípulo de Alberto Magno y sucesor en su Cátedra de Teología, Tomás de Aquino ha sido uno de los santos más representados desde la Edad Media. Su obra *Summa Theologica* le hizo merecer ser considerado como uno de los teólogos de la Iglesia más importante de todos los tiempos. Vestido con el hábito de los dominicos, sostiene una maqueta de templo en la diestra mientras alza con la izquierda la estrella que ilumina a esa Iglesia, que también puede aparecer representada en su pecho. Lo tenemos, por ejemplo, en el retablo de la Catedral de Plasencia, y en los conventos de Santo Domingo y dominicas de esta ciudad.

San Vicente Ferrer. Las representaciones de este predicador dominico nacido en Valencia se acompañan normalmente de un libro abierto, como símbolo de la eficacia del discurso por el que destacó en vida, y de la mitra y capelo de cardenal, que aparecen situados en el suelo por haber renunciado el Santo a estas dignidades (Santo Domingo de Plasencia). En Cañamero conservamos una bella escultura barroca, muy deteriorada; está representado con alas, recordando que fue comparado con el ángel enviado de Dios para convertir a los pecadores.

Santa Teresa de Jesús. En el siglo XVII asistimos a la canonización de algunos miembros de las órdenes religiosas que tuvieron mayor auge durante la etapa moderna. Entre ellos se encuentra Santa Teresa de Jesús o de Ávila, reformadora de la Orden del Carmelo, beatificada en 1614 y canonizada en 1622. En Plasencia proliferó la iconografía en la que se representa como Doctora de la Iglesia. Una de las primeras obras la debemos a *Gregorio Fernández*, quien contribuyó de modo muy especial a su popularización³⁹⁸. Para el retablo mayor de la Catedral hizo una efigie de la Santa siguiendo el prototipo de la que había hecho para el Convento del Carmen Calzado de Valladolid (c.1622-1625), hoy en el Museo Nacional de Escultura. Vestida con el hábito de color castaño de la Orden, tocas blancas, velo negro, manto de lana blanca abrochado en el pecho y, según su iconografía más habitual, con sandalias, porta como atributos simbólicos la pluma y el libro. La introducción del culto en Plasencia de la Carmelitana tenía un importante precedente en el Obispo don Sancho Dávila y Toledo (1622-1625), quien era pariente de la Santa y un buen amigo; prueba de esto son las cartas que entrambos se cruzaron y las declaraciones que don Sancho prestó en su proceso de beatificación³⁹⁹. Conviene recordar asimismo que el Cabildo llegó incluso a hacerse eco de la discusión entablada entre los carmelitas y la Iglesia de Santiago de Compostela con motivo del patronazgo de España.

³⁹⁷ Vid., ITURGÁIZ, Domingo, *Iconografía de Santo Domingo de Guzmán* (Burgos, 1992).

³⁹⁸ Vid., MARTÍN GONZÁLEZ, *El escultor Gregorio Fernández*, op. cit., p. 260.

³⁹⁹ Las cartas remitidas por Santa Teresa a don Sancho entre finales de junio de 1581 y el 12 de agosto.

Junto al retablo mayor catedralicio, encontramos a la santa representada en el colateral dedicado a San José en Berzocana, ya que fue ella una de las que más contribuyeron a su culto. También aparece en el ático de uno de los colaterales (Evangelio) del antiguo convento trinitario de Hervás, en un colateral de la parroquia de Santa María de Baños de Montemayor, y, por supuesto, en el convento placentino de monjas carmelitas. Tenemos constancia que hubo un retablo dedicado a la santa en la iglesia de San Pedro de esta misma ciudad⁴⁰⁰.

San Francisco Javier y San Ignacio de Loyola. Después de San Ignacio de Loyola, San Francisco Javier fue el mayor Santo de la Orden Jesuítica. Fue canonizado en 1622, tres años después de su beatificación, alcanzando desde entonces gran popularidad. Vestido con el hábito negro de la congregación, suele representarse con la cruz o el crucifijo y un cangrejo u otro crustáceo que nos recuerda el conocido episodio ocurrido cuando navegaba por el Archipiélago de las Molucas. El colegio de jesuitas de Plasencia debió canalizar en la ciudad la devoción hacia el santo, extendida a otros lugares como Casas de Millán. Y San Ignacio de Loyola⁴⁰¹ está representado en uno de los colaterales de la parroquia bejarana de Santa María de la Asunción.

Otras órdenes. Los santos agustinos gozan en Plasencia de una notable representación en los retablos del convento del Santísimo Cristo de la Victoria que custodian las monjas recoletas de Serradilla, y en el de las Reliquias de la Catedral de Plasencia, construido a expensas del Obispo don Fray Plácido Bayle y Padilla (1742-1747), perteneciente a la Orden de San Agustín. Entrambos conjuntos tenemos representados a Santo Tomás de Villanueva, San Juan de Sahagún, San Agustín, San Nicolás de Tolentino, San Fulgencio Obispo de Ruspe (Ruspina), Santa Mónica, Santa Rita de Casia y Santa Clara de Montefalco.

También es necesario hacer mención de los santos de la Orden trinitaria, cuyas esculturas se veneran en los retablos del antiguo convento de Hervás, hoy parroquia de San Juan Bautista. En el templo podemos contemplar a San Juan de Mata y San Félix de Valois, fundadores de la Orden, a San Juan Bautista de la Concepción, al Ángel redentor de cautivos y a San Miguel de todos los Santos.

to de 1582, aparte de las referencias al Prelado contenidas en otras epístolas, constatan lo que decimos: TERESA DE JESÚS, *Obras completas, op. cit.*, cartas 382 (p. 1333), 393 (pp. 1345-1346) y 445 (1399-1400). Durante el proceso de beatificación de Santa Teresa, el Obispo llegó a prestar declaración en las informaciones que al respecto se hicieron en Salamanca, en las que afirmó su presencia en las fundaciones de Medina del Campo, Valladolid, Toledo, Salamanca y Alba de Tormes.

⁴⁰⁰ La cita procede de fray Alonso Fernández, y su existencia está constatada en los libros de cuentas de la parroquia: FERNÁNDEZ, Fray A., *Historia y anales de la ciudad y Obispado de Plasencia* (Madrid, por Juan González, a costa de la Ciudad y de la Santa Iglesia de Plasencia, 1627) (Cáceres, Publicaciones del Dpt.º de Seminarios de la Jefatura Provincial del Movimiento, 1952), Lib. III, Cap. 40, p. 550; MATÍAS GIL, A., *Las siete centurias de la ciudad de Alfonso VIII. Recuerdos históricos de la M.N. y M.L. Ciudad de Plasencia, en Extremadura* (Plasencia, Impr. de Evaristo Pinto Sánchez, 1877) (Plasencia, 4ª Ed. a cargo de la Asociación Cultural Placentina «Pedro de Trejo», 1984. Plasencia, 2000), p. 236 (citamos por la edición de 1984).

⁴⁰¹ *Vid.*, RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A., «Aportación a la iconografía de San Ignacio de Loyola», en *Goya*, Nº. 102 (Mayo-Junio, 1971), pp. 388-392.

Mártires

La devoción hacia los mártires del cristianismo hunde sus raíces en la Edad Media y durante el siglo XVI adquiere importancia con la celebración del Concilio de Trento, que ve en sus martirios uno de los medios más eficaces para excitar la piedad del cristiano mostrándole las escenas de dolor de la forma más desgarradora posible; se trataba de enseñar al fiel el camino de salvación que entrañaba la Fe en Cristo, de cómo el dolor del hombre no era sino un medio para preparar la buena muerte, la salvación y la vida eterna⁴⁰². Además, las disposiciones conciliares encontraron un importante respaldo con las reliquias que empezaron a circular por toda Europa a raíz del redescubrimiento de las catacumbas romanas⁴⁰³, lo que vino a ratificar, detractores aparte, las tesis de la Iglesia contra las críticas de la Reforma. Aspectos todos en los que profundizamos al estudiar el retablo de las Reliquias de la Catedral de Plasencia, y que podemos ejemplificar con la pasión que tuvo Felipe II hacia la veneración de estos *huesos sagrados*, de cuya recopilación estuvo encargado en gran parte su cronista Ambrosio de Morales⁴⁰⁴.

En los retablos de la Diócesis de Plasencia tenemos representados a un buen número de mártires, de los que pasamos a mencionar los más importantes:

San Sebastián. Vestido de militar durante el medievo, a partir del siglo XV los artistas se van a recrear en la representación de un joven con el torso desnudo, que permanece atado a un árbol mientras que es asaeteado por las flechas⁴⁰⁵. En el territorio diocesano de Plasencia proliferaron con especial importancia las cofradías dedicadas al protector contra la peste y las enfermedades contagiosas; es raro el pueblo o villa donde no está documentado. Aparece representado en el mayor de Malpartida de Plasencia, Campillo de Deleitosa, Serrejón, Casas de Millán (retablo del Cristo de la Piedad), Monroy, etc. Junto a San Fabián aparece en el mayor de Higuera.

San Blas. Obispo de Sebaste (Armenia) martirizado en tiempos del emperador Diocleciano, porta normalmente el rastrillo o peine de púas aceradas con el que sufrió martirio. Su protección contra las enfermedades de la garganta justifica la enorme devoción que en Plasencia se le profesó. Aparece en los retablos de San Martín de Plasencia, Cañamero, Torrejón el Rubio, y es titular del mayor de Oliva de Plasencia y del colateral de la placentina iglesia de San Martín.

⁴⁰² MÁLE, É., *El barroco...*, op. cit., pp. 141 ss.

⁴⁰³ Vid., BOUZA ÁLVAREZ, J.L., op. cit., pp. 47-56.

⁴⁰⁴ Vid., por ejemplo, MORALES, Ambrosio de, *Viage de Ambrosio de Morales por orden del Rey D. Phelipe II. a los Reynos de Leon y Galicia, y principado de Asturias. Para reconocer las Reliquias de Santos, Sepulcros Reales, y Libros manuscritos de las Cathedrales, y Monasterios. Dale à luz con notas, con la vida del autor, y con su retrato, El Rmo. P. Mro. Fr. Henrique Florez, del Orden del Gran Padre S. Agustin* (Madrid, por Antonio Marin, 1765) (Madrid, Ed. facsímil, 1985).

⁴⁰⁵ VORÁGINE, S. de la, op. cit., T.º I, pp. 111-116. Vid., etiam, BERNAL MUÑOZ, José Luis, «San Sebastián. Una interpretación cristiana del mundo clásico», en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, T.º XL (1990), pp. 65-70.

San Esteban y San Lorenzo. Vestidos con dalmática diaconal, acompañado el primero con las piedras y el segundo con la parrilla, instrumentos de sus martirios, los encontramos representados también con bastante frecuencia: Malpartida de Plasencia, iglesias de San Martín y de San Esteban enclavadas en la ciudad de Alfonso VIII, Garciaz, etc.

Santa Catalina de Alejandría. La invención de la leyenda de *Santa Catalina de Alejandría*, contada por primera vez en el *Menologio* de San Basilio y difundida por Occidente a través de *La Leyenda Dorada*⁴⁰⁶, adquirió gran popularidad durante la Edad Media y el Renacimiento gracias a la multitud de patronazgos que permitieron fundar los episodios de su vida y de su pasión. Hija del rey Costo y entregada desde su niñez al estudio de las artes liberales en una ciudad como Alejandría, *Santa Catalina* se convirtió en la protectora de las jóvenes casaderas. Cabe pensar que por tal razón su iconografía se repite con insistencia en los retablos placentinos, de entre los que destacan los mayores de Santa Catalina de Baños de Montemayor y de Monroy, en los que se dedican los ciclos pictóricos a la vida de la Santa. También tenemos a la Mártir en los de Malpartida de Plasencia (banco), Alcollarín, trinitarios de Hervás (ático del mayor), San Pedro y San Martín de Plasencia, etc. La leyenda de Santa Catalina de Alejandría sirvió de base para algunos de los episodios de su homónima de Siena, representada en Higuera, Zorita, San Nicolás y las dominicas de Plasencia. No hay que olvidar que en la Vera de Plasencia existió un convento dominico dedicado a esta Santa, con uno de los retablos más costosos de la Diócesis⁴⁰⁷.

Santa Lucía. Es otra de las Santas más representadas. Su atributo simbólico es una bandeja en la que están depositados sus ojos, aunque lo cierto es que su leyenda nada refiere al respecto; el tormento al que aluden tiene su relación con el nombre de la Santa, derivado de *Luz*. Es la protectora de la vista, de ahí que abunden sus representaciones: Logrosán, Solana de Cabañas, Serrejón, La Garganta, Monroy, Santa Catalina de Baños de Montemayor, etc.

Santa Bárbara. También fue muy importante su devoción, que hunde sus raíces en la Edad Media y se revitaliza durante la Etapa Moderna. Junto a la torre se representa en San Martín y San Esteban de Plasencia, Tejada de Tiétar, etc.

Otros mártires. Además de los citados, cabe mencionar a Santa Úrsula (Serradilla), Santa Inés (Hervás, Monroy, Serradilla, en varias ocasiones en Plasencia), Santa Apolonia (Santa María de Baños de Montemayor), Santa Águeda (los dos de Baños de Montemayor), Santa Beatriz (San Pedro de Plasencia), Santa Bibiana (Casas de Millán), Santa Toribia (Garciaz), San Pedro Mártir de Verona (San Nicolás de Plasencia), San Cosme y San Damián (Catedral de Plasencia, Mirabel), San Servando y San Germán (San Esteban de Plasencia), San Crispín y San Crispiniano de Soissons (ermita de San Lázaro de Plasencia), etc.

⁴⁰⁶ RÉAU, L., *Iconografía...*, op. cit., T.º II, vol. 3, *Iconografía de los Santos* (Barcelona, 1997), p. 273; VORÁGINE, S. de la, op. cit., T.º II, pp. 766-774.

⁴⁰⁷ El dorado del retablo de Santa Catalina de Siena alcanzó la importantísima cifra de 6.000 ducados; fueron sus autores los pintores *Jerónimo de Córdoba* y *Juan Bautista Valmaseda*: MÉNDEZ HERNÁN, V., «Apuntes para la sociología y profesionalidad artística de Extremadura, suscitados a raíz del contrato de pintura del antiguo retablo mayor de Jerte», en *Ars et Sapientia*, N.º 6 (2001), p. 33.

Otros Santos

San Roque (en varias ocasiones), San Martín (el mejor ejemplo es el retablo mayor de la iglesia placentina de San Martín), San Ildefonso (Serrejón, San Martín de Plasencia), San Nicolás de Bari (Casas de Millán), San Antonio Abad (Serradilla), Santa Elena y la invención de la Santa Cruz (San Nicolás de Plasencia), y los nuevos santos canonizados en el siglo XVII, como fue el caso, entre otros muchos, de San Isidro Labrador (canonizado en 1622 por el Papa Urbano VIII; representado en Serradilla), junto a los patronos de la Diócesis de Plasencia y sus hermanos y demás familiares: San Fulgencio y Santa Florentina, San Leandro, San Isidoro de Sevilla, Santa Teodosia y San Hermenegildo (Berzocana), completan el repertorio hagiográfico de los retablos de la Diócesis.

2.6. Otros temas: Ángeles y Virtudes

Durante el Barroco alcanzó gran protagonismo el mundo angélico, que en el pensamiento cristiano se había desarrollado partir de Dionisio de Areopagita y su obra *De Caelesti Hierarchia*, y más aún a raíz de la acogida que el tema había tenido en la *Summa Theologica* de Santo Tomás de Aquino⁴⁰⁸. *Serafines* –dotados con seis alas oceladas–, *Querubines* –sólo tienen cuadro–, los *Arcángeles* San Miguel (que también puede aparecer en su faceta de *Princeps militiae caelestis*, abogado de la lucha contra el Demonio: Solana de Cabañas, Mirabel, Convento de Serradilla, Torrejón el Rubio, Higuera, Casas de Millán, Santo Domingo de Plasencia, Cabezuela del Valle, etc.), San Gabriel y San Rafael con Tobías de la mano –reconocidos por la iglesia en el Concilio de Letrán⁴⁰⁹–, y los *ángeles*⁴¹⁰, de entre los que destaca el Ángel de la Guarda (citado en un inventario de Santa María de Baños de Montemayor, en cuyo retablo mayor se situaba), pueblan los retablos. Especial importancia adquieren las dos últimas categorías, ya que su representación fue muy adecuada para los áticos, en clara trasposición del mundo celeste o como introducción al mismo. Buen ejemplo son las obras de Gregorio Fernández, uno de los escultores que más contribuyó a difundir este tipo de iconografía⁴¹¹.

Junto a los Ángeles, en el ático cobran también protagonismo las Virtudes, Cardinales (Prudencia, Justicia, Fortaleza y Templanza –retablo mayor de Yuste; en el de Malpartida de Plasencia se sitúan en el banco–) y Teologales (Fe, Esperanza y Caridad –banco del mayor de Monroy y ático del catedralicio placentino–).

⁴⁰⁸ DÍAZ VAQUERO, M.D., «Tipologías iconográficas de las jerarquías angélicas en la escultura barroca: el ejemplo cordobés», en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, T.º II, n.º 3 (Fundación Universitaria Española, 1989), pp. 265-273.

⁴⁰⁹ GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel, «El retablo mayor del Monasterio del Salvador de Sevilla, obra póstuma de Cayetano de Acosta (1771-1779)», en *Archivo Hispalense*, (1988), p. 268. Citado por MARTÍN GONZÁLEZ, *El retablo barroco...*, op. cit., p. 9, n. 16.

⁴¹⁰ Vid., al respecto, RÉAU, L., *Iconografía...*, op. cit., T.º I, vol. 4, *Iconografía de los Santos* (Barcelona, 1996), pp. 53-78.

⁴¹¹ Vid., MARTÍN GONZÁLEZ, *Escultura Barroca Castellana...*, op. cit., p. 28.

V. EL RETABLO PLACENTINO DURANTE LOS SIGLOS XIX Y XX

LOS AVATARES HISTÓRICOS

Abrimos este capítulo sólo para dejar constancia de las pérdidas que los diferentes avatares históricos han ocasionado en los retablos de la Diócesis de Plasencia a lo largo de los años, especialmente durante los siglos XIX⁴¹² y XX. La inestable centuria de mil ochocientos se abrió con la Guerra de Independencia, de especial incidencia en la propia ciudad de Plasencia⁴¹³, Trujillo, o toda la comarca de Campo Arañuelo. Por ejemplo, en Casatejada las tropas destruyeron el antiguo retablo mayor del siglo XVI; el monasterio de Yuste fue incendiado y el de Serradilla saqueado⁴¹⁴, al igual que los de Santo Domingo, Santa Clara o San Ildefonso de Plasencia, la iglesia de San Julián de esta ciudad⁴¹⁵ y gran parte de los monasterios de Trujillo⁴¹⁶.

Pero lo que realmente causó verdadero estrago en el panorama artístico de nuestra Diócesis fue la Desamortización de los bienes eclesiásticos, que hunde sus raíces en la etapa ilustrada y se va desarrollando durante el siglo XIX a tenor de los cambios políticos. El abandono y ruina a que dio lugar la liberalización de las propiedades eclesiásticas se vio sumida en un caos organizativo aumentado con el incumplimiento de los preceptos que la Real Academia de San Fernando dictó para salvaguardar los tesoros artísticos que encerraban los conventos españoles de los que habían sido desposeídos sus centenarios titulares. Los documentos que recogen al respecto Mateos Gómez, López-Yarto y Prados García permiten ilustrar la parte más desconocida de un proceso que terminó, por regla general, en pérdidas de valor artístico incalculable⁴¹⁷. La Desamortización en Extremadura⁴¹⁸ causó los mismos estragos que en el resto de España. Muchos fueron

⁴¹² Interesante es, al respecto, el artículo de GARCÍA IGLESIAS, Carmen, «La destrucción monumental en el siglo XIX», en *Goya*, n.º 164-165 (Septiembre-Diciembre, 1981), pp. 94-99.

⁴¹³ *Vid.*, PAREDES, V., «Los franceses en Plasencia en 1808 y 1809», en *Revista de Extremadura*, T.º X (1908), pp. 164-176.

⁴¹⁴ CANTERA, Eugenio, *Historia del Santísimo Cristo de la Victoria que se venera en Serradilla (Cáceres)* (Plasencia, 1978), pp. 48-50.

⁴¹⁵ MATÍAS GIL, A., *op.cit.*, p. 136.

⁴¹⁶ *Vid.*, al respecto, la obra de TENA FERNÁNDEZ, J., *op. cit.*, varias páginas. *Vid., etiam*, PIZARRO GÓMEZ, F.J., «Abandono y ruina de la arquitectura trujillana durante el siglo XIX», en *Norba. Revista de Arte, Geografía e Historia*, T.º II (1981), pp. 53 y ss.

⁴¹⁷ MATEOS GÓMEZ, Isabel, LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, Amelia, y PRADOS GARCÍA, José M.º, *El Arte de la Orden Jerónima. Historia y Mecenazgo* (Madrid, 1999), pp. 77-82. *Vid., etiam*, el documentado trabajo de ORDIERES DÍEZ, Isabel, *Historia de la Restauración Monumental en España (1835-1936)* (Madrid, 1995), pp. 45 y ss.

⁴¹⁸ Sobre la Desamortización en Extremadura, y en general, pueden consultarse los trabajos de MERINO NAVARRO, José P., *Notas sobre la Desamortización en Extremadura*, (Madrid, Fundación Universitaria Española, 1976), en este libro se aporta abundante bibliografía al respecto, pp. 111-129, así

los conventos arruinados en la Diócesis de Plasencia (aparte de las listas que ofrecen Sánchez Loro⁴¹⁹, Pizarro Gómez⁴²⁰ y, sobre todo, Ordieres Díez⁴²¹, citemos el de Santa Catalina en Aldeanueva de la Vera, los de franciscanos descalzos de la Moheda, Navaconcejo, Belvís de Monroy, los de Béjar, etc.), pero quizás el ejemplo más llamativo sea el de Yuste, cuyos bienes muebles salieron de sus muros a comienzos de la década de 1820 y se repartieron entre las parroquias cercanas, quedando el lugar donde murió el invicto Carlos V sumido en la más triste y melancólica miseria; con estas palabras lo describía don Miguel de Unamuno en 1911:

«¡Melancólico espectáculo el del claustro del monasterio, hoy en ruinas! Las desnudas piedras se calientan al sol; yacen por el suelo, entre maleza y hierbajos, los sillares que abrigaron las siestas y las meditaciones de los jerónimos; columnas truncadas se proyectan sobre la verdura del monte y el azul del cielo, y piensa uno, modificando la sentencia del clásico, que hasta las ruinas perecerán, *etiam ruinae peribunt*»⁴²².

A todo este proceso vinieron a sumarse, a la postre, los desafortunados acontecimientos que transcurrieron con motivo de la Guerra Civil Española. Cierto es que el Gobierno de la II República protegió el patrimonio artístico⁴²³, pero no menos contundentes son las descripciones que ofrecen en su libro don José Hernández Díaz y don Antonio Sancho Corbacho⁴²⁴ sobre las destrucciones ocasionadas en Sevilla por las tropas de izquierda; lo mismo sucede con los muchos artículos que publicó el

como un *Esquema cronológico de la Legislación Desamortizadora*, pp. 133-146; MARTÍN MARTÍN, Teodoro, «La desamortización en la región de la Vera: Datos para un estudio de la Historia Económica de Extremadura», en *R.E.E.*, T.º XXVIII, n.º 2 (Badajoz, 1972), pp. 371-398; IDEM, «La desamortización en Extremadura: I.-Trienio liberal», en *R.E.E.*, T.º XXXI, n.º 1 (Badajoz, 1975), pp. 29-44; IDEM, «La desamortización en Extremadura (1836-1895) (II)», en *R.E.E.*, T.º XXXIV, n.º 3 (Badajoz, 1978), pp. 567-592; GARCÍA PÉREZ, Juan, *Las Desamortizaciones Eclesiástica y Civil en la Provincia de Cáceres (1836-1870)* (Salamanca, 1994), pp. 49-75, donde plantea una evolución del proceso; GARCÍA MARTÍN, Bienvenido, «Formas de llevar a efectos la desamortización en la tierra de Coria y sus consecuencias», en *R.E.E.*, T.º XLI, n.º 1 (Badajoz, 1985), pp. 5-39; ORDIERES DÍEZ, I., *op. cit.*, 23-31.

⁴¹⁹ Vid., SÁNCHEZ LORO, D., *Trasuntos Extremeños* (Cáceres, 1956), pp. 183-186; IDEM, *El Convento Placentino de San Ildefonso* (Cáceres, Servicio de Publicaciones de la Jefatura Provincial del Movimiento, 1956), pp. 79-88. Sobre la Desamortización y Exclaustración, ANDRÉS, Melquiades, *Vida Eclesiástica y Espiritual en Extremadura. Desde la Restauración de las Diócesis hasta nuestros días* (Cáceres, 1992), pp. 89 ss.

⁴²⁰ PIZARRO GÓMEZ, F.J., «Consecuencias de la desamortización en la arquitectura religiosa cacerense», en *Actas del VII Congreso de Estudios Extremeños*, T.º I, Historia del Arte (Trujillo, 1983), pp. 199-208.

⁴²¹ ORDIERES DÍEZ, I., *op. cit.*, pp. 278 ss. (provincia de Badajoz) y 287 ss. (provincia de Cáceres).

⁴²² UNAMUNO, Miguel de, *Por tierras de Portugal y de España* (1911), extractado y publicado bajo el título *Extremadura* (Madrid, 1992), p. 46.

⁴²³ JULIÁN, Inmaculada, «La protección del patrimonio artístico durante la guerra civil (por el Gobierno de la República)», en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, T.º IV (1981), pp. 38-63.

⁴²⁴ Vid., HERNÁNDEZ DÍAZ, J., y SANCHO CORBACHO, A., *Edificios religiosos y objetos de culto de la ciudad de Sevilla, saqueados y destruidos por los marxistas* (Sevilla, 1936). Vid., *etiam*, el libro de MONREAL Y TEJADA, Luis, *Arte y Guerra Civil* (Huesca, 1999).

pintor Adelardo Covarsí sobre el particular en Extremadura⁴²⁵. De entre los retablos de la Diócesis de Plasencia que desaparecieron en el transcurso de estos acontecimientos, citemos los siguientes: el mayor de la parroquia de Santiago, de Don Benito, de estilo clasicista, junto a los retablos barrocos colaterales⁴²⁶; el mayor de la parroquia metellinense de Santiago, luego trasladado a la de San Martín, donde fue destruido junto al *Cristo gótico de la Misericordia* que lo engalanaba⁴²⁷; en esta villa también pereció el retablo de la iglesia de Santa Cecilia, de la primera mitad del siglo XVII⁴²⁸. En la cercana población de Guareña fue incendiado el magnífico retablo mayor de estilo barroco, de finales del siglo XVII⁴²⁹. En Orellana la Vieja sucedió lo mismo con el retablo con estípites que engalanaba el presbiterio, al igual que con el mayor de la parroquia de El Salvador de Béjar⁴³⁰.

En otras ocasiones, fue el cambio de gusto el que deparó la sustitución de una obra por otra. Debíó suceder con el antiguo retablo «de talla dorada, de estilo barroco, con columnas salomónicas adornadas con racimos de uvas», que Mérida pudo ver en su día en la parroquia de Villamesías⁴³¹, en la actualidad sustituido con una pieza del siglo XIX⁴³².

⁴²⁵ De los artículos del pintor ofrecemos una completa relación en la bibliografía del presente trabajo.

⁴²⁶ La antigua fotografía que aportamos también aparece publicada en el libro de MORA ALISEDA, Julián, y SUÁREZ DE VENEGAS SANZ, Jesús, (Dir.), *Don Benito. Análisis de la situación socio-económica y cultural de un territorio singular* (Don Benito, 1995), T.º II, p. 559; MÉLIDA ALINARI, J.R., *Catálogo Monumental de España. Provincia de Badajoz (1907-1910)* (Madrid, Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1926), T.º II, pp. 216 s. Al parecer, los cuadros que formaban parte del programa iconográfico del retablo mayor eran obra del pintor *José de Mera*, natural de Villanueva de la Serena, a quien correspondía el lienzo con el santo titular (*Santiago Apóstol*): MUÑOZ GALLARDO, Juan Antonio, *Historia de Villanueva de la Serena y de sus hijos ilustres* (Villanueva de la Serena, 1936), p. 255. *Vid., etiam*, ANDRÉS ORDAX, S., «El pintor extremeño José de Mera», en *B.S.A.A.*, T.º XLVII (1981), p. 490; PONZ, Antonio, *Viage de España*, T.º VII (Madrid, Impr. de Joachin Ibarra, 1784. Segunda Edición. Ed. facsímil bajo el título *Viajar por Extremadura, I*. Salamanca, 1983), p. 189.

Otro altar, hoy desaparecido, en el que también intervino el pintor villanovense fue el que vio Ponz en el convento trujillano de San Miguel, dedicado a Santa Ana, conjunto del que debe proceder el cuadro que hoy se conserva en la iglesia de San Martín, en Trujillo, con el tema de la *Sagrada Familia con San Joaquín y Santa Ana* (1724): ANDRÉS ORDAX, S., «Nuevo cuadro de José de Mera, en Trujillo», en *Norba-Arte*, T.º V (1985), p. 333. Sobre el artista puede consultarse la biografía publicada en el trabajo de TERRÓN REYNOLDS, Teresa, *Patrimonio Pictórico de Extremadura. Siglos XVII y XVIII* (Cáceres, 2000), pp. 169-179.

⁴²⁷ Estudiamos el retablo en nuestro trabajo «El entallador placentino Francisco García y su obra en la provincia de Cáceres», en *Ars et Sapientia*, N.º 0 (1999), p. 60. Al respecto, *vid., etiam*, MÉLIDA ALINARI, J.R., *Catálogo Monumental de España. Provincia de Badajoz*, *op. cit.*, T.º II, p. 327 s.; HERNÁNDEZ NIEVES, R., *Retablistica...*, *op. cit.*, pp. 69-73; GARCÍA SÁNCHEZ, Francisco, *Medellín (Encrucijada Histórica)* (Cáceres, 1984), pp. 189 s.

⁴²⁸ *Vid.*, MÉLIDA ALINARI, J.R., *Catálogo Monumental de España. Provincia de Badajoz...*, *op. cit.*, T.º II, p. 331; PONZ, A., *op. cit.*, T.º VII, p. 187.

⁴²⁹ MÉLIDA ALINARI, J.R., *op. cit.*, T.º II, pp. 257; HERNÁNDEZ NIEVES, R., *Retablistica...*, *op. cit.*, pp. 211-218, donde se aporta bibliografía al respecto; PONZ, A., *op. cit.*, T.º VII, p. 190; al parecer, los retablos colaterales eran de estilo clasicista.

⁴³⁰ GARCÍA BOIZA, Antonio, *Inventario de los castillos, murallas, puentes, monasterios, ermitas, lugares pintorescos o de recuerdo histórico, así como de la riqueza mobiliaria, artística o histórica de las Corporaciones o de los particulares de que se pueda tener noticia en la provincia de Salamanca* (Salamanca, Diputación Provincial, 1937) (Salamanca, Ed. facsímil, 1993), pp. 100-104.

⁴³¹ MÉLIDA ALINARI, J.R., *Catálogo Monumental de España. Provincia de Cáceres...*, *op. cit.*, T.º II, p. 382.

⁴³² ANDRÉS ORDAX, S., (Dir.), *Inventario artístico de Cáceres y su provincia*, T.º II, *Partidos Judiciales de Garrovillas, Montánchez y Trujillo* (1989) (Madrid, 1990), p. 376.



Fig. 28. Don Benito. Parroquia de Santiago Apóstol. Retablos desaparecidos.



Fig. 29. Medellín. Iglesia de Santa Cecilia. Antiguo retablo mayor.

CAPÍTULO V

LA EVOLUCIÓN DEL RETABLO EN LA DIÓCESIS DE PLASENCIA

1. EL RETABLO CLASICISTA (1580-1660)

Las columnas estriadas que estipularon introducir *Pedro García* y su sobrino *Baltasar* en el retablo que contrataron el 20 de abril de 1572 con el mercader Diego de Trejo, destinado a la capilla que poseía en San Esteban de Plasencia, permiten imaginar que ya entonces inició el retablo placentino la renovación del estilo Plateresco o del primer Renacimiento¹, aunque manteniendo tintes decorativos procedentes de la etapa que ahora se cerraba. Cabe imaginar que los contactos de *Francisco García* –uno de los más importantes entalladores placentinos del siglo XVI– con el ámbito cortesano –a raíz de su actuación como tasador del retablo mayor de la capilla del Obispo don Gutierre de Vargas Carvajal (1524-1559) en Madrid, obra de *Francisco Giralte*² – permitieron trasladar de forma aislada algunos de los presupuestos del retablo romanista, que, en cualquier caso, no llegó a implantarse nunca en nuestra Diócesis. Los juegos puramente arquitectónicos que definen a esa serie de conjuntos, plagados de encasamentos y de estructuras abarcantes y abarcadas, se sustituyeron con el retablo clasicista que define Martín González. El romanismo escultórico en la provincia de Cáceres se reduce a las intervenciones de *Lucas Mitata*, artista procedente de la provincia salmantina³.

¹ Sobre los problemas del término *vid.* la obra de CASTRO SANTAMARÍA, Ana, *Juan de Álava. Arquitecto del Renacimiento* (Salamanca, 2002), pp. 15 ss.

² CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España* (Madrid, Imp. Vda. de Ibarra, Ed. de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1800), T.º II, p. 162.

³ *Vid.*, al respecto, PÍRIZ PÉREZ, Emilio, «El escultor Lucas Mitata», en B.S.A.A., T.º XLIII (1977), pp. 237-252; SÁNCHEZ LOMBA, Francisco M., «El escultor Lucas Mitata y el Obispo Galarza en la Catedral de Coria», en *Norba-Arte*, T.º IX (1989), pp. 45-62. Sobre el retablo de Descargamaría de *Lucas Mitata, vid., etiam*, GARCÍA MOGOLLÓN, F.J., «Viaje artístico por los pueblos de la Sierra de Gata. Descargamaría (XVII)», en Diario EXTREMADURA (15/6/1987), p. 10. Este mismo autor atribuye las esculturas y relieves del retablo mayor de la iglesia de Torrecilla de los Ángeles al precitado artista: IDEM, *Íd. Torrecilla de los Ángeles (XXVI)*, en *íd.* (21/9/1987), p. 8. Nuevas e interesantísimas aportaciones sobre la obra de *Lucas Mitata* en el trabajo de MARTÍN NIETO, Dionisio Ángel, «Luis de Morales y Lucas Mitata en el Sacro Convento de la Orden de Alcántara. Nuevas aportaciones documentales», en R.E.E., T.º LVIII (I) (2002), pp. 31-91.

La escasa influencia que tuvo en la Diócesis placentina el estilo del retablo mayor de la Catedral de Astorga, contratado por *Gaspar Becerra* el 8 de agosto de 1558⁴, se explica en gran parte por la temprana presencia en nuestro solar de uno de los dos modelos de retablo que el arquitecto real *Juan de Herrera* diseñó a lo largo de su trayectoria. Hacia 1580, fruto de las disposiciones testamentarias de Carlos V y de la buena voluntad de Felipe II, trazó el mayor de San Jerónimo de Yuste, imponiendo la veta más clasicista del estilo por el que discurriría la evolución del retablo español. Aunque el modelo yustiniano tuvo una escasa repercusión en el panorama nacional, el diseño de la obra debió ser importante en Plasencia, y contribuyó a preparar el camino del segundo modelo que gozó, gracias a los grabados de *Pedro Perret* –*Ortographia del Retablo que está en la Capilla Maior de S. Lorentio el Real del Escorial* (1589)–, de un protagonismo indiscutible en toda España: el retablo mayor de la Basílica de El Escorial (1579-1592)⁵, modelo que sirvió de base para el de la Colegiata de Villagarcía de Campos (1580-1582)⁶.



Fig. 30. Monasterio de El Escorial. Retablo y altar mayor de la Basílica.

⁴ MARTÍN GONZÁLEZ, «Precisiones sobre Gaspar Becerra», en *A.E.A.*, T.º XLII, nº. 168 (1969), pp. 339-352; en p. 339, n. 30, cita el trabajo de RODRÍGUEZ DÍEZ, Matías, *Historia de la ciudad de Astorga* (Astorga, 2ª Ed., 1909), donde se publicó el contrato original de la obra. *Vid., etiam*, FRACCHIA, Carmen, «El retablo mayor de la catedral de Astorga. Un concurso escultórico en la España del Renacimiento», en *A.E.A.*, T.º LXXI, nº. 282 (Abril-Junio, 1998), pp. 157-165. Durante el año 2000 el retablo de la Catedral gozó de un papel de excepción en la nueva convocatoria de la ya clásica muestra organizada por la Fundación las *Edades del Hombre*.

⁵ Tres días después de haber presentado las trazas y diseños de *Juan de Herrera* para el retablo, el contrato para su construcción fue suscrito el 10 de enero de 1579 con los italianos *Jacome da Trezzo*, *Juan Bautista Comane* y *Pompeyo Leoni*, que se comprometieron a realizar la pieza con arquitectura de mármol y escultura de bronce: BABELON, Jean, *Jacome da Trezzo et la construction de l'Escorial. Essai sur les arts à la Cour de Philippe II, 1519-1589* (Bordeaux-París, 1922), pp. 294-297, Doc. 23. Archivo General de Simancas, Obras y Bosques, Escorial, leg. 8: Madrid, 23 de mayo de 1580, donde se hace referencia a la primera escritura. La cita completa está recogida en el trabajo de ESTELLA MARCOS, Margarita, «El retablo mayor de la basílica», en *La Escultura en el Monasterio del Escorial. Actas del Simposium* (Madrid, 1994), p. 110, nota 11. *Vid., etiam*, MARTÍN GONZÁLEZ, «Estructura y tipología del retablo mayor del Monasterio de El Escorial», en *Real Monasterio de El Escorial. Estudios inéditos en el IV Centenario de la terminación de las obras* (Madrid, C.S.I.C., 1987), pp. 203-220. Ambos trabajos cuentan a su vez con abundantes citas bibliográficas que, de forma completa, recoge el colectivo *Retablos de la Comunidad de Madrid. Siglos XV a XVIII* (Madrid, 1995), p. 167.

⁶ El retablo del altar mayor de la iglesia de los jesuitas en Villagarcía de Campos (Valladolid) fue dibujado por *Juan de Herrera* en su ordenación arquitectónica al mismo tiempo que el de El Escorial. De su ejecución se encargó el escultor palentino *Juan Sanz de Torrecilla*, que lo dio por concluido en 1582, tres años después de haberlo comenzado: GARCÍA CHICO, Esteban, «El retablo mayor de la colegiata de Villagarcía de Campos», en *B.S.A.A.*, T.º XIX (1953), pp. 15-22; CAMÓN AZNAR, José, *Escultura y rejería españolas del siglo XVI*, T.º XVIII de la Col. *Summa Artis* (Madrid, 1961), p. 389.

Entre los adscritos a la traza justiniana citemos el que trazó en 1587 el Maestro Mayor *Asensio de Maeda* y ejecutó el entallador *Juan de Oviedo* «*El Viejo*» para el monasterio sevillano de Santa María de Jesús⁷; el retablo del altar mayor de la iglesia de San Bernabé del Escorial, una obra de cuya arquitectura, talla y escultura se encargó el entallador vizcaíno *Martín de Gamboa* entre 1595 y 1596, siguiendo para ello el modelo proporcionado por el arquitecto real *Francisco de Mora*, quien a su vez había proyectado en 1593 la propia iglesia escurialense⁸; y los ocho retablos semejantes de la colegiata herreriana del Santo Sepulcro de Calatayud (Zaragoza)⁹. Cabe añadir que los retablos estudiados y citados responden al tipo de «portada», es decir, de una sola escena, para cuya composición se emplearon los modelos palladianos que eran manejados y difundidos en la Corte por el propio *Juan de Herrera*, de igual modo a como lo estaba haciendo *El Greco* en Toledo, caso este último de los retablos laterales de la iglesia de Santo Domingo el Antiguo (1577-1579)¹⁰.

El modelo escurialense, sintetizado en Yuste, se impone en Plasencia e inaugura lo que Martín González denomina como retablo contrarreformista o purista¹¹. Las características que definen este nuevo modelo son unas estructuras simplificadas que derivan de la arquitectura arquitrabada a partir de la cual los cuerpos se van superponiendo hasta alcanzar, en el mejor de los casos, un esquema piramidal que en muchas ocasiones tiende al modelo apaisado al tratar de cubrir el testero eclesial. El riguroso horizontalismo impone una claridad compositiva de la que se desprende cierta monotonía, que advertimos en el sistema de casillero resultante del cruce de calles y entrecalles con los entablamentos. El paso de un cuerpo a otro se produce a través de columnas acanaladas con tendencia a la superposición de los órdenes clásicos, aunque será el jónico y sobre todo el corintio y el compuesto los que terminarán imponiéndose. El ornato es mínimo; presenta un sesgo duro, geométrico, estilizado y abstracto. Se reduce a roleos, bandas, gallones, puntas de diamante junto a las bolas y pirámides típicas del estilo herreriano. El arquitrabe suele ir liso; las cornisas se presentan con denticulos o mótulos.

⁷ PALOMERO PÁRAMO, Jesús Miguel, «Juan de Oviedo «El Viejo» y el retablo del «Camino del Calvario» del Monasterio de Santa María de Jesús, de Sevilla», en *B.S.A.A.*, T.º XLVII (1981), pp. 430-434, citado por CERVERA VERA, Luis, «Juan de Herrera diseña el retablo de Yuste», en *Norba-Arte*, T.º V (1984), p. 270, n. 31.

⁸ GARCÍA-FRÍAS CHECA, Carmen, «La obra de los entalladores José Flecha y Martín de Gamboa en el Monasterio de El Escorial», en *La Escultura en el Monasterio del Escorial. Actas del Simposium* (Madrid, 1994), p. 394; en p. 474 se publica la fotografía.

⁹ ABBAD RÍOS, Francisco, *Catálogo Monumental de España. Zaragoza*, T.º I (Madrid, C.S.I.C., 1957), p. 349. La fábrica arquitectónica, de tipo herreriano, se terminó en 1613 con los diseños del arquitecto *Gaspar de Villaverde*: LLAGUNO Y AMIROLA, E., *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración* (Madrid, 1829) (Madrid, Ed. facsímil de Ediciones Turner, 1977), T.º III, pp. 151-152; ABBAD RÍOS, F., *op. cit.*, p. 347. Ambas referencias citadas a su vez por CERVERA VERA, L., *op. cit.*, p. 270, notas 32 y 33.

¹⁰ Vid. MARTÍN GONZÁLEZ, «El concepto de retablo en El Greco», en *Studies in the History of Art*, (Washington, National Gallery of Art, 1984), pp. 115-119.

¹¹ MARTÍN GONZÁLEZ, *Escultura Barroca Castellana* (Madrid, 1959), pp. 67 s.

Si a finales del siglo XVI las nuevas estructuras conviven con un ornato de rai-gambre manierista, de lo que es buen ejemplo el retablo mayor de Higuera (fines del s.XVI), decorado con cartelas de cueros recortados, óvalos y mascarones fantásticos, la definición del estilo se produce con artistas como *Valentín Romero*, que contrata en 1600, junto al pintor *Pedro de Lozoya*, la custodia de la iglesia parroquial de Berzocana. *Romero*, *Francisco Ruiz de Velasco* (+1610), *Baltasar García* y *Alonso Hernández*, entalladores vecinos de la ciudad de Plasencia, se dan cita en Monroy a partir de 1608 para construir el retablo mayor de esta villa, en el que se retoma la superposición de los órdenes clásicos que *Francisco Ruiz de Velasco* pudo haber trabajado previamente en la obra del convento placentino de Santo Domingo. Desde Trujillo, el entallador *Baltasar Díaz* difunde el estilo a través de los retablos mayores de Escorial y, tal vez, de Cañamero y Santa Cruz de la Sierra, que lleva a cabo en las primeras décadas de la nueva centuria. El oficial *Sebastián Rodríguez* trabaja en Guadalupe, centro artístico donde debió tallar el desaparecido retablo de las reliquias de Garciaz (1624-1626), aún con elementos decorativos de estirpe manierista. Desde Salamanca acuden el escultor *Diego de Salcedo* y el entallador *Antonio González Ramiro* para construir, a partir de 1612, el retablo de la iglesia de Ntra. Sra. de la Asunción de Baños de Montemayor, donde también perviven elementos de estirpe manierista según el estilo que definen Rodríguez de Ceballos y Casaseca¹².

Siguiendo la tendencia heredada del gótico a través del siglo XVI, los retablos citados rellenan las cajas de calles y entrecalles con esculturas y sobre todo con pinturas, siguiendo así una tradición de la que nunca se desprenderá el retablo estrictamente placentino. Otro caso fue cuando se contrató con maestros foráneos. El estilo pictórico de las tablas que *Pedro de Córdoba*, *Pedro de Mata*, *Juan Bautista Valmaseda*, *Alonso de Paredes* o *Pedro Íñigo* realizaron para los mismos, se mantuvo anclado en el frío intelectualismo del Manierismo, aprendido por medio de estampas grabadas y tamizado por el estilo popular, o mejor provinciano, que a todos los citados caracteriza¹³.

Con maestros foráneos se contrataron aquellos retablos en los que el relieve sustituyó al cuadro de pincel. Fueron obras de especial importancia, para las que el comitente acudió a los talleres situados en los entornos del Pisuerga y del Tormes. Desde las primeras décadas del siglo XVII ejerció Valladolid su influencia en la provincia de Cáceres a través de retablos con los que se abrió una vía de acceso que permitió a la postre la presencia de *Gregorio Fernández* en la Catedral. Antes de 1620 contrataron el escultor *Agustín Castaño* y el ensamblador *Diego de Basoco* el retablo mayor de Guijo de Coria¹⁴. Los parroquianos de esta localidad debieron acudir a

¹² RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso, y CASASECA CASASECA, Antonio, «El ensamblador Antonio González Ramiro», en *A.E.A.*, T.º LIII, nº. 211 (1980), pp. 319-344.

¹³ *Vid.*, entre otros trabajos, TORRES PÉREZ, J.M.ª, «El manierismo en la pintura cacereña de la segunda mitad del siglo XVI y primer tercio del XVII», en *Academia*, nº. 61 (1985), pp. 233-258.

¹⁴ GARCÍA MOGOLLÓN, F.J., «El retablo mayor de la parroquia de Guijo de Coria (Cáceres)», en *B.S.A.A.*, T.º XLVI (1980), pp. 397-406; en pp. 399-403, se aportan las principales referencias sobre las obras de estos artífices. Al respecto, *vid., etiam*, MARTÍN GONZÁLEZ, *El escultor Gregorio Fernández* (Madrid, 1980), p. 81. Los datos sobre los pagos del retablo mayor de Guijo de Coria se completan con el trabajo de GARCÍA ARRANZ, José Julio, y PÉREZ MUÑOZ, Isabel, «Aportaciones documentales en torno al retablo mayor de la iglesia parroquial de Guijo de Coria (Cáceres)», en *Norba-Arte*, T.º IX (1991), pp. 182-187.

Malpartida de Plasencia, donde trabajaba *Castaño* en las tallas del retablo mayor desde 1615/1616. Su muerte en 1620 le impidió acabar el trabajo, de modo que las cuatro grandes escenas que dejó sin hacer las contrató su suegro *Diego de Basoco* con el cántabro *Pedro Martínez de Hontañón*¹⁵ en nombre de su hija Magdalena de Basoco, viuda de *Castaño*. Esta obra, junto al retablo mayor de la Catedral en su encasamento central, son las únicas que presentan relieves de todas las ubicadas en los territorios cacereños de la Diócesis.

Estos artistas procedentes de Valladolid no arribaron solos a la ciudad de Alonso VIII. Es lógico pensar que algunos de estos autores buscaran clientela en otros ámbitos españoles. En los casos de *Castaño* y *Basoco* el traslado fue sólo temporal. Otros artistas sin embargo se convirtieron con el paso del tiempo en vecinos de Plasencia. Así sucedió con el escultor *Pedro de Sobremonte*, tal vez oficial de *Gregorio Fernández* si tenemos en cuenta las dos ocasiones que testificó en asuntos relativos al retablo de las Huelgas Reales en 1614¹⁶. El estilo por el que se caracteriza su obra participa del sobrio realismo castellano que contribuye a definir y a difundir la obra de *Fernández*, del que hereda una jugosa calidad en la talla y un tratamiento de pliegues que lo acercan con razón de sobra justificada al maestro. Corroboran el aserto las esculturas y la custodia del retablo mayor de Acebo que realizó a partir de 1618¹⁷. Hasta tal extremo llegó a adquirir independencia el oficial que incluso compitió con su maestro ofreciendo baja en la obra catedralicia. La presencia de los hermanos *Juan* y *Cristóbal Velázquez*¹⁸ en este retablo consolidó la influencia vallisoletana en Plasencia y Cáceres en general, sobre todo porque fueron ellos los que hicieron posible, como bien debió haber pensado el Cabildo placentino, la presencia de *Gregorio Fernández*. El estilo del maestro se mantendrá vivo en la Diócesis gracias al trabajo de dos de sus discípulos: el mencionado *Pedro de Sobremonte* y *Juan Castaño*, hijo de *Agustín Castaño*.

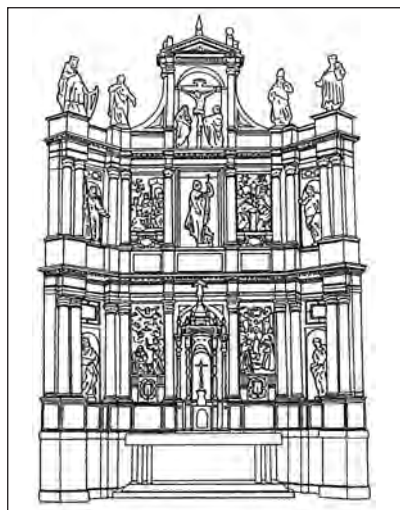


Lámina XI. Malpartida de Plasencia. Parroquia de San Juan Bautista. Retablo mayor según J. J. García Arranz.

¹⁵ Citado en los documentos como maestro ensamblador: así figura en la puja que hizo en la subasta del retablo mayor de la ermita de San Juan de la Cruz de Ojébar, en Cantabria: GONZÁLEZ ECHEGARAY, M.^o, Carmen, et al., *Artistas cántabros de la Edad Moderna. Su aportación al arte hispánico (diccionario biográfico-artístico)* (Salamanca, 1991), p. 389.

¹⁶ GARCÍA CHICO, E., *Documentos para el estudio del Arte en Castilla*, T.^o II, *Escultores* (Valladolid, 1941), pp. 167 s. Referencia citada en el trabajo de FERNÁNDEZ DEL HOYO, M.^o Antonia, «Oficiales del taller de Gregorio Fernández y ensambladores que trabajaron con él», en *B.S.A.A.*, T.^o XLIX (1983), pp. 359 s.; IDEM, «El taller de Gregorio Fernández», en URREA, Jesús (Dir.), *Gregorio Fernández 1576 - 1636*. Catálogo de la Exposición (Madrid, 1999), p. 46. *Vid., etiam*, URREA, J., «Escultores coetáneos y discípulos de Gregorio Fernández, en Valladolid (II)», en *B.S.A.A.*, T.^o LVIII (1992), p. 398.

¹⁷ GARCÍA MOGOLLÓN, F.J., «El retablo mayor de la iglesia parroquial de Acebo», en *Alcántara*, n.^o 195 (Junio de 1979), pp. 3-12.

¹⁸ Sobre estos artistas *vid.*, MARTÍN GONZÁLEZ, *Escultura Barroca Castellana*, *op. cit.*, pp. 268 y ss.

Toda la zona norte de la Diócesis bascula hacia Salamanca, a cuyos obradores acuden nuestros comitentes para contratar obras en las que se continúa con la tendencia vallisoletana de disponer paneles escultóricos en los encasamientos del retablo. Así se pone de manifiesto en retablos como los mayores de Béjar o Puerto de Béjar, para el que contrató una imagen de Ntra. Sra. de la Concepción el escultor *Pedro Hernández* el 27 de octubre de 1628. También es necesario considerar la presencia de obras procedentes del taller de *Antonio de Paz*: el 16 de diciembre se obligó a tallar las imágenes de la cofradía de *San Fabián y San Sebastián* para la villa de Tejeda de Tiétar, estipulando en 404 reales la talla y la policromía¹⁹, y el 16 de mayo de 1647 contrató varias piezas de escultura para el antiguo convento trujillano de monjes descalzos de San Francisco, de las que perdura una bella Inmaculada Concepción custodiada en la iglesia del que fuera cenobio de franciscanos observantes²⁰. Con Salamanca hay que relacionar la actividad desempeñada por artistas mirobrigenses, de entre los que cobra especial importancia *Alonso de Balbás* por las trazas que proporcionó para el retablo mayor de la Catedral.

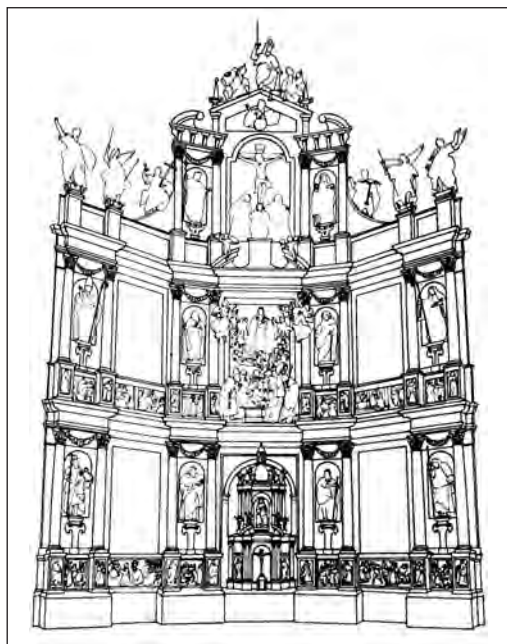


Lámina XII. Plasencia. S.I. Catedral. Retablo mayor según J. J. Martín González.

Otra serie de retablos clasicistas de los que no poseemos documentación son los de la iglesia de Viandar de la Vera (c.1620), el desaparecido de Zorita o el de Saucedilla, ejecutados avanzada la primera mitad de la centuria seiscentista. Cierra el período el retablo mayor de la ermita de Ntra. Sra. la Blanca, construido entre 1657 y 1661 por el taller que dirigía en Navaconcejo el ensamblador *Martín Rodríguez*. Los elementos vegetales del ático permiten constatar que la decoración vegetalista que eclosiona durante el Barroco ya había iniciado su despegue en orden a lograr un mayor volumen, aunque reducida a zonas como áticos o frisos.

Otra serie de retablos clasicistas de los que no poseemos documentación son los de la iglesia de Viandar de la Vera (c.1620), el desaparecido de Zorita o el de Saucedilla, ejecutados avanzada la primera mitad de la centuria seiscentista. Cierra el período el retablo mayor de la ermita de Ntra. Sra. la Blanca, construido entre 1657 y 1661 por el taller que dirigía en Navaconcejo el ensamblador *Martín Rodríguez*. Los elementos vegetales del ático permiten constatar que la decoración vegetalista que eclosiona durante el Barroco ya había iniciado su despegue en orden a lograr un mayor volumen, aunque reducida a zonas como áticos o frisos.

¹⁹ AHPS. Protocolos Notariales de la ciudad. Escribano Diego Nieto Cañete, leg. 4709, fol. 2088. Referencia citada a su vez en el trabajo de GARCÍA AGUADO, Pilar, *Documentos para la Historia del Arte en la provincia de Salamanca. Primera mitad del siglo XVII* (Salamanca, 1988), p. 165.

²⁰ GARCÍA MOGOLLÓN, F.J., «Una inmaculada del escultor salmantino Antonio de Paz en Trujillo (Cáceres)», en *Norba-Arte*, T.º XIV-XV (1994-1995), pp. 313-319; RODRÍGUEZ DE CEBALLOS, A., y CASASECA CASASECA, A., «Antonio y Andrés de Paz y la escultura de la primera mitad del siglo XVII en Salamanca», en *B.S.A.A.*, T.º XLV (1979), p. 412, n. 92.

2. EL RETABLO PREBARROCO (1660-1690)

Prebarroco, prechurrigueresco²¹ o retablo madrileño²² son términos acuñados para clasificar la etapa que principia hacia mediados del siglo XVII y abarca hasta los años finales de esta centuria, y cuyo resultado fue la renovación de las estructuras heredadas del siglo XVI y su transformación para preparar la eclosión del estilo barroco. Dicha renovación consistió, por un lado, en la disolución de la rígida organización de los cuerpos superpuestos en altura, y por otro, en la incorporación de un ornato cada vez más abultado y tendente a abarcar todo el conjunto.

En la definición de estas transformaciones tuvieron especial protagonismo los arquitectos madrileños *Pedro de la Torre*, *Sebastián Herrera Barnuevo* y *Sebastián de Benavente*, con la serie de innovaciones que introdujeron en el retablo: la resurrección de la ornamentación, de gran bulto; el empleo de la columna salomónica y del orden gigante, además de los juegos de clarooscuro que surgen de proyectar las líneas arquitectónicas, quebradas. Uno de los retablos que mejor ilustran en Plasencia el inicio de este cambio es el que cubre el testero de la iglesia parroquial de Jarandilla de la Vera, aún con soportes estriados. Su procedencia madrileña está documentada en 1672. Posterior a éste, y precedente inmediato de la columna salomónica, era el desaparecido retablo mayor de la iglesia de San Gregorio, en Guareña; por una vieja fotografía comprobamos el tipo de columnas que se emplearon como antesala del orden salomónico, consistentes en disponer los tallos, pámpanos y hojas de la vid en forma helicoidal sobre la caña lisa. Ningún documento conocemos acerca de esta obra que, tal vez, haya que relacionar con el taller del maestro guareñense *Domingo Decorada*.

Columnas salomónicas se utilizan por primera vez en la Diócesis en el retablo-baldaquino del Santo Cristo del Perdón que se venera en el antiguo convento trinitario de Hervás, y en el mayor de Cabezuela del Valle y su gemelo de Tornavacas, ambas obras del artista *Juan de Arenas*, quien, procedente de Barco de Ávila, contribuyó a la introducción del nuevo estilo en Plasencia con el contrato que firmó, el 16 de agosto de 1681, para la construcción de la primera obra señalada, y que es gemela del tornavaqueño. A estas siguieron otras como el retablo de la ermita de Ntra. Sra. del Berrocal, en Belvís de Monroy, construido en 1687 por *José Coronel*, y exponente, a su vez, de la transformación que había alcanzado para estas fechas el retablo, reducido a un solo gran cuerpo, de orden gigante, alzado sobre banco y coronado por ático.

3. EL RETABLO BARROCO (1690-1750)

La eclosión del ornato vegetalista, la disolución de las líneas arquitectónicas y una mayor inventiva en las plantas son los elementos que definen el retablo de la etapa barroca. La decoración se va haciendo cada vez más menuda y nerviosa; los tallos y rameados trepidan y alcanzan las zonas más elevadas²³. La columna salo-

²¹ MARTÍN GONZÁLEZ, *Escultura Barroca Castellana*, op. cit., pp. 68 ss.

²² VÉLEZ CHAURRI, José Javier, *El retablo barroco en los límites de las provincias de Álava, Burgos y La Rioja (1600-1780)* (Vitoria, 1990), pp. 163 ss.

²³ MARTÍN GONZÁLEZ, *Escultura Barroca Castellana*, op. cit., pp. 70 ss.

mónica continúa empleándose; en Plasencia perdura hasta la década de 1730. El estípite se utiliza de forma secundaria, y en mucha menor medida que el soporte de mayor éxito en nuestros retablos dieciochescos: la columna de fuste liso con profusa decoración de talla adherida. Una excepción son los retablos del antiguo convento trinitario de Hervás, cuyas desestabilizadas estructuras soportan estípites de orden gigante. Se atribuyen al hermano *fray José de la Santísima Trinidad*, que debió fabricarlos hacia mediados de la centuria de mil setecientos, y son una excepción en el conjunto de nuestra retablística al igual que sucede con los del retablo de la Buena Muerte de la iglesia de San Miguel, en Valladolid, con los que guardan ciertas relaciones²⁴. Conviene tener presente que la Alta Extremadura bascula, en cuanto a influencias, hacia el norte de España a diferencia de la provincia de Badajoz, mucho más proclive al decorativismo andaluz²⁵.

El decaimiento que sufrieron los talleres de Plasencia en la segunda mitad del siglo XVII motivó la introducción del nuevo estilo por parte de maestros foráneos. *Juan de Arenas* fue el primer eslabón de una cadena en la que tienen especial protagonismo *José Vélez de Pomar* y *Juan de la Rosa*, maestros de arquitectura procedentes de Vizcaya. Debieron terminar en 1696 el retablo mayor de Santa María de Jaraíz, a continuación el de la iglesia de Garganta la Olla, están documentados en los colaterales del convento del Santo Cristo de la Victoria (c.1701) y es posible que también se encargaran de acometer el mayor de Valverde de la Vera (asentado en 1704). Con la obra de ambos artífices, junto al retablo mayor del convento serradillano que fabricó en Madrid el arquitecto *Francisco de la Torre* (1699-1701), el nuevo estilo barroco se impuso y terminó definiéndose en nuestra Diócesis. El agotamiento que sufren los talleres de sus centros más importantes provocará también la influencia o presencia de maestros de escultura foráneos: buen ejemplo son las piezas iconográficas de los conjuntos serradillanos, lo mismo que las tallas que decoran el órgano de la Catedral de Plasencia fabricado por el maestro *fray Domingo de Aguirre* (1692-1694)²⁶: se contrataron el 24 de octubre de 1692 con los escultores badajoceros *Cristóbal Jiménez Morgado* y *Miguel Sánchez Taramas*, que concertaron la obra en precio de 10.500 reales.

La primera mitad del siglo XVIII va a estar protagonizada por la presencia de artistas foráneos y por el nuevo crecimiento que experimentan los obradores locales ante la creciente demanda del nuevo estilo barroco. De Talavera de la Reina procede *Francisco Rodríguez*, que fue el entallador encargado de elevar el retablo mayor de Villanueva de la Vera (1707-1712); de La Calzada de Oropesa era vecino *Pedro de la Roza*, autor de retablos como los de la ermita del Cristo de la Misericordia de Losar de la Vera (c.1726-1727) y el parroquial de Aldeanueva de la Vera (1721-1723); del entorno de estos talleres debía proceder asimismo el maestro retablero *Pedro Álvarez Lorenzana*, quien construyó el retablo del Cristo de la Piedad de Villanueva de la Vera entre 1727 y 1729.

²⁴ *Ibidem*, p. 391, fig. 320.

²⁵ IDEM, *El Retablo Barroco en España* (Madrid, 1993), pp. 131 s. y 199 s.

²⁶ BENAVIDES CHECA, José, *Prelados Placentinos. Notas para sus biografías y para la historia documental de la Santa Iglesia Catedral y ciudad de Plasencia* (Plasencia, 1907. Plasencia, 1999), p. 296.

Sin embargo, la aportación más importante de los talleres foráneos a la evolución del estilo barroco en Plasencia la debemos a los hermanos *Churriguera*. Los tres estuvieron en la Catedral entre 1724 y 1726 para ajustar con el Cabildo el retablo del Tránsito de Ntra. Sra. Las conversaciones que sin duda mantuvieron maestros tan renombrados con los artífices de la ciudad se tradujeron en la difusión en nuestro territorio del retablo de cascarón, que no surge antes de esta fecha. Con el entorno de los *Churriguera* pensamos que estaba muy relacionado *Carlos Simón de Soria*, encargado de elevar un altar destinado a las reliquias de la Catedral, que debía ser simétrico al del entierro de la Virgen (1746-1748). *Simón de Soria* traza en 1754 el mayor de Arroyomolinos de la Vera, dotado con ático de cascarón, y él debió ser el difusor de esta modalidad tipológica repetida en Pasarón de la Vera (1757-1766) y previamente ensayada por los *Incera Velasco* en la ermita jarandillana de Ntra. Sra. de Sopetrán, obra a la que luego nos referiremos.

La intervención del maestro trujillano *Bartolomé Fernández Jerez* en el retablo de la Virgen del Tránsito en 1734 debió consolidar la influencia que sobre este artista ejercieron de forma muy especial los hermanos *Churriguera*. Así lo constatan el mayor de Serradilla (1734-1735), el que fabricó por estos mismos años para el Cristo del Desamparo de Escorial y el mayor de Logrosán, que le atribuimos, además del mayor de la iglesia trujillana de San Francisco. Conectado con el taller de *Jerez* está *Pedro Díaz Bejarano*, autor del retablo mayor de Alcollarín (1731-1732). Algunos de estos maestros, o tal vez de Plasencia, debieron acometer en la década de 1730 el magnífico retablo mayor de la ermita de Ntra. Sra. de la Soledad, en Casatejada.

Pero de todos los maestros que laboran en la Diócesis durante el siglo XVIII, el taller que abrieron en Barrado los hermanos *José Manuel* y *Francisco Ventura de la Incera Velasco*, procedentes de Cantabria²⁷, fue el más prolífico y el que más influencia ejerció en la zona, ya que fue el protagonista del cambio del Barroco al Rococó. Una de sus primeras intervenciones debió ser el retablo mayor de Barrado (c.1730), seguido del mayor de Navaconcejo (c.1730), la ermita jarandillana de Ntra. Sra. de Sopetrán (1747-1749) y la serie de los grandes retablos que ejecutaron a partir de mediados del siglo XVIII dentro de la estilística rococó.

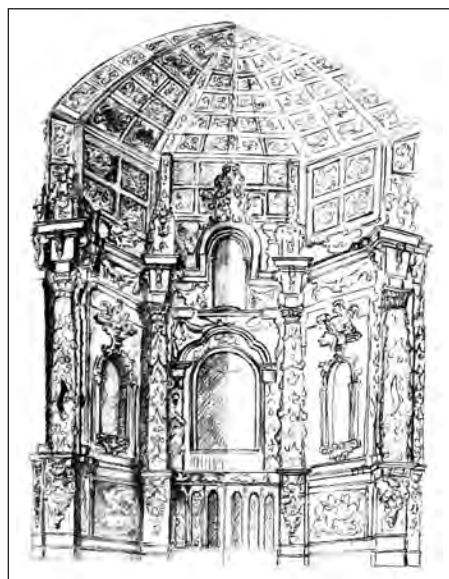


Lámina XIII. Trujillo. Parroquia de San Francisco. Retablo mayor.

²⁷ En Cantabria tenemos documentados a varios maestros apellidados *Incera* desde el siglo XVI. Entre ellos aparece citado *Francisco Ventura de la Incera Velasco*, que pensamos fue descendiente de nuestros maestros: GONZÁLEZ ECHEGARAY, M.C., et al., op. cit., pp. 347 s.

Otros artistas importantes fueron *Francisco Gómez de Aguilar* (retablo mayor de El Torno, 1735-1739) y *Manuel Álvarez Benavides*, ensamblador y escultor. En 1757 contrata el retablo mayor de Pasarón de la Vera, una de las obras mejor logradas dentro de la estilística barroca de nuestra Diócesis; también se encargó de ejecutar las tallas de los nichos laterales, y el grupo central de la *Transfiguración del Señor* fue cometido del escultor placentino *Antonio González Baragaña*, un artista anclado en presupuestos de principios de siglo. En 1764 contrató *Álvarez Benavides* la imagen de *San Pedro* para el retablo mayor de Aldeanueva de la Vera²⁸.

4. EL RETABLO ROCOCÓ. (1750-1780/1800). LA ESCASA PROYECCIÓN DEL ESTILO NEOCLÁSICO (1800)

El Rococó en la Diócesis de Plasencia mantiene las mismas estructuras ensayadas en el Barroco, al que incluso se vuelve en algunos casos dentro ya de una fase tardía y decadente, como el desaparecido retablo mayor de Collado (c.1797-1798). El repliegue que sufre la ornamentación desde 1740, acompañado por la aparición de cabezas de serafines dispuestas sobre placa adventicia, lo tenemos ejemplificado en retablos como el de la Virgen de los Dolores de Tornavacas y en uno de los colaterales existentes en Peraleda de la Mata. Sin embargo, el elemento que define por excelencia el estilo rococó es el motivo *rocaille*, que surge en Plasencia hacia 1750 de forma paralela a lo que sucede por las mismas fechas en el ámbito castellano²⁹. Los introductores del nuevo estilo decorativo, caracterizado además por el empleo de la columna de fuste liso o acanalado y decorado con *ces* y rocallas, fueron en Plasencia los hermanos *José Manuel* y *Francisco Ventura de la Incera Velasco*, y la primera obra en la que experimentan con el nuevo estilo fue el retablo mayor de la iglesia de San Miguel, en Jaraíz de la Vera, que inscribimos dentro de un barroco-prerococó (1750-1752) que pronto alcanzará su máximo desarrollo. Plenamente rococó es el retablo mayor de Arroyomolinos de la Vera, trazado hacia 1754 por *Carlos Simón de Soria* y fabricado por los *Incera Velasco* entre este año y 1755. La relación de esta obra con la escuela salmantina de los *Churriguera* viene dada no sólo por el diseño curvo del ático, sino también por la pose de los ángeles situados en los cornisamentos, claramente inspirados en el retablo mayor del convento de San Esteban. Otra de las obras en las que está documentada la intervención de los maestros de Barrado, aparte de las muchas atribuciones que les hacemos, es el retablo mayor de Jerte (c.1760-1762).

Junto a los *Incera*, destaca en Pasarón de la Vera *Manuel Álvarez Benavides*, quien evoluciona desde el Barroco hasta el Rococó en el retablo que construye para el Santo Cristo del Sepulcro en Aldeanueva de la Vera (terminado en 1758). Consolida el estilo en los dos retablos colaterales al presbiterio de la iglesia parroquial de Cuacos de

²⁸ Frente a los grandes maestros, abundan en la Diócesis obras de estilo barroco popular, de menor entidad artística que las citadas: la ermita de Ntra. Sra. de los Remedios de Berrocalejo (posterior a 1787, fecha grabada en el dintel de entrada); los retablos de la parroquia de San Antonio Abad, en Fresnedoso de Ibor, o el mayor de San Pedro Apóstol de El Gordo. Citemos también los retablos de Santa Ana de Trujillo, Torrecillas de la Tiesa, Valdesangil, etc.

²⁹ MARTÍN GONZÁLEZ, *Escultura Barroca Castellana*, op. cit., pp. 74 s.

Yuste. El mayor de la iglesia de La Garganta (1770-1780) es otra de las obras de este estilo que tenemos en la Diócesis, al igual que el colateral dedicado a Santa Lucía en Solana de Cabañas, fabricado en 1785 por el portugués *Antonio José Proenza*.

Tintes neoclásicos son evidentes en el retablo mayor de la iglesia de Serrejón (1770-1780), así como también en el desaparecido de Hervás, que fabricó el salmantino *don Tomás Pérez Monroy* entre 1781 y 1782. Sin embargo, la depuración estilística que decretó la Circular a los Prelados Eclesiásticos del Reino, de 25 de noviembre de 1777³⁰, ordenando la sustitución de los retablos lignarios por otros contruidos con materiales nobles para evitar el peligro de los incendios y abaratar los costes –evitando también la inflación–, no tuvo en la Diócesis de Plasencia, al igual que en la Baja Extremadura³¹, el resultado de un estilo como el que se imponía en la Corte de Carlos III. Existía una tradición y una especial predisposición del pueblo a seguir cultivando el barroco/rococó de estilo popular. El único retablo neoclásico que se construyó en Plasencia, aunque en madera según la tendencia general de España³², fue el de la parroquia de Cuacos de Yuste, dorado en 1800. La traza del retablo sigue el modelo que había diseñado *Juan de Herrera* en 1580 para el mayor del monasterio de Yuste, obra sin la cual dudamos que se hubiera llevado a cabo. Y esto porque el retablo de estilo neoclásico que se hace en Plasencia siempre, hasta bien entradas las primera décadas del

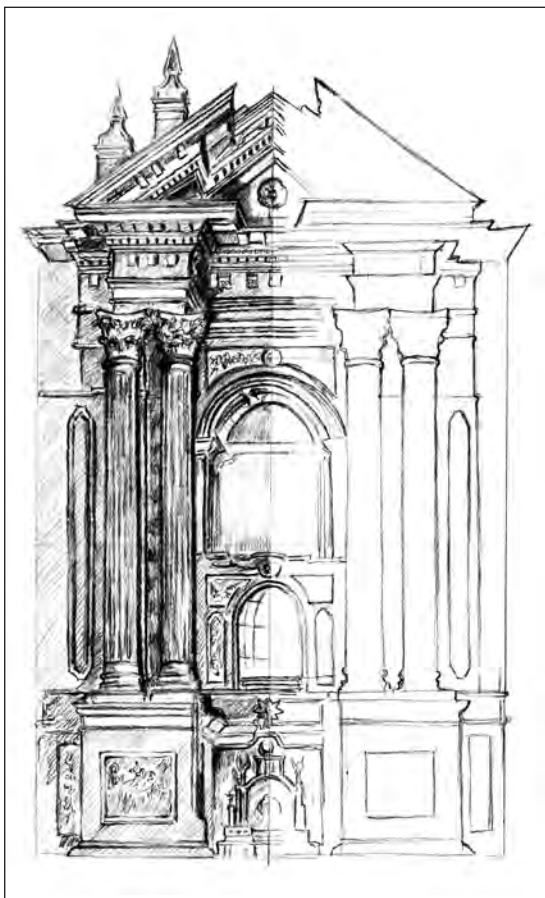


Lámina XIV. Cuacos de Yuste. Parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción. Retablo mayor.

³⁰ IDEM, «Problemática del retablo bajo Carlos III», en *Fragments*, n.ºs 12-13-14 (1988), pp. 33-43; la cita de la Circular en p. 43, n. 10.

³¹ HERNÁNDEZ NIEVES, Román, *Retablistica de la Baja Extremadura. Siglos XVI-XVIII* (Mérida, 1991), p. 366.

³² MARTÍN GONZÁLEZ, *Problemática del retablo...*, op. cit., p. 42; IDEM, «Comentarios sobre la aplicación de las reales órdenes de 1777 en lo referente al mobiliario de los templos», en *B.S.A.A.*, T.º LVIII (1992), pp. 489-496.

siglo XIX, presenta algún detalle derivado del Rococó, por muy pequeño que sea. Fue especialmente cultivado en las parroquias de los dos arciprestazgos salmantinos, Béjar y Fuentes de Béjar, que renuevan sus templos a lo largo del siglo XVIII y, a la postre, decoran sus testeros con retablos de baja calidad, en los que se entremezcla un estilo neoclásico con un Rococó que se resiste a desaparecer. Lo tenemos documentado en la mayoría de las parroquias de esta zona: la de Santo Domingo de Guzmán, en Peromingo y en Nava de Béjar (ambos retablos parten del mismo modelo); Santiago Apóstol, en Valverde de Valdelacasa; Ntra. Sra. de la Asunción, de Sorihuela (ya de comienzos del siglo XIX); Ntra. Sra. de la Purificación, en Fuentes de Béjar; San Miguel Arcángel de Ledrada; Ntra. Sra. de la Concepción, de Cabeza de Béjar; Ntra. Sra. de la Asunción, en Sanchotello, etc.

CAPÍTULO VI

LOS ARTISTAS

Y EL RETABLO CONTRARREFORMISTA

1. LOS TALLERES DE PLASENCIA

1.1. Los precedentes. El siglo XVI

De las primeras décadas de esta centuria de profunda renovación artística conocemos los nombres de algunos de los entalladores –lo único que perdura de la gran mayoría– que estuvieron trabajando en el territorio diocesano placentino: *Bartolomé Botello* (c.1514), *Diego Bejarano* (c.1515), *Guillermín de Gante* (1524), *Diego Jiménez* y su oficial *Cristóbal de Gata* (c.1536), *Antonio de Belver*, vecino de la villa de Olmedo en 1540, *Álvaro de la Puerta* (c.1541), *Pedro Martín* (c.1549), *Francisco Velázquez* (c.1550), o el entallador francés *Diego Guillén Ferrant*, que, procedente de Sevilla, dejará obras en Cáceres, Brozas, Plasencia o San Benito de Alcántara. La colaboración que éste mantuvo con el imaginero holandés *Roque de Balduque* en el retablo cacereño de Santa María la Mayor (1547-1550)¹, fue primordial para la proyección del foco andaluz en la escultura altoextremeña, entendido dentro del auge y desarrollo del retablo de imaginería escultórica y amplio repertorio decorativo *a lo romano*, junto a una tendencia particular a la caracterización expresiva francoflamenca en las tallas. Junto a *Francisco García* o *Francisco Rodríguez*, fue también el entallador placentino *Alonso Hipólito* el receptor de esta estética, no sólo plasmada en el amañamiento y expresividad de sus tallas, sino también en lo que se refiere a la distribución y ordenamiento estructural del único retablo que del mismo conocemos: el que realizó entre 1548 y 1552 para la parroquia cauriense de Arroyo de la Luz². Asimismo, pudo haber sido su gubia la que diera forma a las estructuras, coincidentes con la obra arroyana, del retablo mayor de la parroquia de Madrigalejo, elevada gracias al peculio de uno de los grandes mecenas del arte extremeño en estos momentos: el Prelado placentino don Gutierre de Vargas Carvajal (1523-1559), responsable, en gran medida, de la mayor parte de la trayectoria del que fue quizás el más importante de los

¹ FLORIANO CUMBREÑO, Antonio C., «El retablo de Santa María la Mayor de Cáceres», en *B.S.A.A.*, T.º VII, fascs. XXV-XXVII (Curso 1940-41), p. 85. *Vid., etiam*, PALOMERO PÁRAMO, J.M., *El retablo sevillano del Renacimiento: Análisis y evolución (1560-1629)* (Sevilla, 1983), pp. 113 ss.

² GARCÍA MOGOLLÓN, F.J., «En torno al retablo de la iglesia parroquial de Arroyo de la Luz (Cáceres)», en *Estudios dedicados a Carlos Callejo Serrano* (Cáceres, 1979), p. 303.

artistas de nuestro siglo XVI, *Francisco García*. Su taller permite estudiar la entrada del plateresco en Plasencia y su evolución hacia el clasicismo³, inaugurando una saga de maestros que se adentra en el siglo XVII, como es el caso del ensamblador *Baltasar García*.

1.2. Una obra pionera. El retablo mayor de Monroy: cita de los principales talleres placentinos a comienzos del siglo XVII

Importante es esta obra por la documentación que generó su proceso constructivo y el gran número de artistas que en Monroy se dieron cita. Por tal motivo abrimos con ella nuestro estudio sobre los talleres enclavados en la urbe de Alfonso VIII, pues nos sirve de cierre a la trayectoria de artistas procedentes de la segunda mitad del siglo XVI, y de inicio a la de otros nuevos maestros.

Una complicada historia documental.

1. *Arquitectura, relieves, pintura, dorado, estofado y tableros de pincel*⁴-. El deseo de renovar el viejo retablo gótico debió ser el impulso que movió a los parroquianos de Monroy a contratar una nueva máquina hacia finales de 1607; todo estaba previsto el 17 de diciembre, fecha de la escritura de poder que otorgó Francisco Martín Cano, mayordomo de la iglesia, en favor de Juan Núñez, cura párroco, «para que pueda concertar y concierte con los maestros y oficiales que quisiere un retablo para

el altar mayor de la dicha yglesia, que lo hagan de la traza, ymaginería, adorno, zinzelería y pintura y modelo que ... le pareziere que más conbiene, ... haziéndolo pregonar en los lugares y pies desta comarca para que benga a notiçia de los maestros della, recibiéndoles sobre ello las posturas y baxas». De este modo iniciaba los trámites el mayordomo para dar cumplimiento al mandato del Obispo don Pedro González de Acevedo (1594-1609), quien había ordenado la construcción del nuevo



Fig. 31. Monroy. Parroquia de Santa Catalina. Retablo mayor.

³ Remitimos al lector a nuestro trabajo sobre «El entallador placentino Francisco García y su obra en la provincia de Cáceres», en *Ars et Sapientia*, nº. 0 (Cáceres, 1999), pp. 49-81.

⁴ La descripción detallada de este proceso, y las reiteraciones que hacemos de algunos datos a lo largo del texto, persiguen como finalidad llevar a cabo una exposición clara de la historia documental del retablo y que el lector no pierda el hilo conductor.

retablo y dispuesto para su financiación los caudales que la iglesia tenía depositados en la alhóndiga de la villa. De nada sirvió la súplica que acordó el Concejo elevar al Prelado el 20 de enero de 1608, fecha de la carta en virtud de la cual delegó su poder en el alcalde y los regidores para que rogaran por la suspensión de la obra, alegando la urgencia que tenía la villa de recuperar los años de mala cosecha con el dinero depositado, y «porque de presente la dicha yglesia no tiene necesidad de haser el dicho retablo ny otra obra, porque como se a estado más a de ducientos años con el que tiene se puede pasar muy bien agora con él hasta que vengan mejores años que la gente esté con algún descanso».

No existe documentación acerca de la subasta que refiere el poder concedido por el mayordomo en favor del párroco el día 17 de diciembre de 1607; el concurso debió desarrollarse entre esta fecha y el mes de enero de 1608, puesto que el 13 de febrero ya tenemos documentado un pago en favor de los artistas que habían concertado la construcción del retablo. Es posible que en la puja participara el entallador placentino *Baltasar García*: a su favor documentamos en las cuentas de fábrica un descargo de 250 reales, librados por mandato del Provisor diocesano entre 1608 y 1609. Teniendo en cuenta, por un lado, que *García* no vuelve a aparecer en la documentación consultada sobre el retablo, y, por otro, que el pago de 250 reales resulta demasiado elevado para abonar tan sólo la postura que habría ofrecido el artista en la subasta, cabe la posibilidad de pensar que dicha cantidad se librara en concepto de una traza cuyas condiciones de ejecución no convencieron demasiado a Juan Núñez, cura párroco encargado de concertar el retablo. No obstante, la inexistencia de una ratificación documental al respecto no permite llevar más allá del campo de la hipótesis nuestra conjetura.

Los artistas ganadores del certamen debieron suscribir contrato con la parroquia a finales de enero de 1608 o, tal vez, a comienzos de febrero: el día 13 de este mes el mayordomo de la iglesia se obligó a abonar a *Francisco Ruiz de Velasco* y a *Valentín Romero*, ensambladores vecinos de Plasencia, y a *Francisco Jiménez*, escultor también placentino, 2.250 reales que les debía del total de 300 ducados que dichos artistas ya habían finiquitado, y por los cuales tenían otorgada carta de pago «a las espaldas del mandamiento de su señoría el señor Obispo de Plasencia». Este último dato y la cantidad señalada refleja la presencia del Prelado en el concierto de una obra cuyo primer pago, destinado sin duda a la compra de materiales, se fijó en 300 ducados, 1.100 reales para cada uno de los maestros que formaron compañía laboral. La cantidad restante hasta alcanzar el precio estipulado se abonaría del siguiente modo, ya que la iglesia sólo hizo efectivos 1.050 reales cuando los artífices otorgaron la carta de pago referida: un primer plazo de 1.050 reales se entregaría el día de la feria de Cáceres (11 de junio), y todo lo demás restante el 15 de agosto, fiesta de la Virgen María. Según reflejan las cuentas de fábrica, la parroquia cumplió con el pago.

El contrato y las condiciones para la construcción del retablo mayor de Monroy no se han conservado. Sin embargo, las continuas referencias que se hacen al mismo en sucesivos protocolos permiten reconstruir el concierto original, establecido en el mes de enero o primeros días de febrero de 1608 ante el escribano de Plasencia

Blasco Gil⁵: de la obra de arquitectura se encargarían los ensambladores *Francisco Ruiz de Velasco* y *Valentín Romero*, mientras que el escultor *Francisco Jiménez* tomó a su cargo la ejecución de la custodia y la imaginería de la máquina. Estipularon el cobro de un primer pago de 300 ducados en el momento de iniciar el trabajo, destinados a la adquisición de materiales. Acabada la obra, los artistas se comprometieron a viajar hasta Monroy para proceder a su asiento; de la manutención y gastos de las cabalgaduras se hacía cargo la iglesia. Terminadas estas labores, vendría la tasación y el pago final tras hacer cuentas de lo que ya tenían recibido. El plazo para la entrega debió establecerse en dos o tres años si consideramos los pleitos que surgen hacia 1610-11 a raíz del incumplimiento de esta condición. Hasta esta fecha, los ensambladores habían recibido, sin contar las pagas de *Jiménez*, 6.250 reales (los 250 abonados por las trazas), por lo que, tal vez, el concierto del retablo se estipuló en unos 9.000 reales; la tercera parte se pagaría una vez tasado. Al final del proceso, las cuentas registran un total de 9.184 reales abonados en favor de los ensambladores del retablo, incluyendo los 250 reales de *Baltasar García*.

Pocos días después de la rúbrica del contrato, y según debía estar establecido en el mismo, se firmó la escritura de fianzas. Tan sólo conocemos el nombre del artista que salió en favor de *Francisco Ruiz de Velasco*: *Alonso Hernández*, ensamblador vecino de la ciudad de Plasencia, documentado porque tuvo que hacerse cargo del trabajo cuando murió *Ruiz de Velasco* en 1610. Las cuentas de fábrica correspondientes a 1610-1611 anotan un descargo de 14 reales por las diligencias que hizo el mayor-domo «después que murió Velasco con su fiador para que se encargase del retablo». Este dato, unido al hecho de no volver a encontrar citado en los protocolos de Plasencia a *Francisco Ruiz de Velasco* a partir del 6 de marzo de 1610 –fecha en la que figura como testigo de una carta de poder–, nos permite fijar su muerte en torno a este último año o al siguiente de 1611.

Por ser la zona más noble del conjunto, los parroquianos debieron poner especial empeño en que fuera la custodia una de las primeras piezas que se asentara. El escultor *Francisco Jiménez* se encargó de su construcción, así como de esculpir gran parte de la imaginería del retablo. Se deduce esto de la declaración que hizo cuando otorgó carta de testamento el día 28 de febrero de 1610: «yten digo que yo tengo vna obra a mi cargo de custodia e ymaginería de la yglesia de Monroy, que está tasada en quatro mil y ducientos e sesenta e dos reales, con más las figuras del retablo y está acavada la obra y entregada al pintor..., y de lo que tengo recibido para en pago dello tengo dadas cartas de pago»⁶. Aparte del beneficio que debió percibir de los 300 ducados abonados por la iglesia a raíz de la rúbrica del contrato en 1608, *Jiménez* y su mujer, *Petronila Gutiérrez*, que actuó en calidad de testamentaria tras la muerte de su marido, recibieron de la iglesia,

⁵ Los documentos otorgados ante Blasco Gil, conservados en el AHPCC, abarcan los siguientes años: 1575 y 1602 (leg. 916), 1613 (leg. 917) y 1616-18 (leg. 918). Es una lástima la pérdida de esta escribanía, puesto que no fue sólo el contrato del retablo de Monroy del que dio fe Blasco Gil.

⁶ AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Fernando de la Peña, leg. 2006, 28 de febrero de 1610, s.f.

entre 1609 y 1610, un total de 1.834 reales por el pago de la custodia, tasada por un anónimo maestro en el mes de enero o febrero de este último año de 1610 en 4.262 reales. Por otro lado, teniendo en cuenta que el de Monroy es un retablo de pincel, y que sus figuras exentas fueron contratadas con posterioridad a 1608, la imaginería que declara Jiménez tener hecha y acabada el 28 de febrero de 1610 debe corresponder a los relieves escultóricos del banco, donde están efi-giados los cuatro Evangelistas.



Fig. 32. Monroy. Parroquia de Santa Catalina. Retablo mayor, San Mateo

La amistad que unía al escultor *Francisco Jiménez* con el pintor *Pedro de Mata*, vecino asimismo de la ciudad de Plasencia, determinó no sólo su nombramiento como testamentario del primero, sino también el contrato para policromar la custodia que declaró haberle entregado Jiménez cuando testó. *Pedro de Mata* doró el tabernáculo entre los primeros meses de 1610 y 1615, antes de contratar, a finales de este año, la pintura del retablo mayor; el largo período temporal es paralelo al dilatado proceso de construcción de esta máquina, circunstancia que puede arrojar algo de luz sobre la causa por la que *Mata* estuvo trabajando en la custodia todos estos años. El retraso en la entrega del retablo provocó la serie de pleitos que inició la iglesia por esta causa y, asimismo, que la Visita pastoral efectuada el 26 de marzo de 1612 ordenara no entregar más dinero «al entallador ni pintor» hasta no haber cumplido lo estipulado. Este dictamen, a la vista de las cuentas, no se hizo del todo efectivo con *Pedro de Mata*, dado el interés de la iglesia en ver acabado, al menos, el tabernáculo. Por su ocupación recibió un total de 8.023 reales, 17 maravedís y 56 fanegas de trigo⁷: el importe nos resulta algo elevado; sin duda, el pintor se hizo cargo de la adquisición de los panes de oro y otros materiales. Tras llevar y asentar la custodia en Monroy, tarea esta última que realizó *Mata* con la ayuda de un «oficial», la obra fue tasada por el pintor cacereño *Gaspar Gallego*, que percibió por este concepto 264 reales hacia el otoño de 1615; esta cantidad está incluida en un global de 509 reales, donde también entraron los gastos del notario y algunos descargos más por el transporte de la obra y del artista responsable de su valoración. Antes de terminar el asiento del manifestador, el doctor don Juan Quixada Almaraz, en la Visita que realizó a la parroquia el 19 de enero de 1615, dio «licencia al cura para que se pueda vender la custodia de madera biexa antes que se quiebre, por el más subido precio que se pudiese». Sin duda, el caudal así obtenido se emplearía para costear los gastos que estaba generando el nuevo tabernáculo.

⁷ Sobre la intervención de *Pedro de Mata* en la custodia no cabe ningún tipo de dudas a la vista de los descargos consignados en el Libro de Cuentas de Fábrica. Frente a lo que opinan Santiago García y José M.^a Sierra (AA.VV., *Retablo Mayor de la Iglesia de Santa Catalina de Monroy*, Badajoz, 1987, p. 26), *Mata* nunca pudo intervenir en la labor de talla del tabernáculo a la muerte de *Francisco Jiménez*, entre otras cosas, porque sólo era pintor y no entallador. Tampoco pudo llevar a cabo las labores de dorado de esta obra el platero placentino *Juan Micael*, quien, desde 1610-11, estaba encargado de realizar una custodia de plata para la iglesia, que terminó en 1614: A.P. de Monroy, L.C.F. y V. de 1575 a 1622, foliado, fols. 491-545, *passim*. Vid., etiam, GARCÍA MOGOLLÓN, F.J., *La Orfebrería religiosa de la diócesis de Coria (Siglos XIII-XIX)* (Cáceres, 1987), T.º II, p. 948.

De forma paralela, los ensambladores continuaron recibiendo pagos a raíz del contrato suscrito a comienzos de 1608. A pesar de la regularidad que advertimos en un principio en los descargos librados, no es posible determinar el precio estipulado en el concierto para los plazos sucesivos que debían ir recibiendo los artistas. No obstante, de las cantidades anotadas podemos deducir que el entallador *Francisco Ruíz de Velasco* se encargó, en cierto modo, de coordinar al resto del equipo, ya que fue el beneficiario, en nombre propio y de sus colaboradores, tanto de la primera paga, según hemos visto, como de los libramientos efectuados por este concepto en las cuentas correspondientes a los períodos de 1609-10 y 1610-11. Cabe la hipótesis de considerarlo como el artista-empresario que subcontrató la obra con el ensamblador *Valentín Romero* y el escultor *Francisco Jiménez*. Su fallecimiento en el último intervalo temporal anotado (puede que hacia 1610, puesto que desde esta fecha no vuelve a aparecer en los protocolos notariales de Plasencia) debió ser la causa, o uno de los factores al menos, que provocó el retraso tan dilatado que sufriría la obra en su entrega, aunque parece ser que ya antes de su muerte se había incumplido el contrato. Tras el fallecimiento de *Ruiz de Velasco*, el ensamblador placentino *Alonso Hernández* tomó a su cargo la ejecución de la parte que le correspondía en el mismo, dando cumplimiento de este modo a la carta de fianzas que había otorgado cuando *Velasco* se comprometió con la iglesia a construir la obra. La entrada de este nuevo artista debió ser un factor más para que la obra no fuera asentada en el tiempo estipulado, lo que provocó, en última instancia, el pleito que interpuso la parroquia⁸ y la siguiente afirmación del señor Visitador cuando hizo cuentas el 26 de marzo de 1612: «mando que al entallador ni pintor no se les de ninguno maravedís ..., alegando que no an cumplido el contrato que hicieron con la yglesia y que son pasados más de tres años que tienen rezividos más de quinientos ducados, y que por estar repartido entre muchos esta obra nunca se acaba, sino sólo llevan el dinero ..., y ansí dándoseles dineros nunca la acabarán, además de que el retablo es pequeño y entre todos tienen recibidos más de ocho mil reales»⁹.

La escrupulosa observancia que hizo la iglesia del mandato dictado en 1612 es la causa que justifica la ausencia de pagos a favor de los entalladores desde esta fecha hasta 1619. Mientras tanto, el contencioso judicial continuaba. El 16 de noviembre de 1615 el mayordomo de la parroquia otorgó poder a *Pedro de Mata* en tres causas –la segunda de ellas directamente relacionada con nuestro proceso–: la primera, para que en su nombre reclamara la hechura de un Crucificado que había vendido a la iglesia de Valdeobispo¹⁰ el pintor placentino *Bartolomé Lobo*, después de concertar con

⁸ La parroquia no sólo inició en esta fecha un pleito contra los artistas del retablo, sino también contra el platero *Juan Micael* por la custodia de plata que estaba haciendo, y, asimismo, contra los artistas encargados de aderezar la talla gótica de *Santa Catalina de Alejandría* en estas fechas.

⁹ Los 8.000 reales son el resultado de las cantidades entregadas a los entalladores (6.250 reales), al escultor *Francisco Jiménez* por su trabajo en la custodia (1.834 reales), y al pintor *Pedro de Mata* por la policromía del tabernáculo (784 reales que recibió según las cuentas del período 1610-11). En total: 8.868 reales.

¹⁰ La obra debía estar destinada a la «Iglesia vieja» dedicada a San Pedro Apóstol (hoy día en ruina). También es posible que fuera adquirida dicha talla para la ermita del Cristo del Humilladero. Recoge información sobre ambas construcciones SÁNCHEZ BUENO, Luis Carlos, *Aproximación a la Historia de Valdeobispo* (Cáceres, 1985), pp. 79-88.

los parroquianos de Monroy su policromía; en segundo lugar, para que pudiera «pedir y demandar a Balentín Romero y a Alonso Hernández ... que acaben luego el retablo que tomaron a su cargo de hazer para el altar mayor de la dicha yglesia desta villa, atento que el término en que lo avían de dar hecho y acabado es ya cunplido mucho tiempo y años a, y están pagados del conçierto cunpliendo en todo la escritura de conçierto sobre ello hecha»; y por último, el poder también le daba derecho a reclamar dos misales al librero placentino *Carvajal*, que los tenía desde que el cura Juan Núñez se los entregara para su aderezo y encuadernación.

Después de muchos años y varios litigios, viendo la iglesia que el retablo no se terminaba, decidió evitar todo tipo de pleitos y convenir con los artistas la solución más ventajosa para ambas partes. Así lo deducimos del acuerdo al que llegaron Matías Jiménez, mayordomo de la parroquia, y *Valentín Romero* y *Alonso Hernández* el 12 de abril de 1619: sin perder validez el contrato original –otorgado a comienzos de 1608 ante el escribano de Plasencia Blasco Gil–, y teniendo en cuenta que todo el retablo estaba aún en poder de los artistas, *Romero* y *Hernández* se comprometieron a terminarlo en el plazo máximo de cuatro meses. Por su parte, la parroquia les hizo entrega, a cada uno de ellos, de 400 reales. «Y acabado el dicho retablo se a de tasar y acabar de pagar al tenor de la escriptura de obligación hecha y otorgada ante el dicho Blasco Gil». Las cuentas del período 1618-22 reflejan el pago de estas cantidades, para cuyo abono intervino el mandamiento del Provisor diocesano, tal vez porque medió en el litigio.

En esta ocasión, los entalladores debieron cumplir con el plazo estipulado: según la escritura otorgada el día 12 de abril de 1619, el retablo habría de estar concluido en cuatro meses, esto era para el 12 de agosto de dicho año. Tras su finalización, *Valentín Romero* otorgó, el 25 de octubre de 1619, carta de poder en favor de *Alonso Hernández*, para que en su nombre pudiera cobrar 1.400 reales que se le debían «de resto del retablo que hize para la yglesia de la dicha villa de Monroy, y más o menos lo que paresca ha de deverme». Es decir, se trataba de una escritura en virtud de la cual *Valentín Romero* reclamaba el cobro del finiquito. Si tenemos en cuenta que era condición tasar la obra antes de concluir los pagos, es de imaginar, ante el reclamo de *Romero*, que el peritaje se había efectuado entre los meses de agosto y octubre de 1619. Las cuentas confirman esta hipótesis: la tasación tuvo lugar en la propia ciudad de Plasencia; estuvo a cargo de un anónimo maestro, que recibió por su trabajo 60 reales. No resulta extraño que la obra fuera valorada estando desmontada, ya que los detalles y posibles desperfectos se podían apreciar mejor.

Sin embargo, existía un pequeño problema: la iglesia se negó a hacer efectivas las últimas cantidades hasta no ver la obra asentada. Por tanto, el pleito con los artistas volvió a reanudarse. Los parroquianos acudieron a los Provisores de Plasencia para reclamar su derecho sobre una obra que tenían pagada prácticamente en su totalidad. El dictamen de los dignatarios diocesanos, según auto de 8 de octubre de 1622, versó en los siguientes términos: en vista de la petición elevada por la parroquia de Monroy sobre la entrega definitiva del retablo, y oídos los alegatos de los artistas reclamando el cobro total antes de efectuar la cesión, así como la obligación por la cual el mayordomo se comprometía a terminar de pagar una vez asentada la máquina, los Provisores

ordenaron a los entalladores que viajaran hasta Monroy para montar el conjunto, y a la iglesia a pagar las costas de las cabalgaduras y a finiquitar el retablo tras haber transcurrido dos días de su asiento. Asimismo, el auto determinó que, «si asentada la primera parte del retablo quedá pintado vos el susodicho (el mayordomo) o el concejo del dicho lugar no quisieren que se asiente lo demás, los dichos oficiales quisieren cumplir el dicho contrato y fuere por buestra culpa el que no se asiente o por parecer del dicho concejo, los susodichos no quedarán obligados a bolberle a asentar». Seis días después de dictar este auto, el 14 de octubre de 1622, *Romero* y *Hernández* otorgaron carta de pago en favor de Francisco Sánchez Franco, mayordomo de la iglesia, por los 334 reales que habían recibido: 242 reales *Valentín Romero* y 92 reales *Alonso Hernández*, que era lo que se les debía de la obra del retablo mayor¹¹. Según la declaración del auto de 8 de octubre de 1622, el primer cuerpo del retablo se terminó de asentar el día 14 de dichos mes y año: un pago en esta fecha por valor de los dichos 334 reales, efectuado «quando vinieron a sentar el primer cuerpo del retablo», confirma lo que decimos. Todo este proceso estuvo acompañado de sus pleitos correspondientes, dada la postura negativa a entregar la máquina que habían manifestado con anterioridad los artistas.

* * *

Tras concluir el retablo entre los meses de agosto y octubre de 1619, y reclamar *Valentín Romero*, el 25 de este último mes, los 1.400 reales que le debía la parroquia por su intervención en el retablo, cabe imaginar que alguna cantidad recibió el entallador, a pesar de la negativa del mayordomo a abonar cualquier maravedí antes de la entrega. La iglesia desearía concluir el proceso constructivo cuanto antes, de modo que libró algún tipo de pago a cambio del cual *Romero* cedió cierta parte del retablo con la finalidad de que el pintor pudiera comenzar su trabajo: en esta fecha, la iglesia se hizo cargo del primer cuerpo del conjunto.

El dorado que *Pedro de Mata* aplicó en la custodia del retablo entre los primeros meses de 1610 y 1615, según hemos visto, fue el trabajo que tuvo en cuenta la parroquia para contratar con él, el 16 de noviembre de ese último año, la policromía y tableros de pincel del conjunto. Teniendo en cuenta que los ensambladores no terminaron su trabajo hasta los meses de agosto u octubre de 1619, el cometido de *Pedro de Mata*¹² se concentró en la ejecución de los cuadros –de los que es autor– y la conclusión de la imagen titular, cuya talla debió subcontratar. En abril de 1619, es decir, unos meses antes de terminar la parte arquitectónica, *Pedro de Mata* fallece: cuando el mayordomo estipuló, el 12 de dichos mes y año, con *Valentín Romero* y *Alonso Hernández* la conclusión del retablo en cuatro meses a cambio de 400 reales abonados a cada uno, *Mata* ya había muerto. Existe un descargo del coste por el camino de ir a la ciudad de Plasencia

¹¹ A esta cantidad se unió otra de 400 reales abonados a partir de 1626 a los herederos de *Valentín Romero* y en favor de *Alonso Hernández*. Esta cantidad debía ser el complemento que faltaba hasta alcanzar la cifra aproximada en la que habían contratado el retablo. Los 400 reales recibidos incrementaron el coste global en 8.934 reales.

¹² En un principio, contrató la obra junto con el pintor *Juan de Quintana*, que falleció poco después sin haber hecho nada en el retablo.

«a pagar estos ochocientos reales y a que reconociesen los fiadores de Pedro de Mata, pintor, las cédulas de los quatro mil y seiscientos reales que avía recibido a cuenta del retablo». Si damos por cierto que *Romero* y *Hernández* entregaron la primera parte del conjunto tras efectuar el peritaje y cobrar parte de los 1.400 reales que al primero de ellos le habrían de entregar según el poder que otorgó el 25 de octubre de 1619, cabría imaginar que, acto seguido, la iglesia depositó el primer cuerpo en el taller del heredero de *Pedro de Mata*, su yerno *Pedro Íñigo*, pintor placentino.

A pesar del deseo de los parroquianos de acometer las labores pictóricas en Monroy, este proyecto no pudo llevarse a cabo al no entregar los entalladores el resto del conjunto, razón ante la cual debieron optar por la siguiente solución: en vista de que el asiento no podía llevarse a cabo, ya que corría por cuenta de los ensambladores y no disponían del conjunto por entero (hasta el 8 de octubre de 1622 estuvo la iglesia reclamando su entrega), debieron optar por entregar a *Íñigo*, a partir del mes de octubre de 1619, el primer cuerpo, el cual procedió a dorar dicho pintor. Por este motivo, en el auto dictado el 8 de octubre de 1622 se habla de la «primera parte del retablo questá pintado». Asimismo, los Libros de Cuentas documentan, entre 1622 y 1626, la compra de «veynte y seys lías ... para liar todo lo dorado del dicho retablo» cuando el primer cuerpo se asentó antes del 14 de octubre de 1622: no cabe duda de que al menos el nivel inferior vino dorado de Plasencia, y de que este trabajo se encargó *Pedro Íñigo* a partir del mes de octubre de 1619. Con posterioridad, cuando los ensambladores entregaron en octubre de 1622 lo que faltaba, se procedió a contratar el dorado de la segunda mitad del retablo con el pintor *Alonso de Paredes*, que, desde comienzos de noviembre de 1622, reclamaba la ejecución de una parte de la pintura en vista de que había sido fiador de *Pedro de Mata*.

Concluimos: terminada y tasada la arquitectura entre los meses de agosto y octubre de 1619, los ensambladores entregaron el primer cuerpo, en espera de recibir el finiquito antes de la entrega definitiva, algo a lo que se negaba la iglesia en tanto que no lo asentaran. Para evitar más demoras, se hizo entrega de la primera parte del retablo al yerno de *Pedro de Mata*, el pintor *Pedro Íñigo*. Por este motivo se menciona ya dorado el cuerpo inicial en el auto dictado por los Provisores el día 8 de octubre de 1622. Se decidió que *Valentín Romero* y *Alonso Hernández* recibirían las últimas pagas tras asentar el primer nivel; ya debía estar colocado para el 14 de octubre de este mismo año, fecha en la que recibieron los maravedís que se les adeudaba. Acto seguido, se inició el transporte a Monroy de los cuerpos restantes del retablo. Mientras tanto, en noviembre de 1622 el pintor *Alonso de Paredes* reclamaba realizar el dorado de esta segunda parte en vista de que había sido fiador de *Pedro de Mata*, estando asentada la primera.

2. *Transporte y asiento del retablo*-. El transporte del retablo desde la ciudad de Plasencia hasta la villa de Monroy es uno de los procesos más documentados que conocemos al respecto. La existencia de un pago de 153 reales abonados hacia 1619 por el transporte «de once cargas de madera que se traxo del retablo», debe estar haciendo referencia a la adquisición y traslado del material necesario para su asiento, pues todo parece indicar que éste se llevó a cabo en 1622: el primer cuerpo, «questá pintado», se terminó de asentar el 14 de octubre de este año, previa solicitud y gastos en las escrituras necesarias.

Tras muchos años de haber estado en trámites y pleitos con los ensambladores *Valentín Romero* y *Alonso Hernández*, parece ser que la parroquia llegó a un acuerdo con ellos acerca de la entrega definitiva del retablo y su asiento. Si damos por cierto que el primer cuerpo se entregó a raíz de los pagos que debieron efectuarse después de que fuera tasado entre agosto y octubre de 1619, justificaríamos la compra de 26 lías «para liar todo lo dorado del dicho retablo» en 1622, con motivo de su traslado. Por esta razón, y según ya hemos visto, cabe afirmar que *Pedro Íñigo* aplicó los panes de oro a toda la primera parte en Plasencia. Empero, ésta no saldría de la ciudad hasta lograr el resto del conjunto y la obligación de los ensambladores para asentarlos, ya que así estaba concertado. Esto debió suceder hacia los primeros meses de 1622, fecha en la que se inició su transporte: según un auto dictado el 8 de octubre de este año, la obligación del mayordomo de la parroquia para abonar el finiquito a *Romero* y *Hernández* una vez que entregaran el retablo, debió mediar para que ambos así procedieran; nuevos pleitos surgirían con motivo de la paga definitiva, que la iglesia no quería que fuera antes del asiento completo.

En las cuentas de fábrica existe un claro distingo entre los descargos relativos al transporte del primer cuerpo y los restantes, aunque opinamos que el traslado de ambos fue seguido: cuando *Alonso de Paredes* solicitó el 1 de noviembre de 1622 el contrato para dorar los niveles superiores, declaró que «todo el dicho retablo está en poder del mayordomo de la dicha yglesia en la dicha villa». Por tanto, todo este proceso debió iniciarse en los primeros meses de dicho año 1622, y concluir en octubre.

El traslado desde Plasencia se hizo en carretas tiradas por bueyes y jumentos. Para aminorar gastos, éstas se alquilaron en la cercana localidad de Malpartida. Por la vía de la Plata se encaminó la caravana hacia Cañaveral, pasando primero por Grimaldo, donde fue necesario pagar un peaje. Desde Cañaveral se empleó un carril para llegar hasta el embarcadero de Hinojal. Para evitar que las cargas de madera sufrieran desperfectos por lo escabroso del terreno, se contrataron una serie de braceros para llevar las piezas hasta las barcas y atravesar el río Tajo. Hasta Monroy tan sólo quedaba ya como parada y descanso la población de Talaván. En ocasiones se hizo necesario refugiar las cargas de la amenaza de lluvia. Sucedió cuando se inició el traslado del segundo cuerpo y tuvo que resguardarse en el portal de la ermita placentina de Fuentidueñas. Llegadas las carretas a la villa de Monroy, las maderas que portaban se juntaron con el material adquirido en 1619, que estaba almacenado. Durante todo el trayecto la iglesia se encargó de abonar el vino y bocados que se dieron a los hombres que ayudaron en su transporte, al igual que sucedió cuando se asentó.

Para embalar las piezas y evitar que sufrieran cualquier tipo de desperfecto, el mayordomo compró una serie de lías «para liar todo lo dorado del dicho retablo (primer cuerpo), lazos para liar y apretar la madera para que no viniese jugueteando, vala y una aguja para coser lo que fuere menester por el camino, además de una almohada, que se perdió cuando se fue por el dicho retablo». Paralelamente, la iglesia fue contratando los aserradores que ayudarían a asentar el retablo, comprando los hierros y el plomo, ajustando la obra de albañilería y tramitando la adquisición de un toldo con el que proteger el primer cuerpo mientras se procedía al asiento de los restantes niveles.

El asiento del primer nivel concluyó el día 14 de octubre de 1622. Asistieron al mismo los ensambladores *Valentín Romero* y *Alonso Hernández*, que, por su trabajo, lograron finiquitar la obra tras recibir los 334 reales que la parroquia les adeudaba. Según lo previsto en el contrato, la manutención de ambos corrió a cargo de la iglesia. El pintor *Pedro Íñigo* estuvo presente en el transcurso de estos trabajos para supervisar que no sufrieran daños la pátina dorada y los tableros cuando éstos se trasladaron a la iglesia, ya que estaban en su poder desde la muerte de *Pedro de Mata*, su suegro.

Teniendo en cuenta que *Alonso de Paredes* se comprometió a terminar de dorar los restantes cuerpos del retablo para el mes de junio de 1623¹³, debió ser durante este mes o los dos siguientes cuando se procedió a concluir el montaje de la obra. Para llevar a cabo esta tarea, *Alonso Hernández* se trasladó a Monroy con sus herramientas durante 17 días. También asistió *Alonso de Paredes* con un criado por espacio de 15 días. Las costas de manutención corrieron a cuenta de la iglesia. La ausencia de *Valentín Romero* permite conjeturar que a éste correspondió la talla del primer cuerpo, mientras que *Alonso Hernández* debió hacerse cargo de los restantes.

3. *Esculturas del retablo*-. Poco antes de concluir el retablo mayor durante la etapa estival del año 1623, se iniciaron los trámites para contratar las esculturas destinadas a los tres nichos superiores de la calle central que aún faltaban por tallar. En principio, la iglesia había optado por resolver este aspecto de la obra de la forma más económica, aprovechando la imaginería del retablo gótico. El poder que otorgó el mayordomo en favor de *Pedro de Mata* el 16 de noviembre de 1615 para que, entre otros asuntos, pudiera demandar al pintor placentino *Bartolomé Lobo* por haber vendido la hechura de un Crucificado a la iglesia de Valdeobispo después de concertar con la de Monroy su policromía, permite conjeturar que, o bien esta obra se trataba del Crucificado del ático precedente, o bien de aquél otro que el inventario de 5 de marzo de 1547 citaba «sin pintar», cosa que creemos menos probable por la lejanía en el tiempo de las fechas que manejamos. Sin duda, este artista contrató la renovación de parte de la imaginería del antiguo retablo mayor, concepto al que corresponden los 200 reales abonados a su favor durante el período 1608-09.

El concierto con *Bartolomé Lobo* debió estipular la entrega, en primer lugar, de la imagen que presidía la hornacina principal del retablo gótico desde hacía más de 200 años, la escultura de *Santa Catalina* –antes de aplicar la policromía fue necesario que un escultor aderezara uno de los brazos que estaba quebrado–. De peritar el dorado y estofado se encargó en 1611 el pintor placentino *Pedro de Córdoba*, que recibió 12 reales; *Córdoba* actuó en nombre de la iglesia, ya que en las mismas cuentas

¹³ El peritaje de los trabajos corrió a cargo del pintor cauriense *Francisco Cornejo*, que actuó por parte de la iglesia; recibió por su labor 297 reales. Según Martín Gil, por parte de los artistas intervino *Pedro de Córdoba*: MARTÍN GIL, Tomás, «Una excursión a Monroy», en *R.C.E.E.*, T.º VI, nº. 1 (1932), p. 54. La tasación debió realizarse entre los meses de julio y agosto de 1623, puesto que todo parece indicar que *Alonso de Paredes* cumplió con el contrato.

leemos un descargo de ocho reales que pagó el mayordomo «a Quintana, pintor tasador puesto por el señor Provisor por Bartolomé Lobo, de la tasación de Santa Catalina, y mandóse pagase por la yglesia y se le quite a él de lo demás que se deviere de dar». Sin duda, el pleito en el que deparó el contrato con *Lobo* determinó la intervención del Provisor, que llegó incluso a incautarse de la imagen. Todo ello no fue más que la antesala de lo que ocurriría años después con motivo de la venta que hizo el artista del Crucifijo de Monroy a la iglesia de Valdeobispo, según va dicho. La imagen de Santa Catalina debe ser la que preside en la actualidad la hornacina central del segundo cuerpo del retablo: el plegado sigue el tipo de paño acartonado que terminó imponiéndose en la última etapa del gótico. La peana sobre la que asienta fue añadida entre 1622 y 1623 por *Pedro de Sobremonte*, escultor vecino de la ciudad de Plasencia. La intervención acometida en el retablo entre 1985 y 1986 devolvió a esta escultura su advocación original, pues en un momento indeterminado le fueron aserrados sus atributos para convertirla en Inmaculada Concepción¹⁴. La restauración de esta imagen ha demostrado que la capa pictórica es contemporánea al retablo¹⁵.

No obstante, y aunque se había aderezado la talla titular, cuando la iglesia concertó con *Pedro de Mata* la pintura del retablo el 16 de noviembre de 1615, entre las condiciones figuraba la de «haçer, dorar y estofar una ynmagen de Santa Catalina para el dicho altar de la altura y forma, tamaño y moldura y como a visto otras el dicho *Pedro de Mata* que para el dicho efeto le an sido mostradas por el mayordomo de la yglesia de la dicha billa de Monroy». Antes de fallecer hacia el mes de marzo o abril de 1619, *Mata* debió subcontratar la hechura de la imagen para encargarse después de su policromía. Cuando *Alonso de Paredes* solicitó, el 1 de noviembre del año 1622, al Provisor diocesano la ejecución de una parte del retablo que él y *Pedro Íñigo* se habían repartido, afirmó textualmente que ya estaban hechos «çiertos tableros y los santos de talla». Cabe imaginar por tanto que *Mata* cumplió su cometido en este aspecto. La imagen de Santa Catalina que citan los textos debe ser la que Martín Gil pudo contemplar en 1932. Aún se conservaba en la década de 1950¹⁶. No obstante, y a pesar de lo dicho, resulta difícil asegurar qué imagen es la original, si tenemos en cuenta que *Mata* se comprometió a duplicar la obra gótica.

La intervención de *Pedro de Sobremonte* entre 1622 y 1623 se materializó en la ejecución de la peana de Santa Catalina y en la hechura del Cristo que preside el retablo desde el ático, piezas por las cuales le abonó la parroquia la suma de 315 reales puestos en Plasencia.

¹⁴ AA.VV., *Retablo mayor de la Iglesia...*, op. cit., p. 17. Convertida en Inmaculada Concepción pudo contemplarla Martín Gil: MARTÍN GIL, T., op. cit., p. 52.

¹⁵ AA.VV., *Retablo mayor de la Iglesia...*, op. cit., p. 17.

¹⁶ MARTÍN GIL, T., op. cit., p. 52. Sobre esta talla conservamos testimonio fotográfico de la década de 1950, realizado con motivo de la intervención que entonces se llevó a cabo en la iglesia: Vid. AA.VV., *Retablo mayor de la Iglesia...*, op. cit., pp. 9 y 24 (fotografía con detalle del rostro).

Durante el siglo XVIII se llevaron a cabo algunas intervenciones en el conjunto. Entre 1710 y 1712 fue necesario componer y asegurar la peana de Santa Catalina. A finales de la centuria fue sustituido el tabernáculo que construyó *Francisco Jiménez* por otro de estilo tardorrococó. Fue ejecutado entre 1794 y 1795 por *don Manuel María Falcato*, maestro escultor y pintor. Recibió por su trabajo 2.530 reales, cantidad en la que también entró el trabajo «del batidor y púlpito, un Crucifijo para la sacristía con su dosel y la conducción de todo».

* * *

Durante los meses de verano de 1623 concluyó una empresa constructiva cuyo inicio había tenido lugar a comienzos de 1608. El proceso de ejecución duró 15 largos años. Por este motivo, no es extraño que la parroquia extremara el cuidado con la obra y procediera a limpiar el retablo con cierta asiduidad. Entre 1642 y 1771 fueron muchas las ocasiones en las que se procedió a realizar esta tarea, hasta el punto de acometer una limpieza al año. Normalmente, se encargaba de realizarla alguien del pueblo o el mismo mayordomo, aunque también se contrató en algún momento el trabajo de un dorador: entre 1770 y 1771 *José Galván* recibió 68 reales y 28 maravedís por este concepto, incluyendo en la citada cantidad «los ingredientes para dicho fin»¹⁷.



Normalmente, se encargaba de realizarla alguien del pueblo o el mismo mayordomo, aunque también se contrató en algún momento el trabajo de un dorador: entre 1770 y 1771 *José Galván* recibió 68 reales y 28 maravedís por este concepto, incluyendo en la citada cantidad «los ingredientes para dicho fin»¹⁷.

Lámina XV. Monroy. Parroquia de Santa Catalina. Retablo mayor, iconografía.

¹⁷ En esta misma línea cabe resaltar la reciente intervención que la Consejería de Cultura y Patrimonio de la Junta de Extremadura llevó a cabo entre 1985 y 1986: HERNÁNDEZ NIEVES, Román, y CANO RAMOS, Javier, «Intervenciones en retablos y bienes muebles», en *Extremadura Restaurada. Quince años de intervención en el Patrimonio Histórico de Extremadura* (Salamanca, 1999), T.º I, pp. 260 ss.

Análisis descriptivo-. En alzado, el retablo consta de banco, tres cuerpos recorridos por idéntico número de calles, a las que separan otras dos entrecalles centrales, y ático. La decoración es muy sobria, como corresponde a un estilo definido por la austeridad; el ornato se reduce a elementos arquitectónicos fundamentalmente. No obstante, comienza a cobrar importancia, aunque todavía de forma muy tímida, el ornato vegetalista, que tan sólo advertimos en los frisos de los dos cuerpos superiores.

Las caras externas de los seis netos que estructuran el banco están decoradas con un repertorio de santos pintados al óleo sobre tabla. En el lado del Evangelio tenemos las representaciones de la *Fe* (con el cáliz y la cruz), *Santa Apolonia* (lleva la palma del martirio en la diestra mientras sostiene en la otra mano las tenazas que sujetan una de las muelas que perdió cuando fue apedreada tras negarse a rendir culto a los ídolos paganos) y *Santa Lucía* (con los ojos sobre una bandeja), acompañadas en el costado de la Epístola por *Santa Inés* (junto al simbólico cordero), *María junto a Santa Ana* y la alegoría de la *Esperanza* (que porta el ancla). Todas estas representaciones se enmarcan en un fondo de paisaje, a excepción de las Virtudes Teologales, incluidas en un marco romboidal de fondo negro y sobre una cartela manierista de cueros recortados, rodeada a su vez por una corte de angelitos. Este mismo esquema se repite en las caras laterales de los netos restantes, donde cabe suponer que iban representadas otras Virtudes, de muy difícil identificación por el mal estado de conservación en que han llegado hasta nosotros. En general, el estilo de esta primera serie pictórica del conjunto de Monroy no está exento de cierto gusto popular en lo que a representación y tratamiento de las figuras se refiere, a pesar del repertorio ornamental utilizado, libresco si queremos, para el caso concreto de las Virtudes.

Los tableros situados entre los netos del banco, en correspondencia con las calles más extremas y entrecalles del retablo, sirven de soporte para los relieves escultóricos donde van efigiados los cuatro Evangelistas, acompañados de sus respectivos atributos mientras escriben sus textos sagrados: *San Mateo y el ángel*, *San Lucas sobre el becerro alado* –costado del Evangelio–, *San Juan junto al águila*, a quien se le aparece la Virgen María, y *San Marcos junto al león alado* –Epístola–. El estilo popular de los relieves se muestra evidente tanto por la ingenuidad de algunos rostros como por los errores de escala o composición que todos ellos manifiestan. Los quiebrós del plegado ampuloso corren en paralelo con la escuela castellana, aunque el realismo no es inherente a un estilo tamizado por lo popular. Los rajados de las vestiduras son prueba evidente de la calidad de los estofados, aunque, en general, están muy mal conservados dada la proximidad de este primer nivel con el lugar de celebración del culto.

Seis columnas de fuste estriado, con sus correspondientes retropilastras, ritman y sustentan cada uno de los tres cuerpos principales del retablo, siguiendo la clásica superposición de órdenes en altura: toscano, jónico, corintio y «composito» en el ático. Asimismo, mientras que el entablamento del primer cuerpo mantiene el friso característico del orden dórico, con el juego alternante que surge de la combinación de triglifos y metopas, los restantes introducen motivos ornamentales tomados del

mundo vegetal; tallos, hojas y flores formando roleos, de talla aún no muy abultada, permiten apreciar el primer escalón de una evolución que caminará hacia la exaltación del juego lumínico resultante del marasmo vegetalista que encontramos en la segunda parte de la centuria del seiscientos. Todavía podemos apreciar elementos procedentes del repertorio manierista: los frisos de los cuerpos segundo y tercero cuentan en su centro, respectivamente, con una cartela de cueros recortados y un mascarón fantástico. El resto de los motivos decorativos surge a partir del juego que permite el tratamiento de la arquitectura lignaria: placados en los sofitos de los dinteles, casetones, dentículos, etc. Soluciones semejantes encontramos en el remate del conjunto: frontones rectos cierran las calles más extremas, al igual que sucede en la hornacina principal del ático, que en este caso se quiebra para permitir la inserción de una pequeña repisa sobre la que reposa la bola herreriana, en juego con las pirámides más extremas. El contacto de los ensambladores del retablo con los tratados arquitectónicos italianos es palpable en el esquema del ático, ya que mantiene el típico vano palladiano-serliano, que requiere de la inserción de aletones curvos para unir el principal, más elevado y de medio punto, con los extremos, más pequeños y rectos.

El amplio repertorio iconográfico distribuido en el retablo combina las técnicas de escultura y pintura, aunque con notable y decidida importancia de esta última. Las tallas se reservan para la calle central. Al igual que sucede con las más extremas, ésta experimenta cierto despliegue respecto del fondo para conceder mayor importancia a la temática inserta y fingir de este modo la existencia de unas hornacinas en los extremos que no existen en realidad; el efecto dinámico resultante del quiebro de los entablamentos permite animar una planta lineal que no por ello abandona su estatismo. Hasta el bienio 1985-86, el primer nivel de la calle principal albergaba un manifestador tardorrococó ejecutado a fines del siglo XVIII. Después de la restauración llevada a cabo en los años precitados, la custodia fue suprimida y trasladada de emplazamiento. El nicho central del segundo nivel del retablo alberga una escultura de *Santa Catalina de Alejandría*, patrona del templo. Por encima va situada una imagen de vestir dedicada a *María*, tal vez del siglo XVII. Desde el ático preside la talla del *Crucificado* que hizo *Pedro de Sobremonte*, sobre un fondo pictórico con la representación de la ciudad de Jerusalén; el fino plegado con el que está trabajado el paño de pureza remite, estilísticamente, a los años finales del siglo XVI, derivado del Manierismo.

El resto de calles del retablo alberga un repertorio iconográfico desplegado en 14 tablas pictóricas ejecutadas con temple al huevo, obras del pintor *Pedro de Mata*. Cierran el conjunto por ambos extremos las efigies de algunos Apóstoles, Padres de la Iglesia y santos más devotos de la piedad popular; de izquierda a derecha y de abajo arriba tenemos a *Santiago Matamoros*, *Santiago Peregrino*, *San Bartolomé*, *San Andrés*, *San Gregorio Magno* y *San Sebastián* representado en el momento de su martirio. Los dos primeros niveles de las entrecalles centrales están reservados a temas de la vida y de la pasión de *Santa Catalina de Alejandría*, patrona del templo: *La disputa con los doctores* (toma como modelo la obra del romanista flamenco *Martín de Vos* –Amberes, 1532–Amberes, 1603– titulada el *Niño Jesús en el templo*, difundida a

partir del grabado que hizo de ella *Jan Sadeler* –Bruselas, 1550-Venecia, 1600– en 1582¹⁸; la semejanza temática y narrativa permitió su adaptación a uno de los episodios concretos de la vida de la Santa), *El milagro obrado en el momento de ser martirizada en la rueda de púas acerasdas*, *Los Desposorios místicos de Santa Catalina* (la composición utiliza como fuente de inspiración el cuadro titulado *Sposalizio di Santa Catherina*, obra de *Antonio Allegri*, llamado *Il Correggio* –1494?-1534–, conservada en el Museo Nacional de Nápoles y difundida a través del grabado que hizo de la misma *Giorgio Ghisi* –Mantua, 1500/21/24 - 1582– en 1575¹⁹) y su *Decapitación*. La correcta lectura de estas cuatro tablas se establece de arriba hacia abajo en el costado del Evangelio y al contrario en la Epístola: *Desposorios*, *Disputa*, *Suplicio en la rueda y Degollación*.



Fig. 33. Monroy. Parroquia de Santa Catalina. Retablo mayor, La disputa con los doctores.



Fig. 34. Martín de Vos (1532-1603), Niño Jesús en el Templo.



Fig. 35. Monroy. Parroquia de Sta. Catalina. Retablo mayor, desposorios místicos de Santa Catalina.



Fig. 36. Giorgio Ghisi (1500/21/24-1582), Bodas Místicas de Santa Catalina (sobre un tema de Antonio Allegri).

¹⁸ Un ejemplar de esta serie grabada conserva el Monasterio de El Escorial: GONZÁLEZ DE ZÁRATE, Jesús María, *Real Colección de Estampas de San Lorenzo de El Escorial*, T.º VIII (Vitoria, 1995), p. 268, lám. n.º 3.800. La estampa lleva la siguiente inscripción inserta en la zona inferior: «M de vos inue(n)tor// Cum grat. et Preuil S C M// Iesus annor(um) duodecim ascendens cu(m) pare(n)tib(us) Jerosoly(ma) discedentib(us). et inscys illi ibi reman-/sit, qui triduum eum quaere(n)tes, filium tande(m) inuenerunt in medio doctor(um) audientem, et/ cum stupore interrogantem eos./ Luc. II./ Isadler scalpsit Colloniae M D LXXXVII.» Tengamos presente que este grabado ya había sido empleado en 1591 por *Miguel Martínez* para ejecutar una de las pinturas del retablo mayor del convento de San Vicente Ferrer, en Plasencia, lo que hace pensar en la relación profesional que ambos pintores, *Mata* y *Martínez*, mantenían. Advierte esta relación y anota la idea original del grabado TORRES PÉREZ, José M.º, «El manierismo en la pintura cacereña de la segunda mitad del siglo XVI y primer tercio del XVII», en *Academia*, n.º 61 (1985), pp. 244 s. 250.

¹⁹ Un ejemplar de esta estampa se conserva en la colección del Monasterio de El Escorial: GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J.M.º, *op. cit.*, T.º VI (Vitoria, 1994), p. 32, lám. n.º 2111. La estampa cuenta con la siguiente inscripción: «G.MF.// Diuini felix uirgo cape pignus amoris./ Dignatur thalamis te Deus ipse suis./ Ant. Lafreri formis Romae 1575.» Advirtió la existencia de este modelo FRANCO, Antonio, «Estudio de la pintura», en AA.VV., *Retablo mayor de la iglesia...*, *op. cit.* p. 48.



Fig. 37. Monroy. Parroquia de Santa Catalina. Retablo mayor, El Nacimiento de Jesús.



Fig. 38. J. Sadeler (1550-1600), Nacimiento de Jesús (sobre un tema de Martín de Vos).

Coronando ambas entrecalles, en el tercer cuerpo, dos tablas: *Anunciación* (Evangelio; la composición sigue el modelo de la homónima obra de la iglesia de San Salvador de Venecia, pintada por Tiziano Vecellio –c.1490-1576– y difundida a partir del grabado que hizo de esta pieza el holandés Cornelio Cort²⁰) y el *Nacimiento de Jesús* (Epístola; se utilizó como fuente o modelo para la pintura *El Nacimiento de Jesús* de Martín de Vos, grabado por Jan Sadeler en 1582 dentro de la serie de la *Infancia de Cristo*²¹).

Por último, dos escenas de la Pasión de Cristo flanquean el edículo central del ático: *Vía dolorosa* y *Flagelación*. La distribución de estas tablas en el retablo no responde a un programa iconográfico unitario y de conjunto; su ordenación por pares en torno a la calle central parece haber sido el único criterio seguido para la organización temática.

En lo que se refiere al dorado del retablo, es de sumo interés para su estudio tener en cuenta las condiciones del contrato que rubricó, el 20 de marzo de 1623, el placentino Alonso de Paredes con la parroquia para hacerse cargo de la policromía del conjunto desde el segundo cuerpo. Este documento especifica que el oro bruñido habría de ir combinado con labores estofadas en diferentes zonas, con el fin de lograr una mayor riqueza y variedad cromáticas: así, las columnas jónicas, para continuar la línea de trabajo empleada en la ejecución del primer nivel, llevan en las estrías «metido» un cordón de color «azul zenyzas», sustituido por «carmín de Florenzia» en los soportes del tercer cuerpo, y por el color blanco en los del ático; los capiteles van «coloridos», con las hojas rajadas, oscurecidas y realzadas; las cornisas están doradas y decoradas con motivos vegetales estilizados; el ornato de las cajas del retablo se efectúa con «brocados» en los frentes, teniendo en cuenta que su tamaño aumenta según la altura. Se estipula que todas las hornacinas vayan doradas, excepto la del *Crucificado*, que lleva un tablero con la representación de la ciudad de Jerusalén. Como podemos apreciar, el retablo de Monroy constituye un excelente ejemplo de la policromía contrarreformista que se aplica en España a estos conjuntos entre fines del siglo XVI y primer tercio de la siguiente centuria.

²⁰ FRANCO, A., *op. cit.*, p. 56.

²¹ Un ejemplar de esta lámina se conserva en la Biblioteca de El Escorial: GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J.M^o., *op. cit.*, T.º VIII, p. 266, lám. nº. 3.791. En el grabado figura la siguiente inscripción: «CVM PRIVIL/ S.C.M. SADL. F.// Maria peperit filium suum primogenitum, pannis eum inuoluit et reclina-/ uit in prae-sepio quia non erat ei locus in Diuersorio./ Luc. II. MDLXXXII».

Fuentes documentales–. A.P. de Monroy, *L.C.F. y V. de 1576 a 1622*, foliado, fols. 441, 442, 470, 472-473, 491, 493, 495, 512, 519, 526, 531, 533, 535, 537, 542, 543, 545-549, 552, 554, 556-560, 566-569, 571, 574, 582, 584-589 y 592; *L.C.F. y V. de 1622 a 1663*, foliado, fols. 47-50, 56-70, 74-80, 83, 86-88, 96, 98, 99, 101, 102, 107, 108, 111, 112, 116, 117, 122, 123, 125-129, 138, 141, 147, 149, 150, 155, 169, 185, 187, 192, 196, 203, 226, 234, 256, 268-270, 280, 281, 284, 291, 295, 298, 299, 301-303 y 312; *L.C.F. y V. de 1663 a 1730*, foliado, fols. 10, 70 vt.º, 71, 82, 89, 158 vt.º y 231; *L.C.F. y V. de 1731 a 1769*, foliado, fols. 4 vt.º, 5 y 254; *L.C.F. y V. de 1769 a 1851*, foliado, fols. 7 vt.º y 101 vt.º.

AHPCC. Protocolos Notariales de Monroy. Escribanos: Juan Sigler, *leg. 2557*, foliado en parte (17-XII-1607, poder que otorga el mayordomo Francisco Martín Cano en favor del cura Juan Núñez, fols. 279-279 vt.º del volumen 2º); (20-I-1608, poder del Concejo de Monroy, fols. 155-156 del volumen 3º); (13-II-1608, obligación suscrita por el mayordomo en favor de Francisco Ruiz de Velasco, Valentín Romero y Francisco Jiménez, s.f.); y *leg. 2558*, sin foliar (16-XI-1615, poder que otorga Pedro Martín Casasola, mayordomo de la iglesia, en favor del pintor Pedro de Mata, para que éste pueda reclamar el Crucificado que el placentino Bartolomé Lobo, también pintor, había vendido a la iglesia de Valdeobispo; el poder también lo otorga para que Mata pueda demandar a Valentín Romero y a Alonso Hernández); (noviembre de 1622, ¿día 1?, el pintor Alonso de Paredes reclama la parte que le corresponde ejecutar en el retablo al haber sido fiador de Pedro de Mata, solicitando repartir el trabajo entre él y Pedro Íñigo, yerno Mata); (2-XI-1622, don Pedro de Castro, Provisor y Vicario General del Obispado, otorga licencia para que el repartimiento propuesto por Alonso de Paredes pueda llevarse a cabo –escritura otorgada ante Favián Rodríguez–); (4-XI-1622, notificación del mandamiento anterior); (24-XI-1622, escritura de poder y fianzas otorgada por Alonso de Paredes y su mujer Damiana Rodríguez, como principales, Juan de Paredes, escribano, y Domingo Antonio, como sus fiadores y principales pagadores –escritura otorgada ante el escribano Diego Izquierdo–); (31-XII-1622, obligación suscrita por el cura y mayordomo de la iglesia en favor de Pedro Íñigo); (23-II-1623, poder que otorga el cura de Monroy en favor del mayordomo de la iglesia, para que en nombre de ésta pueda cobrar los 400 ducados que el Obispo don Sancho Dávila y Toledo había dispuesto para financiar la pintura del retablo); (20-III-1623, escritura de transacción y concierto entre la iglesia de Monroy y el pintor Alonso de Paredes). Escribano Juan de Collazos, *leg. 2558*, sin foliar (14-X-1622, carta de pago de Valentín Romero y Alonso Hernández en favor del mayordomo de la iglesia de Monroy); (6-XI-1622, Alonso de Paredes se da por contento y entregado de la parte del retablo que había estipulado pintar, dorar y estofar junto a Pedro Íñigo, según el concierto que ambos hicieron ante el escribano de Plasencia Blasco Gil). Escribano Juan Sánchez Gil, *leg. 2463*, sin foliar (23-VIII-1625, poder que otorga Alonso de Paredes en favor de Juan Jiménez Matías, vecino de Monroy, para que en su nombre pueda recibir lo que aún le debe la iglesia); (24-XII-1627, auto dictado por el licenciado Francisco Baraona, Provisor y Vicario General del Obispado, ordenando que la iglesia de Monroy abone lo que aún debe a Alonso de Paredes por la obra del retablo mayor); (1-I-1628, carta de pago y finiquito que otorga Alonso de Paredes en favor de la iglesia de Monroy por la obra acometida en el retablo); y *leg. 2464*, sin foliar (28-IX-1633, cuentas que hace la iglesia de Monroy con el pintor Pedro Íñigo a raíz de su intervención en el retablo mayor de la parroquia); (19-IX-1634, revocación del poder que Francisco González Despada, mayordomo de la iglesia de Monroy, había otorgado en favor de Juan Guerrero, pintor vecino de la ciudad de Plasencia, para que pusiera pleito y demanda contra Pedro Íñigo en razón del dorado, pintura y estofado del retablo mayor de dicha parroquia. El poder derogado había sido otorgado con fecha de 4 de septiembre de 1634 ante Diego Sánchez, escribano público de Serradilla).

AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribanos: *Juan de Paredes*, leg. 1966, foliado (12-IV-1619, *Valentín Romero* y *Alonso Hernández* se obligan a terminar el retablo, fols. 610-611 vt.^o). Escribano *Luis Gil*, leg. 928, sin foliar (25-X-1619, poder que otorga *Valentín Romero* en favor de *Alonso Hernández*). Escribano *Jerónimo Navarro*, leg. 1819, sin foliar (3-XI-1615, licencia del Obispo don Fray Enrique Enríquez para que la iglesia pueda suscribir el contrato de pintura con *Pedro de Mata* ante el fallecimiento del pintor *Juan de Quintana* –documento otorgado ante Miguel Sánchez e inserto en los papeles de Jerónimo Navarro–); (16-XI-1615, concierto establecido entre la iglesia y *Pedro de Mata* sobre la pintura, dorado y tableros del retablo mayor –documento otorgado ante Juan de Collazos–); (25-XI-1615, *Pedro de Mata* presenta como fiadores del contrato precitado a Francisco González de Madrigal y a *Alonso de Paredes*, pintor de Plasencia; también se estipulan las condiciones de la obra). Escribano *Francisco Núñez*, leg. 1838, sin foliar (15-VII-1634); (17-VII-1634).

1.3. Entalladores, ensambladores y maestros arquitectos

Baltasar García Angulo (entallador)

Datos biográficos

En otro trabajo nos hemos ocupado del importante entallador placentino *Francisco García* (documentado entre 1539 y 1571). De este artista y de su mujer Catalina de Angulo era hijo *Baltasar García*, nieto a su vez del entallador *Francisco de Angulo* –por parte de madre– y sobrino del también artista *Pedro García*. Debió nacer hacia 1547, y formarse en el taller familiar. Como maestro ya independizado contrata obras a partir de 1572; y en 1583 tenemos documentado su obrador abierto en la calle Ancha de la Puerta de Trujillo. Por el testamento que su tío *Pedro García* otorgó el 29 de marzo de 1576, sabemos que *Baltasar* había contraído matrimonio con María Hernández, unión con la que, de momento, no podemos relacionar de forma directa los nombres de otros artistas apellidados García y avecindados en Plasencia durante la primera mitad de la centuria de mil seiscientos²².

El 11 de enero de 1608 *Baltasar García* suscribió carta de venta en favor del pintor placentino *Juan de Quintana* y su mujer Ana de la Peña, de una casa y sus corrales situada en la calle Ancha de Plasencia –junto al Hospital de doña Gracia de Monroy– por precio de 28.500 maravedís (76 ducados), además de los censos que sobre la propiedad estaban cargados y de los cuales se hacía cargo a partir de ahora *Juan de Quintana*. El 16 de febrero de 1606 *Baltasar García* reclamaba lo que hasta entonces le adeudaba el pintor por la casa donde ya estaba viviendo. Algún problema de solvencia económica debía padecer el entallador para vender una propiedad que sabemos había donado previamente a su sobrino Francisco García Alegre el 29 de agosto de 1598, el cual cedió todos sus derechos sobre la misma –el 18 de abril de 1608– en favor de su tío con la finalidad de legalizar la venta establecida cuatro meses antes. Es posible que *Baltasar García* no pudiera sufragar los censos contraídos²³.

²² Véase nuestro trabajo sobre «El entallador placentino Francisco García y su obra en la provincia de Cáceres», en *Ars et Sapientia*, n.º. 0 (Cáceres, 1999), p. 53.

²³ *Ibidem*, p. 74.

La última referencia documental sobre nuestro artista data del 11 de junio de 1615, fecha en la que Gaspar de Soria, como depositario de los bienes de Francisco García Alegre, vecino que fue de la ciudad de Plasencia, procedió a venderlos en la almoneda pública en la que participó *Baltasar García* adquiriendo un cacillo de hierro por 24 maravedís²⁴.

Estilo

Formado en el taller de *Francisco García, Baltasar* es un artista clave para entender la evolución que experimentó el retablo diocesano desde las formas decorativas del plateresco, en el que se inició colaborando con su padre en obras como el retablo mayor de Tejada de Tiétar, hasta el estilo clasicista –según se infiere del contrato– del desaparecido retablo que hizo junto a su tío *Pedro* para el mercader Diego de Trejo en la parroquia placentina de San Esteban, y el mayor de Monroy, si bien opinamos que su relación con esta obra se redujo a participar en la subasta que la parroquia convocó para elegir trazas; cabe la hipótesis, en virtud del pago que en favor del mismo documentan las cuentas, que el diseño lo adquiriera la iglesia, y que, con posterioridad, lo reformara o sustituyera por otro distinto el artista que rubricó el contrato definitivo, *Francisco Ruiz de Velasco*.

Al igual que sucede con muchos de los artistas documentados en estas fechas, de la obra de *Baltasar García* se ha conservado más bien poco. Las referencias que existen sobre el retablo mayor de Villar de Plasencia permiten imaginar que, tal vez, y puesto que se toma como modelo, había realizado con anterioridad otro para Cabezabellosa (ambos desaparecidos). Grandes clientes de *Baltasar García* debieron ser las cofradías, no sólo placentinas sino también caurienses. Así lo corroboran contratos como el del retablo de Santa Lucía para San Esteban de Plasencia o el de Ntra. Sra. de la Consolación para Cañaverál.



Catálogo de obras

- *Tejada de Tiétar. Parroquia de San Miguel Arcángel*
Retablo mayor

Entre 1568 y 1569 otorgó cinco cartas de pago por valor de 66 ducados y 13 maravedís en favor de la iglesia parroquial de Tejada de Tiétar, por el retablo mayor que, junto a su padre *Francisco García*, había construido²⁵ (fig. 1).

²⁴ AHPCC. Sección Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Francisco de Campo, leg. 238, 11 de junio de 1615, s.f.

²⁵ Véase nuestra Tesis Doctoral sobre *El retablo en la Diócesis de Plasencia (Siglos XVI-XVIII)* (Cáceres, 2000), T.º V, pp. 2032 ss., donde dedicamos una completa monografía a esta obra.

- *Plasencia. Parroquia de San Esteban*
Retablo del mercader Diego de Trejo (desaparecido)

El 20 de abril de 1572 el mercader Diego de Trejo contrató con los entalladores placentinos *Pedro García* y su sobrino *Baltasar* un retablo destinado a la capilla que poseía en la iglesia de San Esteban. La advocación de dicha capilla, «que se a de llamar (...) de N. S. de la Mysiricordia», determinó la iconografía de la obra: se dispuso para la caja central una talla de bulto de María con su «Hijo preçioso a la forma y manera questá en la hermyta de Nuestra Señora del Puerto», imagen que, asimismo, habrían de acabarla perfectamente por detrás para poder sacarla en procesión. Los frisos del retablo, sustentados con columnas de orden clásico y fuste estriado, habrían de ir decorados con cabezas de serafines de las que pendieran paños colgantes según «como está en el altar de Nuestra Señora de la Piedad en la dicha yglesia de Señor Santistevan». Por materializar la traza que los dichos *Pedro y Baltasar García* habían diseñado recibirían un total de «quynze myle maravedís en reales, puestos en su poder en esta manera: çien reales les dio y pagó en presençia e por ante my el escrivano y testigos (...) y lo restante a cumplimyento de los dichos quynze myle maravedís le a de dar el dicho Diego de Trexo acabado el retablo y puesto y asentado». Todo esto, claro está, si estaba terminado para el día de Santiago Apóstol de dicho año 1572²⁶.

- *Villar de Plasencia. Parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción*
Retablo mayor (desaparecido)

El 28 de abril de 1572 suscribió escritura de contrato con el licenciado Cristóbal Gutiérrez, beneficiado del beneficio curado de las iglesias de Villar de Plasencia, Cabezabellosa y sus anejos, obligándose a la hechura de un retablo destinado al altar mayor de la antedicha parroquia del Villar, «el qual a de ser de madera de pino» y «a de tener diez y ocho pies en alto syn la coronación y honze pies en ancho sin los guardapolvos»; la hornacina principal debía acoger una imagen de Ntra. Sra. del tamaño de otra custodiada en Cabezabellosa, probablemente la imagen de la Virgen del Castillo, talla mariana fechada entre finales del siglo XIII e inicios de la siguiente centuria; asimismo, se estipuló como condición que la máquina habría de tener «la misma hobra y órdenes que tiene el retablo del lugar de Çabeçavellosa, y al pie del dicho retablo, en mayor del, a de aver un sagrario de la mysma hobra que está el del lugar de Cabeçavellosa». El precio estipulado para la hechura del conjunto se fijó en la cuantía de 100 ducados (37.500 maravedís), y habría de darlo «hecho y asentado (...) para el día de carnestolendas primero venidero del año de myle y quinientos y setenta y tres años»²⁷.

²⁶ AHPCC. Sección Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Francisco Rodríguez, leg. 2202, 20 de abril de 1572, s.f. *Vid., etiam*, MARTÍNEZ QUESADA, J, «Notas documentales sobre el Divino Morales y otros artistas y artesanos de Extremadura», en *R.E.E.*, T.º XVII (I) (1961), pp. 96 s.

²⁷ AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Francisco Rodríguez, leg. 2202, 28 de abril de 1572, s.f.

- *Plasencia. Parroquia de San Esteban*
Retablo de Santa Lucía (desaparecido)

El 2 de enero de 1592 contrató con *Antonio de Cervera el Mozo*, alcalde de la cofradía de Santa Lucía, y *Juan de Espinosa Negrete*, su mayordomo, vecinos de la ciudad de Plasencia, «la talla y guarnición de un retablo de madera de pino (...) conforme a una traza (...) firmada del dicho *Baltasar García*». El retablo debía estar acabado para el día de Santa Lucía (13 de diciembre) de dicho año 1592, fijado el precio en 300 reales²⁸. La obra se elevaría en la iglesia placentina de San Esteban, donde se servía, según *fray Alonso Fernández*, la cofradía de Santa Lucía, que, por el año 1627, contaba con «altar particular con imagen de la gloriosa Santa»²⁹.

- *Monroy. Parroquia de Santa Catalina*
Trazas presentadas en la subasta del retablo mayor

Entre 1608 y 1609 *Baltasar García* recibió 250 reales por la traza que debió dibujar para construir el retablo mayor de Monroy, y que presentó en la subasta organizada al efecto entre 1607 y 1608. En los primeros días de febrero de este año, *Francisco Ruiz de Velasco* (†1610) y *Valentín Romero* contrataron la ejecución de la obra³⁰.

- *Cañaveral. Ermita de Ntra. Sra. de la Consolación (desaparecida)*
Retablo mayor (desaparecido)

El 29 de julio de 1606 *Francisco Blázquez*, vecino de Cañaveral y mayordomo de la ermita de Ntra. Sra. de la Consolación, contrató con *Baltasar García*, como principal obligado, y con el pintor *Pedro de Mata*, su fiador, la hechura de un retablo a modo y semejanza de la traza firmada por el Canónigo cauriense *Juan Arias Picardo*; el día de San Andrés de dicho año 1606 terminaba el plazo de ejecución de esta obra, por la que recibiría el total de 40.000 maravedís (106 ducados y 250 mrs.) después de someterla a tasación. Sabemos, al respecto, que parte del retablo fue costeadado gracias a los 9.000 maravedís que una devota estipuló a tal efecto en las mandas de su testamento, a fin de construir esta obra cuya licencia fue otorgada por el Obispo de Coria don *Pedro de Carvajal Girón* (1604-1626) el 8 de junio de 1606³¹.

²⁸ *Ibidem*. Escribano *Antonio de Morales Quintano*, leg. 1745, 2 de enero de 1592, s.f.

²⁹ FERNÁNDEZ, Fr. Alonso, *Historia y anales de la ciudad y Obispado de Plasencia* (Madrid, por Juan González, a costa de la Ciudad y de la Santa Iglesia de Plasencia, 1627) (Cáceres, Publicaciones del Dpt.º de Seminarios de la Jefatura Provincial del Movimiento, 1952), Lib. III, Cap. 40, p. 550.

³⁰ Véase la historia documental de este retablo, que hemos desarrollado al inicio de este capítulo.

³¹ AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano *Francisco de Campo*, leg. 232, 29 de julio de 1606, s.f.

Intervenciones como fiador

El 10 de junio de 1600 *Baltasar García* y el platero placentino *Francisco Flores* otorgaron escritura de fianza en favor de *Valentín Romero*, «para los 400 reales que se le mandan dar» del retablo mayor que había contratado junto con el pintor guadalupano *Pedro de Lozoya* para la iglesia de Berzocana.

Otras intervenciones

- 1570. Este año recibió 49 reales por la hechura de las andas de los difuntos de la iglesia placentina de San Martín³².

Otros datos de interés

- 1577. Es testigo del testamento que otorga el Sr. don Francisco de Trejo Carvajal³³.
- 1583. Los días 23 de febrero, 4 y 11 de marzo, figura en la transacción realizada en la ciudad de Plasencia a tenor de la llegada de las Bulas de la Santa Cruzada, de las cuales adquirió «*Baltasar García*, entallador a la calle Ancha de la Puerta de Trujillo», un total de cuatro³⁴.
- 1607, 9 de enero. Figura como testigo de la escritura de aprendizaje concertada entre el placentino *Juan Francisco Fabri*, maestro de hacer órganos, y Mateo de Ávila, vecino de la villa de Madrid, al que *Fabri* debía terminar de mostrar el oficio de organista³⁵.

Francisco Ruiz de Velasco (entallador y ensamblador; †1610)

Datos biográficos

Francisco Ruiz de Velasco aparece documentado en Plasencia a partir de 1603. Pocos datos conocemos acerca de su vida personal. En lo profesional, cabe afirmar que fue un hombre muy bien relacionado con otros profesionales de la ciudad, como así lo demuestran las cartas que otorgó en respaldo de los siempre bien considerados bordadores: el 30 de junio de 1604 lo hizo con *Juan de Binuesa*³⁶, y el 17 de mayo de 1609 con *Juan de Molina*³⁷. Sin duda, buscaba *Velasco* con esto asegurar para un futuro las posibles fianzas que necesitara. Lo mismo sucedió con profesionales

³² PAREDES GUILLÉN, Vicente, «Pinturas en tabla del Divino Morales, extremeño, existentes en el retablo de la iglesia de San Martín, parroquia filial de la ciudad de Plasencia, en el año 1903», en *Revista de Extremadura*, T.º V, n.º. 52 (1903), 474.

³³ BENAVIDES CHECA, J., *Artistas del siglo XV, XVI y XVII* (Apuntes autógrafos depositados en la Biblioteca del Seminario Mayor de Plasencia).

³⁴ AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Gonzalo Jiménez, leg. 3097, en las fechas citadas, s.f.

³⁵ *Ibidem*. Escribano Francisco de Campo, leg. 233, 9 de enero de 1607, s.f.

³⁶ *Ibidem*. Escribano Fernando de la Peña, leg. 2003, 30 de junio de 1604, s.f.

³⁷ *Ibidem*. Escribano Juan de Paredes, leg. 1962, 17 de mayo de 1609, s.f.

de su oficio: en favor de *Juan Pardo* entallador se obligó a dar por buenas las escrituras que éste otorgara a tenor del poder que su mujer le había dado el 1 de agosto de 1609 para que se hiciera cargo de unas propiedades heredadas³⁸.

Debió tener un taller importante abierto en la ciudad de Plasencia. En éste entró como aprendiz, el 27 de agosto de 1607, el sobrino de Mari Ramos por un período de siete años³⁹. Hubo ocasiones en las fue requerido para trabajar en la casa del Obispo: el 11 de enero de 1612 recibió 938 reales y 30 maravedís de don Fray Enrique Enríquez Manrique⁴⁰. Murió nuestro artista mientras ejecutaba el retablo mayor de Monroy, hacia 1610-1611.

Estilo

Sólo hemos conservado de su producción los retablos mayores de Casar de Cáceres y de Monroy. Si comparamos el diseño de éste con el que trazó para el Casar (1604), comprobaremos que entre ambos conjuntos existen ciertas semejanzas de carácter general, salvando las diferencias que siempre introduce un artista para variar sus trazas: si eliminamos las entrecalles que flanquean el eje central del retablo de Casar de Cáceres, y sustituimos las esculturas del apostolado de los nichos laterales por pinturas, tendremos un modelo a partir del cual establecer un antecedente para el de Monroy, diseñado cuatro años después. La sucesión de los órdenes clásicos en altura, los vanos del ático o el ornato vegetalista de los frisos, a excepción del primero, son elementos que se repiten en las dos obras, y responden al más férreo estilo contrarreformista que en nuestra Diócesis se implantó desde finales del siglo XVI. Aunque las calles principales del de Monroy avanzan y destacan sobre el fondo, la decisión de incluir tablas pictóricas en las laterales anula el efecto aéreo que se hubiera logrado con esta solución. La muerte de *Ruiz de Velasco* hacia 1610 motivó que su fiador, el ensamblador placentino *Alonso Hernández*, se hiciera cargo de la parte que se había reservado cuando estipuló el concierto de la obra junto a *Valentín Romero*. Ya hemos visto, según los pagos derivados de los gastos que tuvo el asiento del retablo, que debió corresponder a *Romero* la ejecución del primer cuerpo y los restantes a los antedichos.

Si damos por cierto que a *Francisco Ruiz de Velasco* le corresponde la traza del retablo mayor de Monroy, cabe la hipótesis de que tanto ésta como la de Casar de Cáceres partieran de un modelo común: el retablo de la iglesia del convento de San Vicente, de Plasencia –en el que pudo haber colaborado–⁴¹, idéntico –salvando las

³⁸ *Ibidem*. Escribano García Álvarez Oropesa, leg. 2780, 1 de agosto de 1609, s.f.

³⁹ *Ibidem*. Escribano Francisco de Campo, leg. 233, 27 de agosto de 1607, s.f.

⁴⁰ *Ibidem*. Escribano Alonso Rodríguez, leg. 2180, cuentas tomadas a partir del 2 de noviembre de 1619, s.f.

⁴¹ De esta obra sólo conocemos la intervención del pintor *Miguel Martínez* como autor de los cuadros, quien fue sustituido por el alcantarino *Juan Nieto de Mercado* tras fallecer en 1591 sin terminar tres de los tableros concertados: *vid.*, al respecto, el trabajo de PESCADOR DEL HOYO, M.^o del Carmen, y DIEGO, Natividad de, «El retablo de San Vicente de Plasencia, sus autores y noticias de otros pintores del siglo XVI», en *R.E.E.*, T.^o XVIII (I) (1962), pp. 129-151.

distancias de todo género que se puedan establecer– en cuanto a organización al del Casar, y próximo al de Monroy en el diseño de remates superiores (ático y calles extremas con frontones triangulares). El mayor *decorativismo* del conjunto de Casar de Cáceres debe estar en relación con la presencia del pintor *Pedro de Córdoba* en el inicio de los trabajos. Junto a la semejanza formal que presentan las trazas entre sí, es sospechosa –por cuanto que remite a un mismo círculo– la repetición del grabado de *Sadeler*, en Plasencia y en Monroy, con el tema de la *Presentación de Jesús en el templo*.



Catálogo de obras

- *Jarandilla de la Vera. Ermita de Santa Marina*
Retablo mayor (desaparecido)

El pintor jarandillano *Juan de Cárdenas* contrató el 11 de septiembre de 1602 el dorado del retablo de la ermita de Santa Marina, en Jarandilla de la Vera, que ejecutaba el entallador placentino *Francisco Ruiz de Velasco*⁴².

- *Casar de Cáceres. Parroquia de la Asunción*
Trazas del retablo mayor

Entre las intervenciones conocidas de *Ruiz de Velasco*, anotemos el contrato que firmó el 1 de octubre de 1604 junto al pintor *Pedro de Córdoba* para llevar a cabo el retablo que entonces se disponía a construir la parroquia de Casar de Cáceres. A ambos les corresponde la primitiva traza de la máquina actual, cuya hechura, sin embargo, *Ruiz de Velasco* no llegó a comenzar a consecuencia del nuevo contrato que la iglesia firmó con artistas de Ciudad Rodrigo ante la baja que hicieron de 400 ducados con 100 de prometido sobre los 4.000 originalmente pactados. Las condiciones definitivas fueron redactadas el 26 de enero de 1605 entre la parroquia y el escultor mirobrigense *Tomás de la Huerta* quien, a su vez, actuaba en nombre de los ensambladores, de la misma localidad, *Martín*



Fig. 39. Casar de Cáceres. Parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción. Retablo mayor.

⁴² AHPCC. Protocolos Notariales de Jarandilla de la Vera. Escribano Juan Rodríguez de Sosa, leg. 2565, foliado, fols. 284-284 vt.º. Documento citado por MONTERO APARICIO, D., *Arte religioso en la Vera de Plasencia* (Salamanca, 1975), pp. 58 y 342 s.

Sánchez y Juan Sánchez. Posteriormente, y en virtud de una escritura de 7 de agosto de 1607, sabemos que parte de la arquitectura y talla fue traspasada por *Juan Sánchez* a *Juan Hernández Mostazo* y a su hijo *Francisco Hernández Mostazo*, ensambladores cacereños que acaso también estuvieron ayudados por *Juan*, hermano de *Francisco* e hijo a su vez de *Juan Hernández Mostazo, el Viejo*⁴³.

- *Plasencia. S.I. Catedral*
Retablo de Santa Inés o de las reliquias (desaparecido)

Su intervención está documentada en la Catedral de Plasencia en 1606, año en el que *Ruiz de Velasco* concluyó (en el mes de julio) un retablo dedicado a Santa Inés, situado en el mismo espacio, o adyacente, al que hoy goza el retablo del Tránsito⁴⁴. La obra de *Ruiz de Velasco* también debió albergar las reliquias de la Sede⁴⁵.

- *Monroy. Parroquia de Santa Catalina*
Traza y ejecución del retablo mayor

En los primeros días de febrero de 1608 *Francisco Ruiz de Velasco* (†1610) contrató la ejecución del retablo mayor de Monroy, que luego debió subcontratar con el entallador *Valentín Romero* (tal vez, el primer cuerpo) y el escultor *Francisco Jiménez*. Como fiador de *Ruiz de Velasco* salió el ensamblador placentino *Alonso Hernández*, quien tuvo que hacerse cargo de la obra tras la muerte de aquél, hacia 1610-1611. Los trabajos se tasaron entre agosto y octubre de 1619. Es posible que el precio global se ajustara en 9.000 reales; están documentados pagos por valor de 8.934 reales⁴⁶.

Otras intervenciones

- **1608.** Percibe en esta fecha 24 reales por cinco cruces de nogal que hizo para la iglesia parroquial de San Juan Bautista, en Malpartida de Plasencia⁴⁷.

⁴³ MARTÍN GIL, Tomás, «La iglesia parroquial del Casar de Cáceres y su retablo mayor», en *R.C.E.E.*, T.º V (I) (1931), pp. 46-50; PULIDO Y PULIDO, Tomás, *Datos para la Historia Artística cacereña* (Cáceres, 1980), p. 447; GARCÍA MOGOLLÓN, F.J., «El retablo mayor del Casar de Cáceres y el escultor Tomás de la Huerta», en *Norba. Revista de Arte, Geografía e Historia*, T.º IV (Cáceres, 1983), pp. 26-51; PIZARRRO GÓMEZ, F.J., *Retablo mayor de la iglesia parroquial de Casar de Cáceres* (Badajoz, 1990), p. 28.

⁴⁴ BENAVIDES CHECA, José, *Prelados Placentinos. Notas para sus biografías y para la Historia Documental de la Santa Iglesia Catedral y ciudad de Plasencia* (Plasencia, 1907. Plasencia, 1999), pp. 228-229 (citamos por la edición de 1907).

⁴⁵ Véase, al respecto, nuestro trabajo sobre las «Aportaciones documentales en torno a los retablos de la Virgen del Tránsito y de las Reliquias de la Catedral de Plasencia», en *R.E.E.*, T.º LVI (II) (Badajoz, 2000), pp. 417 s.

⁴⁶ Véase la historia documental de este retablo.

⁴⁷ A.P. de Malpartida de Plasencia, *L.C.F. y V. de 1607 a 1645*, desordenado, foliado, fol. 47.

Valentín Romero (entallador y escultor)*Datos biográficos*

Valentín Romero fue uno de los entalladores más importantes de Plasencia entre finales del siglo XVI y principios de la siguiente centuria. En la documentación aparece citado desde 1592, en que se obliga a ejecutar la traza que el escultor *Lucas Mitata* había diseñado para el pabellón de la custodia de la Catedral de Coria. De su vida privada son escasos los datos que tenemos. Por ejemplo, conocemos su afición al vino, aunque también cabe la posibilidad de que se hubiera dedicado a este negocio de forma paralela a su actividad artística: en septiembre de 1614 entregó a Simón Sánchez, notario y familiar del Santo Oficio vecino de Robledillo de Gata, 3.000 reales para que los empleara y tratara en mosto de vino en la dicha villa y en Descargamaría durante año y medio⁴⁸.

Mucho más interesantes son las relaciones que estableció durante su vida con otros maestros de la ciudad, sobre todo los plateros, habida cuenta del dinero que solían disponer y que en alguna ocasión necesitó para fianzas. Conocido por la historiografía artística es el pleito que se inició, el 18 de mayo de 1619, tras el fallecimiento del orive placentino *Francisco Flores* con sus fiadores para que éstos cumplieran el contrato de la cruz de plata al que estaban comprometidos –según las fianzas que otorgaron el 14 de febrero de 1604⁴⁹– con la iglesia metellinense de San Martín: a *Valentín Romero*, al bordador *Alonso Luego* y al tundidor Juan Barrado se les reclamaban los 200 ducados que *Francisco Flores* había recibido para hacer dicha cruz⁵⁰. La entrega de la obra al orive de Plasencia *Juan Micael* resolvió el litigio⁵¹; en compensación por esta actuación, los precitados fiadores le favorecieron en 1621 con el contrato según el cual se hacía cargo de la cruz de plata de la iglesia de Santa María de Trujillo⁵².

En lo que atañe a sus relaciones con otros maestros de su misma profesión, señalemos, por ejemplo, el poder general que otorgó el 28 de febrero de 1612, junto con el escultor *Gaspar Hernández*, a los procuradores de causas de Plasencia⁵³; o su presencia junto al ensamblador *Juan Moreno* entre los testigos de la carta que Simón de Herrera otorgó el 12 de mayo de 1617⁵⁴.

⁴⁸ AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Diego de Carvajal, leg. 307, septiembre de 1614 (escritura en mal estado), s.f.

⁴⁹ *Ibidem*. Escribano Francisco de Campo, leg. 231, 14 y 20 de febrero, y 28 de abril de 1604, s.f. El pintor *Juan de Quintana* también se encontraba entre los fiadores; de él no se hace mención en el pleito puesto que ya había fallecido para la fecha de 1619.

⁵⁰ *Ibidem*. Escribano Juan de Paredes, leg. 1966, foliado, fols. 819-822 vt.º.

⁵¹ *Ibidem*. Escribano Juan de Paredes, leg. 1966, fols. 858-861 vt.º.

⁵² *Ibidem*. Escribano Jerónimo Navarro, leg. 1823, 5 de junio de 1621, s.f.

⁵³ *Ibidem*. Escribano Diego de Carvajal, leg. 304, 28 de febrero de 1612, s.f.

⁵⁴ *Ibidem*. Escribano Fernando de la Peña, leg. 2009, 12 de mayo de 1617, s.f.

Estilo

Para reconstruir su trayectoria artística, es importante tener en cuenta que en 1592, en el contrato que suscribe para hacer el pabellón de la custodia de la Catedral de Coria, *Valentín Romero* aparece citado como «oficial de arquitectura». No creemos que aprendiera el oficio con *Lucas Mitata*, sino con alguno de los maestros placentinos activos en el último cuarto del siglo XVI. Aquél fue el último contrato que suscribió en calidad de oficial.

De todas las obras que hemos documentado de este artista, sólo conservamos las custodias que hizo para San Martín de Plasencia y para la iglesia de Berzocana, junto al retablo de Monroy. La custodia mayor de la parroquia de Berzocana constituye ejemplo contumaz en virtud del cual apreciamos el desarrollo del estilo clasicista que asumen los talleres de Plasencia a raíz de su difusión desde el monasterio de San Lorenzo de El Escorial. En esta línea debemos valorar el trabajo desempeñado por el taller de *Valentín Romero*, que, en su faceta de ensamblador, demuestra un buen manejo con la gubia a la hora de trasladar a la madera modelos tomados de los repertorios grabados de los tratados arquitectónicos de *Serlio* y *Palladio*, cuyo manejo en los obradores de la importante ciudad alfonsina debía ser para estas fechas bastante asiduo: el empleo del capitel corintio según los dictados del alumno de *Peruzzi* permiten juzgar a *Romero* como un artista preocupado por el resultado final de la obra y la lectura alegórica de la misma. Como escultor, *Valentín Romero* se adscribe a la estética trentina según pregonaba la calmada concepción de las figuras, faltas aún de una resuelta expresión en los rostros y por tanto todavía permanentes en el frío intelectualismo del manierismo, como paso previo a la transición hacia el realismo que ahora se inicia. La diferencia que presentan en cuanto a estilo la figura de San Juan Bautista y el resto del apostolado de Berzocana permite pensar en la existencia de colaboradores de taller o, tal vez, en un subcontrato. Lo mismo cabe decir para el retablo de Monroy.



Catálogo de obras

- Coria. S.I.C. de Ntra. Sra. de la Asunción
Pabellón para la custodia, según trazas de *Lucas Mitata* (desaparecido)

El 21 de mayo de 1592 se obligó, como oficial de arquitectura, a ejecutar un pabellón para la custodia de la Catedral de Coria según la traza que tenía firmada del escultor *Lucas Mitata*, teniendo en cuenta que estaba tasada en 150 días de ocupación, a 7 reales diarios. El contrato definitivo se firmó el 1 junio de 1592⁵⁵.

⁵⁵ *Ibidem*. Escribano Gonzalo Jiménez, leg. 1295, 1 de junio de 1592, s.f., donde se incorporan los documentos citados. La referencia de esta obra, documentada en los protocolos de Cáceres, fue dada a conocer por PÍRIZ PÉREZ, Emilio, «El escultor Lucas Mitata», en *B.S.A.A.*, T.º XLIII (1977), pp. 244 y 248. Al parecer, a esta obra corresponden los relieves de *San Pedro* y *San Pablo* que se conservan en el Museo de la Catedral.

- *Plasencia. Convento de Santo Domingo*
Retablo de Santo Domingo (desaparecido)

Especial mérito debieron tener los retablos situados en las dos capillas colaterales del altar mayor del convento placentino de Santo Domingo, propiedad del Estado de Mirabel. La del costado del Evangelio estaba dedicada a *Ntra. Sra. del Rosario*, mientras que a *Santo Domingo* había sido advocada la capilla situada en la Epístola⁵⁶. La primera estaba protegida con su reja, ya que dicho espacio también servía de enterramiento a los miembros del linaje mencionado; el retablo que la presidía se pintó, doró y estofó con los 1.500 ducados que dejó don Fadrique de Zúñiga para que fueran abonados al pintor *Gabriel Rosado*, natural de Ávila y vecino de la ciudad de Plasencia, según escritura otorgada en el mes de noviembre de 1569⁵⁷. Su compañero en la Epístola se fabricó, siguiendo el modelo del Rosario, a instancias de doña María de Zúñiga, Marquesa de Mirabel, tras la concesión que hizo de dicha capilla, dedicada al Santo fundador de la Orden y dotada con su verja, entierro y demás ornamentos⁵⁸. Según las cuentas ofrecidas el 22 de diciembre de 1604 por los testamentarios de doña María de Zúñiga⁵⁹, conocemos los pormenores sobre la construcción del retablo de *Santo Domingo*. El entallador *Valentín Romero* contrató la traza, talla, ensamblaje e imaginería de la obra en 400 ducados: conservamos dos cartas de pago otorgadas los días 11 de agosto de 1597 y 2 de enero de 1599 por valor de 2.144 reales⁶⁰. *Pedro de Mata* se encargó de pintar los cuadros: en las cuentas se consigna una carta de pago a su favor por valor de 100 ducados, fechada el 29 de septiembre de 1599. El dorado, estofado y policromía estuvo a cargo del pintor *Juan de Quintana*, que recibió 5.400 reales por su trabajo. *Gabriel de Parrales* fue nombrado tasador de estas labores por los testamentarios de doña María de Zúñiga, recibiendo 66 reales por su ocupación. Según el capellán Barrio y Rufo, don Antonio de Zúñiga Dávila y Pimentel, esposo de doña María, fue el encargado de construir los dos altares colaterales situados en los brazos del crucero, elevándose su coste a más de 30.000 reales⁶¹.

⁵⁶ LÓPEZ MARTÍN, Jesús Manuel, *Paisaje Urbano de Plasencia en los siglos XV y XVI* (Villanueva de la Serena, 1993), p. 327.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 333, citando en n. 307, desarrollada en p. 351, el Archivo del Palacio de Mirabel, Legajo 88, correspondiente a la escritura del mes de noviembre de 1569. Sobre este altar apuntemos la concesión que hizo el Pontífice Gregorio XIII, en 20 de febrero de 1583, de la indulgencia plenaria en cada misa de difuntos que se dijese por cualquier morador del convento de Santo Domingo, o por el ánima de los fieles difuntos en el altar de Ntra. Sra. del Rosario: FERNÁNDEZ, Fray A., *op. cit.*, Lib. II, Cap. 6, p. 196.

⁵⁸ LÓPEZ MARTÍN, J.M., *op. cit.*, p. 328.

⁵⁹ AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Francisco de Campo, leg. 232, s.f. Las cuentas de las que tomamos los datos aportados se efectuaron el día 22 de diciembre de 1604, y, para que fueran aprobadas por el Marqués de Mirabel, el día 24 de junio de 1605 las presentaron el Alférez Francisco de Carvajal, el licenciado Francisco Gómez y el Regidor Álvaro Rodríguez, que eran testamentarios de Diego Rodríguez del Castillo, a su vez, depositario de los bienes de doña María de Zúñiga, Marquesa de Mirabel.

⁶⁰ Incluyendo el importe que tuvo el alquiler de la casa donde se fabricó el retablo y la tasación del mismo.

⁶¹ SÁNCHEZ LORO, Domingo, *Historias Placentinas Inéditas*. Primera Parte. *Catalogus Episcoporum Ecclesiae Placentinae*, vol. C (Cáceres, 1985), p. 218.

Ambos retablos, *Ntra. Sra. del Rosario y Santo Domingo*, fueron destruidos a comienzos del siglo XIX, durante la ocupación francesa del cenobio en diciembre de 1807⁶². Conservamos, no obstante, las descripciones que nos ofrece Antonio Ponz, que llegó a contemplar el retablo de *Santo Domingo* en la capilla de San Pedro, situada enfrente de la puerta principal del templo, emplazamiento al que fue trasladada la obra en fecha que desconocemos. Ponz afirma que «son asimismo buenos altares los del crucero: el del lado de la epístola tiene los doce Apóstoles de escultura, y ocho pinturas de diferentes santos: en el del evangelio hay igual número de estatuas, y pinturas del mismo estilo que las antecedentes, y las del altar mayor»⁶³; «no falta regularidad en los demás retablos, y se puede decir excelente en su línea el de Santo Domingo, frente de la puerta principal de la iglesia, del qual se debía tener todo cuidado, siquiera por las seis tablas que contiene, executadas segun el estilo de Durero, que todavía podrian durar mucho tiempo.»⁶⁴

- Plasencia. Convento de Santo Domingo
Escudos del túmulo funerario de doña María de Zúñiga,
Marquesa de Mirabel (desaparecido)

De forma paralela a la obra del retablo de Santo Domingo, en el convento placentino de la misma advocación *Valentín Romero* se encargó de hacer los 52 escudos de armas que llevaba el túmulo funerario de doña María de Zúñiga, de cuya obra de cantería se encargó el maestro *Juan Álvarez*⁶⁵.

- Plasencia. Parroquia de San Martín
Custodia del retablo mayor

Dos años antes de liquidar la parroquia de San Martín lo que adeudaba a *Diego y Antonio Pérez de Cervera* por el trabajo de pintura, dorado y estofado (1577) del retablo mayor –obra muy conocida por las tablas que alberga de *Luis de Morales*⁶⁶–,

⁶² José María Barrio y Rufo afirma que todos los ornamentos de la iglesia se salvaron, además del altar mayor, la imagen de Ntra. Sra. del Rosario y varias reliquias: SÁNCHEZ LORO, D., *Historias placentinas inéditas...*, op. cit., vol. C (Cáceres, 1985), p. 218. Martínez Díaz y García Arranz sostienen que la imagen de Santo Domingo se conserva en la actualidad en la iglesia placentina del Pilar: MARTÍNEZ DÍAZ, J.M.^º y GARCÍA ARRANZ, J.J., «El escultor y entallador Valentín Romero», en *Boletín de la Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes*, T.^º VII (Julio-Diciembre 1996), p. 190 y n. 10.

⁶³ PONZ, Antonio, *Viage de España*, T.^º VII (Madrid, 1772) (Madrid, Imprenta de Joaquín de Ibarra, 1784 –2ª Ed.–) (Ed.Facsímil bajo el título *Viajar por Extremadura*, Ed.Editora Regional de Extremadura, Salamanca, 1983), Carta V, apdo. 67, p. 113.

⁶⁴ *Ibidem*, T.^º VII, Carta V, apdo. 69, p. 115. En los mismo términos que Ponz se expresa BENAVIDES CHECA, J., *Prelados Placentinos...*, op. cit., p. 156.

⁶⁵ AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Francisco de Campo, leg. 232, s.f. En realidad, la cita que figura en los documentos adjudica al pintor *Juan de Quintana* la realización de dichos escudos, que, sin embargo, y según Torres Pérez, fueron hechos por *Valentín Romero*: TORRES PÉREZ, José M.^º, «El Manierismo en la pintura cacereña de la segunda mitad del siglo XVI y primer tercio del siglo XVII», en *Academia*, nº. 61 (Madrid, 1985), p. 257, nota 29.

⁶⁶ Fue construido entre 1557 y 1560 por el entallador placentino *Francisco Rodríguez*; los tableros de pincel los ejecutó *Morales* entre 1565 y la primavera de 1570. Sobre los cuadros, remitimos al lector al último trabajo que publicó sobre el pintor Carmelo Solís: SOLÍS RODRÍGUEZ, C., *Luis de Morales* (Badajoz, 1999), pp. 370-383.



Fig. 40. Plasencia. Parroquia de S. Martín. Retablo mayor, custodia según Mérida.

ordenó el Visitador diocesano fabricar un tabernáculo para el mismo⁶⁷, probablemente porque sólo contaba con el sagrario (así lo pone de manifiesto la interrupción que sufren los paneles centrales del banco en su desarrollo hacia la calle central, cortados cuando fue añadida la custodia en esta zona de la obra). El cumplimiento del mandato no debió demorarse mucho tiempo. En virtud de la escritura de obligación que otorgaron *Valentín Romero* y *Pedro de Lozoya*, pintor vecino de Guadalupe, el 18 de mayo de 1600⁶⁸ para ejecutar una custodia de madera destinada a enjorar el altar mayor de la iglesia de San Juan Bautista, en Berzocana, sabemos, según las condiciones que acordaron en dicho mes de mayo los artistas con la parroquia, que

«el dicho relicario a de ser a la traça y modelo de otro que el dicho *Valentín Romero* hizo para la yglesia parrochial del señor Sanct Martín de la ciudad de Plasencia en quanto al arquitectura y senblaxe...»⁶⁹

Según se desprende de la documentación consultada, *Valentín Romero* fabricó la custodia de la iglesia de San Martín a finales del siglo XVI, hacia la década de 1590, y, según se estipuló en el contrato con Berzocana, la pieza sirvió como modelo para el tabernáculo que luego construyó en esta villa, ambas ejecutadas en el más sobrio estilo clasicista. La obra ha perdido el segundo cuerpo que Mérida pudo fotografiar y publicar en el *Catálogo* de 1924⁷⁰.

- *Berzocana. Iglesia parroquial de San Juan Bautista*
Custodia del altar mayor

Dando cumplimiento al mandato dictado en la Visita que practicó en la iglesia de Berzocana el Prelado placentino don Pedro González de Acevedo (1594-1609) durante los primeros meses de 1600, relativo a la construcción de «un relicario y sagrario para donde estoviese el Sanctísimo Sacramento», el cura párroco de la villa elevó, hacia el mes de mayo de dicho año 1600, una petición para que el mandatario de la

⁶⁷ BENAVIDES CHECA, J., *Prelados Placentinos...*, op. cit., p. 135.

⁶⁸ AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Diego López de Hinojosa, leg. 1363, 18 de mayo de 1600, s.f.

⁶⁹ *Ibidem*, hacia el mes de mayo de 1600. Condiciones estipuladas para la construcción de la custodia, 1ª condición.

⁷⁰ MÉLIDA ALINARI, José Ramón, *Catálogo Monumental de España. Provincia de Cáceres* (Madrid, 1924), Tomo de láminas, lámina CCXL.



Fig. 41. Berzocana. Parroquia de S. Juan Bautista. Custodia del altar mayor.

Diócesis aprobara las condiciones en virtud de las cuales había apalabrado el concierto de la nueva obra con el entallador *Valentín Romero* y *Pedro de Lozoya*, pintor del óleo vecino de la Puebla de Guadalupe: estipularon construir, en el plazo de dos años, una custodia de notable desarrollo iconográfico por un precio no superior a 1.000 ducados, abonados en pagas sucesivas y finiquitados una vez tasada la pieza. La correspondiente escritura de obligación fue rubricada por los artistas el 18 de mayo de 1600, fecha en la que don Pedro González de Acevedo extendió la licencia para poder iniciar los trabajos. En virtud de las condiciones pactadas, el 10 de junio fueron otorgadas las fianzas: rubricaron la escritura el platero *Francisco Flores* y el entallador *Baltasar García*, ambos vecinos de la ciudad de Plasencia, y con ella aseguraron los 400 reales que tenía recibidos *Valentín Romero*, sin duda como primera paga.

Por la descripción contenida en las condiciones a las que se obligaron *Romero* y *Lozoya* el 18 de mayo de 1600, tenemos constancia del notable desarrollo iconográfico que en un principio se pensó para la obra, y que posteriormente se redujo a lo que hoy podemos contemplar. El programa estaba orientado a ensalzar el significado simbólico del Sacramento de la Eucaristía a través de un repertorio con imágenes de la Pasión de Cristo, el apostolado, los Evangelistas, San Pablo, San Juan Bautista y los Santos Patronos de la Diócesis cuyas reliquias se veneran en Berzocana. En los netos centrales del banco debían ir *San Lucas* y *San Marcos*, flanqueados a ambos lados por *San Fulgencio* y *Santa Florentina*, todos ellos ejecutados en bajorrelieve; los espacios intermedios llevarían las siguientes pinturas al óleo (sobre tabla): la *Última Cena* en el centro y en los flancos los hermanos de los patronos de la Diócesis, *San Isidoro* y *San Leandro de Sevilla*. Sobre el banco se elevaban dos cuerpos y el ático –de igual forma a como hoy contemplamos el principal de la obra y su remate– con el siguiente repertorio: el arca Eucarística y sobre ella un nicho de vara y media de alto con la figura de *San Juan Bautista* (primer cuerpo); un «Eçe Omo sentado o de medio ariva como mexor pareçiere» (segundo nivel); y un «busto Resuçitado de tres quartas de alto» (en el ático). Completaban el repertorio las tallas en bulto redondo de todo el apostolado, *San Pablo*, y los Evangelistas *San Juan* y *San Mateo* dispuestos en los nichos abiertos en los lados ochavados del tabernáculo: *San Pedro* y *San Pablo* de media vara de alto en el primer cuerpo; *San Andrés* y *Santiago el Mayor* en el siguiente; *Santo Tomás*, *San Juan*, *San Mateo* y *Santiago el Menor* «de a terçia» sobre el cornisamento del segundo nivel; y, por último, *San Simón*, *San Felipe*, *San Bartolomé* y *San Tadeo* dispuestos «en los remates últimos y de a quarta». Sin embargo, cuando las condiciones de la obra se presentaron a don Pedro González

de Acevedo para su aprobación, éste introdujo una ligera variante en el banco: en lugar de ir *San Fulgencio* y *Santa Florentina* en los netos laterales, se dispuso la inserción de *San Matías*, el sustituto de Judas, y *San Bernabé de Chipre*, el apóstol adjunto; los Patronos de la Diócesis fueron relegados al lugar que tenían reservado sus hermanos *San Isidoro* y *San Leandro*, suprimidos del programa «porque no ay lugar a donde»⁷¹.

Este importante programa iconográfico, cuyas esculturas disminuían de tamaño según los cuerpos iban superponiéndose en altura (dada la complejidad iconográfica y el menor espacio disponible), estaba pensado para la traza que *Romero* había ejecutado en la iglesia parroquial de San Martín, de Plasencia, y que debía servir como modelo, aunque el de Berzocana debía ser «algo más ancho, con la proporción que pareciere conviniente, imitando en ésto al sagrario de la yglesia Cathedral desta ciudad». Respecto a San Martín, *Valentín Romero* introdujo en Berzocana el capitel corintio en lugar del jónico, asentado sobre «pilastras astriadas» para soportar «los frisos de la cornisa», que debían ser «de buena talla»; todo ello trabajado con madera «seca y buena, limpia, como lo requiere la obra».

Análisis descriptivo-. Trátase de una gran custodia o tabernáculo para albergar el Santísimo Sacramento del altar y exponer al mismo tiempo al patrono titular del templo: *San Juan Bautista*; se incide con esto en el complejo significado simbólico del hijo de Santa Isabel como precursor del Mesías⁷², y en el importante papel que la función eucarística había adquirido después de la celebración del Concilio de Trento. En alza-do, la custodia presenta un banco sobre el que se eleva el cuerpo principal culminado en ático. Estilísticamente, el diseño de la pieza se adscribe al sobrio estilo clasicista que inauguró en España la edificación del monasterio de El Escorial.

El cuadrado planimétrico –sobre sotobanco de cantería–, con los lados menores ochavados, es el módulo base empleado para la configuración y diseño del cuerpo principal de la obra. Columnas de fuste acanalado y capitel corintio enmarcan los lados mayores y sirven de soporte al friso continuo que recorre la custodia, decorado con roleos vegetalistas de escaso resalte. Abren los lados principales en arco de medio punto con intradós doblado, sobre pares de pilastras jónicas, permitiendo contemplar el interior del templete desde el frente y los laterales: preside la imagen titular de *San Juan Bautista*, vestido con un sayo de pelo de camello ajustado a la cintura mediante un cinturón de cuero, y acompañado del simbólico cordero que abraza con la izquierda mientras porta la cruz con la derecha. La calmada concepción de la talla responde a la estética trentina y la falta de expresión en la figura a los inicios de un estilo realista aún no conformado; la peana de gallones y ganchillos sobre la que asienta la obra es característica, en general, de la primera mitad del siglo XVII,

⁷¹ AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Diego López de Hinojosa, leg. 1363, s.f.: 18 de mayo y 10 de junio de 1600; las restantes escrituras, incorporadas a éstas, están fechadas entre los meses de mayo y junio de dicho año, y están rubricadas por el notario Juan de Salcedo Romero. Sobre la custodia de Berzocana, *vid.*, *etiam*, MARTÍNEZ DÍAZ, J.M.⁸, y GARCÍA ARRANZ, J.J., *El escultor y entallador...*, *op. cit.*, pp. 192 ss; HERNÁNDEZ DÍAZ, *Berzocana (Sus reliquias y la Iglesia Parroquial)* (Cáceres, 1980), p. 29.

⁷² Lucas, 1, 67-69.

aunque no se generaliza hasta el segundo cuarto de la centuria, momento en que debió ser añadida. En la parte posterior de la hornacina acompaña una representación simbólica de la Santísima Trinidad: un triángulo equilátero entre rayos destellantes inscribe en el centro el ojo simbólico de la omnipresencia de Dios Padre⁷³, creando un complejo significado en torno al templo cristiano que, en última instancia, simboliza el tabernáculo⁷⁴, todo más que la cúpula sobre pechinas que engloba a ambas representaciones incide en la idea de la bóveda celeste que cubre el firmamento. En los lados menores u ochavos de la custodia se sitúan las figuras de cuatro *Apóstoles* a los que albergan, por ambos lados, un par de hornacinas superpuestas, abiertas en arco de medio punto y decoradas con un tímido placado rehundido en la zona superior: aunque muy reducido, el diseño tiene correspondencia con algunos grabados publicados en los tratados de arquitectura de *Sebastián Serlio*⁷⁵ y *Andrea Palladio*⁷⁶.

El ático del conjunto recrea un templete de planta circular y pequeño tamaño: ocho arquillos sobre pilares sustentan el friso que da paso a la cúpula y linterna del remate; cada pilar lleva añadido un «arbotante» formado por la prolongación del entablamento anular sobre columna dórica estriada en el extremo, rematada en pirámide. Acompañan a ambos extremos otras dos tallas de *Apóstoles*, semejantes a las antedichas y muy repintadas al igual que éstas. El responsión final albergaría en su día la talla de un *Resucitado* hoy desaparecido.

Por el contrato de la obra sabemos que el programa iconográfico iba a ser mucho más rico y abundantes las tallas; es posible que a su reducción responda la siguiente explicación: si tenemos en cuenta que el Sínodo celebrado en Jaraicejo por don Gutierre de Vargas Carvajal (1524-1559) a comienzos del año 1534 se refirió a las reliquias con la finalidad de señalar el sagrario como lugar más apropiado donde custodiarlas, en un «apartamento» a través del cual permanecerían separadas del Santísimo Sacramento⁷⁷, es lícito pensar que la arqueta con los huesos de San Fulgencio y Santa Florentina se acoplara en esta magna custodia, citada en la documentación indistintamente como *relicario*

⁷³ Proverbios, 15, 3.

⁷⁴ Vid. el Libro de la Sabiduría, 9, 8-10.

⁷⁵ SERLIO, Sebastián, *Tercero y Quarto Libro de Architectura de Sebastian Serlio Boloñes. En los quales se trata de las maneras de como se pueden adornar los hedificios con los exemplos de las antigüedades. Agora nueuamente traduzido de Toscano en Romance Castellano por Francisco de Villalpando Architecto* (Toledo, Ivan de Ayala, 1552) (Barcelona, Ed. Facsímil, 1990), Libro Tercero, fols. XX (diseño de un templo romano en Tívoli, acaso perteneciente al conjunto de Hércules) y LXXVI (diseño de escalera de Bramante para el patio Belvedere del Vaticano). Vid., etiam, Libro Quarto, fols. XVII, XXIX, XXX, etc. Además de lo expuesto, cabe señalar la predilección de Serlio por el orden corintio para los templos dedicados a la Virgen o a los santos de vida virginal: Libro Quarto, Cap. VIII, fol. XLIX vt.º.

⁷⁶ PALLADIO, Andrea, *I Quatro Libri dell'Architettura* (Venecia, Domenico de Franceschi, 1570), Libro Secondo, f. 15, donde se reproduce la fachada del palacio del Conde Ottavio de Thieni, en Vicenza, cuyo modelo de hornacina con placado superior en intercolumnnio se reproduce en los ochavos de la custodia de Berzocana.

⁷⁷ GARCÍA Y GARCÍA, Antonio, *Synodicon Hispanum*, T.º V, *Extremadura: Badajoz, Coria-Cáceres y Plasencia* (Madrid, 1990), p. 393. Apartado 4º: *De la Guarda del Sacramento*.

o *tabernáculo*, y que el conjunto se modificara a tenor de esta necesidad. El cofre que hoy contiene la mayor parte de los huesos fue regalado por Felipe II –construido hacia la década de 1580⁷⁸–, y no sería de extrañar que el pueblo quisiera exhibir este preciado tesoro, tanto más por cuanto que no existía impedimento alguno a la hora de compartir el mismo espacio con la Sagrada Forma. Sin embargo, parece ser que en 1610 los huesos fueron trasladados a la capilla que hasta hace poco los albergó⁷⁹, razón por la cual la figura del espacio central tuvo que ser sobreelevada con la peana de gallones y ganchillos que presenta, añadida hacia el segundo cuarto del siglo XVII.

Los repintes que ha sufrido la obra y el envejecimiento que imprime a las piezas el paso el tiempo no son obstáculos para valorar el buen hacer del pintor *Pedro de Lozoya*, cuya documentada vecindad en la Puebla de Guadalupe permite estudiar en la Alta Extremadura un centro artístico de relativa importancia; surgidos los obradores a raíz de los contratos que sin duda facilitaba el regio monasterio guadalupano, lograron mantenerse a lo largo de los años gracias a conciertos como el que hemos estudiado.

- *Solana de Cabañas. Iglesia parroquial de San Miguel Arcángel*
Custodia del altar mayor (atribuida)

A comienzos del siglo XVII la parroquia de Solana decidió incorporar al retablo (s.XVI) la custodia clasicista que preside el inicio de la calle central: el estilo de la pieza permite fechar su ejecución en los primeros años de mil seiscientos, y debió acometerse poco después del tabernáculo de Berzocana. Dada la similitud que presentan ambas piezas, es posible que *Valentín Romero* también se encargara de ejecutar la de Solana, que de esta forma pretendería rivalizar con la cercana localidad.

- *Plasencia. Parroquia de San Esteban*
Antiguo Retablo mayor

No se ha conservado el retablo que fabricaron el entallador *Valentín Romero* y el pintor *Pedro de Mata* a comienzos del siglo XVII para la iglesia de San Esteban. Según los pagos anotados a su favor, suponemos que este conjunto fue el que precedió a la máquina barroca que en la actualidad contemplamos en el presbiterio. La obra debió ser contratada con *Pedro de Mata* en 1604, quien, a su vez, subcontrataría lo tocante a talla y ensamblaje con *Valentín Romero*. Sólo así explicamos el desfase cronológico existente entre los pagos librados en favor de uno y otro artista: *Mata* empieza a recibir dinero el 3 de marzo de 1604, mientras que *Romero* no lo hace hasta el 23 de febrero de 1607. En lo que respecta al trabajo del entallador, la hechura del retablo se prolongó desde esa fecha hasta el 27 de noviembre de 1610, en la que el carpintero *Alonso Hernández* recibió 15 reales «de la tasa del retablo que tasó por

⁷⁸ GARCÍA MOGOLLÓN, F.J., «La platería en la Diócesis de Plasencia», en *VIII Centenario de la Diócesis de Plasencia (1189-1989). Jornadas de Estudios Históricos* (Plasencia, 1990), pp. 176.

⁷⁹ HERNÁNDEZ DÍAZ, *op. cit.*, p. 29.

parte de la yglesia», y que había sido asentado en los últimos meses de dicho año 1610. Según las cuentas otorgadas por el mayordomo a partir de 1611, «la hechura del retablo y guardapolvos» fue concertada con *Valentín Romero* en 2.600 reales «que tan solamente a de llebar..., sin embargo de... ser más la tasación por se auer concertado en el dicho precio». El finiquito de la obra se firmaría en 1612, ya que en las cuentas de 1613 aparece documentado el último pago en favor de *Valentín Romero* por el trabajo realizado: arquitectura y aderezo de la vieja custodia.

El contrato para pintar, dorar y estofar el retablo mayor se estipuló con el pintor placentino *Pedro de Mata* a comienzos del año 1604, y no fue hasta el 18 de septiembre de 1614 cuando *Mata* otorgó carta de pago y finiquito, dando cuenta de haber recibido los 9.000 reales en que fue tasado el retablo según testimonio de *Francisco Calleja*⁸⁰.

- *Monroy. Parroquia de Santa Catalina*
Retablo mayor

En los primeros días de febrero de 1608 *Francisco Ruiz de Velasco* (†1610), adjudicatario del retablo mayor de Monroy, debió subcontratar parte de la arquitectura con el entallador *Valentín Romero* (tal vez, el primer cuerpo), y la custodia y relieves del banco con *Francisco Jiménez*. Los trabajos se tasaron entre agosto y octubre de 1619⁸¹.

Intervenciones como tasador

- *Berrocalejo. Parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción*
Tasación del retablo mayor (desaparecido)

Está documentado en las cuentas de 1600 –referentes al período 1594-1596– de la iglesia de Berrocalejo que *Valentín Romero* actuó como tasador, por parte de la fábrica, del retablo que habían construido los ensambladores *Alonso Moreno* y *Antonio Muñoz*⁸².

⁸⁰ *Vid.*, A.P. de San Esteban de Plasencia, *L.C.F. y V. de 1596 a 1688*, foliado, fols. 27, 27 vt.º, 38, 40 vt.º, 46 vt.º, 48 vt.º, 51 vt.º, 52, 53 vt.º, 54 vt.º, 55, 55 vt.º, 56 vt.º, 57 vt.º, 62, 64 vt.º, 68 y 74 vt.º. *Vid., etiam*, AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Diego de Carvajal, leg. 307, sin foliar: 18 de septiembre de 1614, carta de pago y finiquito que otorga *Pedro de Mata* después de recibir los 306.000 maravedís que le debía la iglesia de San Esteban por la pintura, dorado y estofado, muy probablemente, del retablo mayor.

A mediados del siglo XVIII, con motivo de la fabricación del retablo barroco que hoy engalana el altar mayor de la parroquia, la obra de *Valentín Romero* y *Pedro de Mata* fue vendida a la iglesia de Cabezabellosa en 1759; el transporte y asiento de la obra ascendió a un total de 490 reales y 14 maravedís: A.P. de Cabezabellosa, *L.C.F. y V. de 1752 a 1805*, foliado, fol. 27 vt.º.

⁸¹ Véase la historia documental de este retablo.

⁸² A.P. de Berrocalejo, *L.C.F. y V. de 1582 a 1655*, sin foliar, cuentas de 1594 y 1600. De dorar el conjunto, hoy desaparecido, se encargó el pintor *Esteban Angelino* entre 1596 y 1601 (cuentas en las que se documentan pagos a su favor); de su tasación se encargó *Yuste González*, pintor de Ávila.

Antonio de la Puerta (ensamblador)*Datos biográficos*

Apenas conservamos noticias de este artista cuya trayectoria en el siglo XVII debió ser una continuación de su actividad durante el último cuarto de la centuria anterior. Sólo tenemos constancia del retablo que contrató en julio de 1615 con la cofradía del Rosario que se servía en Jerte.


Catálogo de obras

- Jerte. Parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción
Retablo del Rosario (desaparecido)

Hacia el mes de julio de 1615, esta cofradía contrató un nuevo retablo con el ensamblador, entonces residente en la ciudad de Plasencia, *Antonio de la Puerta*. La escritura contractual fue suscrita ante el escribano del pueblo Francisco García⁸³, y con la finalidad de dar cumplimiento a las condiciones estipuladas, suscribió dicho *Antonio de la Puerta*, el 21 de julio de 1615, carta de pago por haber recibido el primer abono de 12 ducados; la misma escritura sirvió de fianza, a la que quedaba obligado el carpintero placentino *Tomé González*⁸⁴.

Alonso Hernández (ensamblador y carpintero)*Datos biográficos*

Escasas noticias tenemos acerca de la trayectoria personal de este ensamblador, que pudo ser padre o hermano de *Antonio Hernández* –artista que estudiamos a continuación–. Es dato interesante para ver su formación personal el que no supiera firmar el recibo por la tasación del antiguo retablo de San Esteban de Plasencia, lo que, asimismo, permite que lo distingamos del precitado *Antonio*. En los protocolos de esta ciudad figura el 13 de agosto de 1619 poniendo en venta la heredad de viña y olivar con su casa que quedó por fin y muerte del carpintero *Francisco de Argüello*; asistió al otorgamiento de esta carta el hijo de éste, también llamado *Francisco* y carpintero al igual que su padre⁸⁵.

⁸³ Los protocolos conservados de Jerte se remontan, según el inventario del AHPCC, a 1693.

⁸⁴ AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Francisco de Campo, leg. 238, 21 de julio de 1615, s.f.

⁸⁵ *Ibidem*. Escribano Juan de Paredes, leg. 1966, 13 de agosto de 1619, foliado en parte.

Estilo

Salvo el retablo de Monroy, no conocemos de este artista ninguna otra obra que hoy perdure. Estilísticamente, su modo de hacer se adscribe a lo que hemos visto para los casos de *Francisco Ruiz de Velasco* y *Valentín Romero*, aunque no debió llegar a ser tan importante como estos maestros.

Catálogo de obras

- Monroy. Parroquia de Santa Catalina
Fianzas y ejecución del retablo mayor

Como ya sabemos, *Francisco Ruiz de Velasco* (+1610) contrató el retablo mayor de Monroy en los primeros días de febrero de 1608, y luego lo debió subcontratar con el entallador *Valentín Romero* (tal vez, el primer cuerpo) y el escultor *Francisco Jiménez*. Como fiador del contrato establecido entre la iglesia y *Ruiz de Velasco* salió *Alonso Hernández*, quien tuvo que hacerse cargo de la obra tras su muerte, acaecida hacia 1610 (a ellos les corresponde la ejecución de los cuerpos superiores de la obra)⁸⁶.

Intervenciones como tasador

- Plasencia. Parroquia de San Esteban
Antiguo retablo mayor

El 27 de noviembre de 1610 tasó, por parte de la iglesia, el retablo que había construido el ensamblador *Valentín Romero* para el presbiterio de San Esteban (labor que tenemos documentada entre 1607 y esa fecha). *Alonso Hernández* llevó por su dictamen 15 reales, el cual fue beneficioso para *Romero*, ya que superó la cifra originalmente pactada (2.600 reales)⁸⁷. Al firmar la carta de pago por su peritaje el artista declaró no poder firmar.

Antonio Hernández (ensamblador y escultor)

Datos biográficos

El ensamblador y escultor *Antonio Hernández* aparece documentado en Plasencia a partir de 1616. Puesto que en algunos documentos figura citado como *vecino y estante* en esta ciudad⁸⁸, deducimos que no era natural de ésta. Por las escrituras otorgadas a tenor del contrato del retablo mayor de Santa María de Béjar, sabemos

⁸⁶ Véase la historia documental de este retablo.

⁸⁷ A.P. de San Esteban de Plasencia, L.C.F. y V. de 1596 a 1688, foliado, fol. 55.

⁸⁸ Así aparece citado en la carta de 5 de marzo de 1630 sobre la colambre de Cabezuela, a la que asistió en calidad de testigo: AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Jerónimo Navarro, leg. 1828, 5 de marzo de 1630, s.f.

que nuestro artista estaba casado con Catalina de Robles; y que era cuñado del ensamblador *Juan Moreno*, según consta en el contrato que *Pedro Bello* hizo con la parroquia de Riobobos tomando a su cargo la cajonera que había estipulado en un principio con *Juan Moreno*, y que luego éste se vio obligado a traspasar a su cuñado *Antonio Hernández* en sus mandas testamentarias; el contrato terminó resolviéndose a favor de *Bello* el 12 de febrero de 1636, porque dicho *Hernández* «no lo acabó y se fue y ausentó desta ciudad de Plasenzia muchos días y se entiende que no bolverá a ella»⁸⁹. Parece ser que se marchó a Indias, y que por esta causa tampoco pudo principiar el retablo que tenía contratado con la parroquia bejarana de Santa María⁹⁰. A partir de esa fecha no vuelve a aparecer en los documentos.

Las dos únicas noticias que podemos aportar sobre su vida cotidiana se refieren a la compra de un puerco gordo el 7 de diciembre de 1621⁹¹, y a la carta que otorgó el 28 de mayo de 1625 para obligarse al pago de 226 reales y medio y otras cantidades que debía al mercader placentino José Sánchez en concepto de ropa⁹².

Formación y estilo

La inexistencia de obras fabricadas por este artista impide estudiar su estilo. No debió éste desligarse mucho de las enseñanzas que recibió en el taller del mirobrigense *Juan Sánchez*, con el que protocolizaba escritura el día 19 de abril de 1617 para volver a ser admitido en el oficio, del que había estado ausente desde febrero de 1616⁹³.

Una imagen de una firma manuscrita que dice "Antonio Hernández". La escritura es cursiva y elegante, con un signo decorativo debajo del nombre.

Catálogo de obras

- Béjar. Parroquia de Santa María
Retablo mayor. Intervención en el proceso de contratación

Esta iglesia bejarana inició en 1623 los trámites con el ensamblador salmantino *Valentín de Aguilar* para la construcción de un nuevo retablo mayor. Sin embargo, y puesto que Béjar pertenecía al Obispado de Plasencia, *Pedro de Sobremonte* y *Antonio Hernández* reclamaron su derecho sobre la obra como artistas que eran de dicha ciudad.

⁸⁹ AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Diego Izquierdo, leg. 3094, 12 de febrero de 1636, s.f.

⁹⁰ BENAVIDES CHECA, J., *Artistas del siglo XV, XVI y XVII*, op. cit.

⁹¹ AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Jerónimo Navarro, leg. 1823, 7 de diciembre de 1621, s.f.

⁹² *Ibidem*. Escribano Diego López de Hinojosa, leg. 1382, 28 de mayo de 1625, s.f.

⁹³ *Ibidem*. Escribano Juan de Paredes, leg. 1965, foliado, fols. 441-441 vt.º.

Tras ganar el contencioso, presentaron trazas el día 29 de noviembre de 1623⁹⁴; el contrato se había firmado el día anterior ante el escribano de Béjar Mateo Muñoz de Baños, según figura en la carta de fianza que a favor de *Sobremonte* y *Hernández* otorgaron en Plasencia, el 20 de diciembre de 1623⁹⁵, Bartolomé de Robles, el cerrajero Juan Gutiérrez, el sombrerero Francisco Panadero, María Rodríguez, mujer de *Sobremonte*, y Catalina de Robles, que lo era de *Antonio Hernández*. Empero, la decisión de nuestro artista de emigrar a Indias –o, tal vez, retrasos en la entrega– determinó la firma de un nuevo contrato con *Francisco González Morato*, a quien hemos documentado en Béjar entre 1626 y 1628, año éste de su muerte.

- Plasencia. Capilla particular de don Antonio Paniagua de Loaisa
Retablo (¿desaparecido?)

El 10 de marzo de 1625 *Antonio Hernández* se obligó, junto con el pintor *Juan González de Castro* y el escultor *Pedro de Sobremonte*, éste como fiador y garante de aquéllos, a realizar un retablo de talla para el oratorio privado de don Antonio Paniagua de Loaisa, Caballero de Calatrava, Señor de la villa de Santa Cruz y vecino de Plasencia. Además de las condiciones que se estipularon según la traza que presentó el señor Paniagua de Loaisa, *Antonio Hernández* se obligó a añadir

«una grada que ha de nacer debaxo del dicho retablo, labrada, con sus compartimientos, y [en] las pilastras ... [de] ... afuera an de yr hechos encajes para reliquias, y a de asentar los uiriles que les dieren, y en lugar de los ánjeles que lleva la dicha traça an de hazer vnos pirámides que nazcan de sus bolas, y el dicho pedestal a de ser entero con sus cajas para las reliquias.»⁹⁶

Por su parte, *Antonio González de Castro* se comprometió a pintar, dorar y estofar el retablo, observando que «las cajas an de ser de brocado». El plazo establecido para la entrega de la obra se fijó en cuatro meses a contar desde la fecha de la escritura, y por todo ello se les hizo entrega de 1.000 reales.

- Plasencia. Hospital de Ntra. Sra. de la Merced
Reja de madera destinada a la capilla de Juan Gómez Pasajero (desaparecida)

También contrató *Antonio Hernández* la hechura de una reja de madera destinada a esta capilla en precio de 420 reales. Así figura en la carta de fianzas que el 6 de noviembre de 1626 otorgó el escultor *Pedro de Sobremonte* a su favor, después de que el ensamblador incumpliera el plazo de entrega; según este documento, las condiciones del contrato original, otorgado ante el escribano de Plasencia Luis Gil, continuaron vigentes⁹⁷.

⁹⁴ RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., y CASASECA CASASECA, A., «Antonio y Andrés de Paz y la escultura de la primera mitad del siglo XVII en Salamanca», en *B.S.A.A.*, T.º XLV (1979), pp. 414-415.

⁹⁵ AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Juan Ramos Caballero, leg. 2118, 20 de diciembre de 1623, s.f.

⁹⁶ *Ibidem*. Escribano Francisco de Campo, leg. 245, 10 de marzo de 1625, s.f.

⁹⁷ *Ibidem*. Escribano Luis Gil, leg. 929, 6 de noviembre de 1626, s.f.

- *Montehermoso. Parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción*
Retablo de San Juan (desaparecido)

El 31 de marzo de 1627 Antonio González, mayordomo de la cofradía de San Juan que se servía en la iglesia de Montehermoso, contrató con los ensambladores *Antonio Hernández* y *Juan Moreno* la hechura de un retablo para dicha congregación, que habrían de hacer «al tenor y forma de unas condiciones» que estaban firmadas entre ambas partes. La obra debía estar hecha para finales de mayo próximo, y por ella recibirían la suma de 40 ducados⁹⁸.

Otras intervenciones

- Antes de 1628 ejecutó, junto a *Pedro de Sobremonte*, las esculturas de una custodia para la iglesia de Sorihuela, según declaró el primero en el testamento que otorgó el 16 de enero de ese mismo año. De la obra de ensamblaje se había encargado, según una licencia episcopal emitida en enero de 1616, *Juan Sánchez*⁹⁹.
- 1629, 19 de octubre. Es testigo del testamento del Sr. Chantre don Diego López de Aguilera¹⁰⁰ (es posible que en esta fecha nuestro artista hubiera vuelto a la ciudad después de haber viajado a Indias, aunque sólo sería de forma temporal).
- 1632. Según las cuentas que el mayordomo de la iglesia de El Salvador, de Plasencia, ofreció en este año, *Antonio Hernández* recibió –en los años inmediatamente anteriores– seis reales por la hechura de dos cruces. El pintor *Parrales* se encargó de policromarlas¹⁰¹.

Juan Pardo (entallador, escultor y carpintero)

Datos biográficos

Juan Pardo fue otro de los muchos artistas que tuvieron su obrador abierto en Plasencia durante el primer tercio del siglo XVII, ejerciendo labores de entallador, escultor y carpintero. De su vida personal sabemos que estaba casado con María Díaz, hija de Alonso Martín y de Ana Díaz, y que ésta descendía de Garganta la Olla. Así consta en el poder que recibió *Juan Pardo* de su mujer en agosto de 1609 para que pudiera hacerse cargo de los bienes que había heredado; de las escrituras que se otorgaran, el entallador *Francisco Ruiz de Velasco* se obligó a declararlas como buenas y ciertas¹⁰².

⁹⁸ *Ibidem*. Escribano Antonio de Morales, leg. 1745, 31 de marzo de 1627 (papel suelto).

⁹⁹ *Ibidem*. Escribano Diego López de Hinojosa, leg. 1384, 16 de enero de 1628, s.f.

¹⁰⁰ BENAVIDES CHECA, J., *Artistas del siglo XV, XVI y XVII*, op. cit.

¹⁰¹ A.P. de El Salvador, Plasencia, L.C.F. y V. de 1629 a 1650, foliado, fol. 15.

¹⁰² AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano García Álvarez de Oropesa, leg. 2780, 1 de agosto de 1609, s.f. Sobre la familia de su mujer también tenemos noticias en otra carta fechada el 7 de mayo de 1608, en la que *Juan Pardo*, su mujer y su cuñado Alonso Martín, bachiller, aceptaban los 14.000 maravedís que su tío, el clérigo Martín Fernández, les mandó en su testamento: *Ibidem*. Escribano Fernando de la Peña, leg. 2004, 7 de mayo de 1608, s.f.

Poco más sabemos de su vida privada, salvo que en marzo de 1609 adquiría un puerco gordo para sustento de su casa¹⁰³, y que en julio de 1614 él y su mujer compraron diversos enseres en la almoneda que en Plasencia se celebró de los bienes de Mari González¹⁰⁴. Puesto que en 1627 declaró tener más de 40 años, podemos fijar su nacimiento en torno a 1587¹⁰⁵.



Catálogo de obras

- *Garrovillas de Alconétar. Convento de monjas Jerónimas*
Custodia de madera (desaparecida)

En virtud del testamento que otorgó el pintor *Cristóbal Álvarez* el 19 de septiembre de 1609, sabemos que éste y *Juan Pardo* habían contratado una custodia para el convento de monjas de Garrovillas¹⁰⁶.

- *Oliva de Plasencia. Parroquia de San Blas*
Retablo mayor (desaparecido)

Del antiguo retablo mayor de la iglesia de Oliva de Plasencia tan sólo hemos localizado una carta de pago otorgada el 17 de febrero de 1610 por *Juan Pardo*, dando cuenta de los 200 reales recibidos «para en cuenta de los maravedís en questá concertado la hechura del retablo que ... estoy haciendo en la yglesia de la dicha villa de la Oliva»; el cordonero placentino Juan de Palacios actuaba como su fiador¹⁰⁷.

- *Pozuelo de Zarzón. Parroquia de San Pedro Apóstol*
Escultura de Santa Potenciana (desaparecida)

El 1 de junio de 1610 *Juan Pardo* concertó con Lorenzo Halcón, mayordomo de la cofradía de Santa Potenciana de Pozuelo de Zarzón, la hechura de la santa titular «a lo romano, de vna uara de alto y una peana de tres dedos de alto, de madera de nogal, con su palma en la mano y el bestido que a de tener la ymagen a de ser a lo romano como le perteneze». Por su trabajo, *Juan Pardo* recibiría 114 reales¹⁰⁸.

¹⁰³ *Ibidem*. Escribano Diego de Carvajal, leg. 303, 14 de marzo de 1609, s.f.

¹⁰⁴ *Ibidem*. Escribano Juan de Paredes, leg. 1962, foliado, fols. DCCCI, DCCCII y DCCCIII vt.º.

¹⁰⁵ *Ibidem*. Escribano Francisco Núñez, leg. 1834, 18 de enero de 1627, s.f. *Pardo* compareció como testigo en la venta de censo de una casa de la capellanía que había fundado Juan Cerrato.

¹⁰⁶ *Ibidem*. Escribano Fernando de la Peña, leg. 2005, 19 de septiembre de 1609, s.f. Sobre el convento pueden consultarse las siguientes obras: ANDRÉS ORDAX, S. (Dir.), *Inventario Artístico de Cáceres y su provincia*, T.º II, *Partidos Judiciales de Garrovillas, Montánchez y Trujillo* (Madrid, 1990), pp. 30 s.; AA.VV., *Garrovillas de Alconétar. Guía histórico-artística* (Cáceres, 1983), pp. 32-37.

¹⁰⁷ AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Jerónimo Navarro, leg. 1817, 17 de febrero de 1610, s.f.

¹⁰⁸ *Ibidem*. Escribano Jerónimo Navarro, leg. 1817, 1 de junio de 1610, s.f.

Otras intervenciones

- 1614, 14 de junio. Cobra 33 reales por unos marcos que hizo para el Obispo don Fray Enrique Enríquez¹⁰⁹.
- 1616, 7 de octubre. Recibe seis reales por haber tasado los objetos de madera que estaban entre los bienes de doña María de la Cerda Porcallo¹¹⁰.

Juan Moreno (ensamblador)*Datos biográficos*

Juan Moreno es un ensamblador a quien tenemos documentado en Plasencia desde el año 1614, ciudad a la que debió llegar procedente de Salamanca¹¹¹. En 1617 estableció su vivienda en la calle de los Quesos, en la casa que arrendó al tundidor Alonso Blázquez¹¹². No debió pasar estrecheces económicas, puesto que conocemos dos casos en los que dejó dinero para comprar trigo¹¹³.

Era hermano del escultor *José Moreno*¹¹⁴ y cuñado del ensamblador *Antonio Hernández*. Escasas noticias nos han llegado de su taller, salvo que el 12 de marzo de 1624 aceptó rescindir el contrato que había establecido con el clérigo Juan González para enseñar el oficio de escultor a su hermano Alonso¹¹⁵. Por los documentos conservados de la cajonería que contrató para la iglesia de Riobos, sabemos que en 1636 ya había hecho testamento (su rúbrica debió tener lugar unos años antes).



¹⁰⁹ *Ibidem*. Escribano Alonso Rodríguez, leg. 2180, 2 de noviembre de 1619, s.f., según figura en las cuentas que en esta fecha se tomaron a don Pedro Gómez, mayordomo del Prelado.

¹¹⁰ *Ibidem*. Escribano Juan de Paredes, leg. 1964, 7 de octubre de 1616.

¹¹¹ Pilar García Aguado tiene documentado a un *Juan Moreno* escultor entre 1599 y 1607: GARCÍA AGUADO, Pilar, *Documentos para la Historia del Arte en la Provincia de Salamanca. Primera mitad del siglo XVII* (Salamanca, 1988), p. 162.

¹¹² AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Fernando de la Peña, leg. 2009, 23 de abril de 1617, s.f. En un principio, el contrato de arrendamiento se estableció por espacio de un año.

¹¹³ Según las cartas de obligación que a su favor otorgaron, por un lado, los placentinos Juan Mateos Gallardón, Jerónimo Martín y Francisco Martín Ternero, y por otro, los vecinos de Malpartida de Plasencia Alonso de Oliva y Juan Díaz de la Plaza, el 10 y el 14 de junio de 1622, respectivamente: *Ibidem*. Escribano Francisco de Campo, leg. 242, en las datas señaladas, s.f.

¹¹⁴ BENAVIDES CHECA, J., *Artistas del siglo XV, XVI y XVII, op. cit.*

¹¹⁵ AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Juan Ramos Caballero, leg. 2118, 12 de marzo de 1624, s.f.

Catálogo de obras

- Plasencia. Convento de San Francisco
 Bastidor para el retablo de San Antonio (desaparecido)

En las cuentas que hicieron el 15 de febrero de 1624 los patronos de las memorias que fundaron el doctor Alonso de Oviedo y su mujer, doña Catalina de Loaisa Villalobos, en la capilla que tenían destinada para su enterramiento en el convento placentino de San Francisco, dedicada a San Antonio de Padua, figuran a favor de *Juan Moreno* 272 maravedís por un bastidor que hizo para el retablo que el doctor Oviedo y su mujer habían construido en la capilla (elevado en 1616 por el mirobrigense *Juan Sánchez*); *Moreno* también se encargó de tapar unas hiendas al entregar la obra a *Alonso de Paredes* quien, junto a *Francisco de Parrales*, contrató la pintura, dorado y estofado del retablo el 3 de julio de 1622¹¹⁶.

- Plasencia. Convento de San Francisco
 Retablo de Ntra. Sra. de la Concepción (desaparecido)

El 12 de marzo de 1625 presentó una mejora a la postura que había ofrecido *Pedro Bello* el 25 de febrero de ese año para hacerse cargo de la ejecución del retablo dedicado por su cofradía a Ntra. Sra. de la Concepción en el convento de San Francisco, de Plasencia. En los 370 reales en los que estaba estipulada la obra, *Juan Moreno* hizo una baja de 100 reales con 20 reales de prometido, manteniendo las condiciones a las que inicialmente se había obligado *Pedro Bello*, a quien le fue rescindido el contrato: «Y nos obligamos de hacer el dicho retablo de talla y ensamblaje y darle acabado en toda perfección y asentado en el dicho altar para veinte y ocho días de el mes de mayo de este dicho año, por la traza y al tenor y forma y con las condiciones que el dicho *Pedro Bello* se obligó de le hacer, las quales avemos visto y entendido y las avemos aquí por incorporadas». Como fiador de *Juan Moreno* se presentó *Rodrigo Flores*¹¹⁷.

- Torremenga de la Vera. Parroquia de Santiago Apóstol
 Tabernáculo (desaparecido)

Según *Benavides Checa*, el Cabildo de 9 de junio de 1626 concedió licencia a nuestro artífice para que pudiera ejecutar una custodia destinada a Torremenga¹¹⁸. El concierto se estipuló en los días sucesivos, puesto que en el Libro de Cuentas de la parroquia se conserva una carta de pago otorgada por nuestro ensamblador con fecha de 9 de julio de 1626, dando fe de haber recibido una primera paga de 200 reales del total de 400 en que fue concertada; la siguiente entrega estaba pactada para el día de San Juan de junio de 1627, momento en la que terminó de recibir lo que se le adeudaba¹¹⁹.

¹¹⁶ *Ibidem*. Escribano Francisco de Campo, leg. 244, 15 de febrero de 1624, s.f.

¹¹⁷ *Ibidem*. Escribano Diego López de Hinojosa, leg. 1382, 25 de febrero y 12 de marzo de 1625, s.f.; MARTÍNEZ DÍAZ, J.M.ª, «Notas sobre entalladores y ensambladores placentinos del siglo XVII: Juan Pardo, Juan Moreno y Pedro Bello», en *Alcántara* (3ª época), n.º. 34 (Enero-Abril de 1995), pp. 168, 173 ss.

¹¹⁸ BENAVIDES CHECA, J., *Artistas del siglo XV, XVI y XVII*, op. cit.

¹¹⁹ A.P. de Torremenga, L.C.F. y V. de 1611 a 1770, sin foliar, cuentas de 1627; y carta de pago del 9 de julio de 1626.

- Casas de Millán. Ermita de los Mártires
Tabernáculo

El 16 de septiembre de 1626, el Cabildo de la S.I.C. confió a *Juan Moreno* la construcción de un retablo para la ermita de los Mártires de Casas de Millán, templo para el que, asimismo, su hermano tenía confiada la hechura del tabernáculo desde el 9 de dichos mes y año¹²⁰. Aún perdura el retablo, de un solo cuerpo dotado con columnas entorchadas. Está presidido por una imagen popular de *San Sebastián* acompañado de una talla arcaizante de *Santa Lucía*, de hacia 1500.

- Montehermoso. Parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción
Retablo de San Juan (desaparecido)

El 31 de marzo de 1627 los ensambladores *Antonio Hernández* y *Juan Moreno* contrataron con *Antonio González*, mayordomo de la cofradía de San Juan que se servía en la iglesia de Montehermoso, la hechura de un retablo «al tenor y forma de unas condiciones» que estaban firmadas entre ambas partes; el plazo de entrega se fijó para finales de mayo próximo, por la suma de 40 ducados¹²¹.

- Riobobos. Parroquia de Santa Catalina
Cajonería para ornamentos (desaparecida)

El 23 de octubre de 1629 *Diego Martín Jerez*, mayordomo de la iglesia de Riobobos, contrató con *Juan Moreno* la hechura de «unos cajones en que se an de meter los hornamentos ..., los cuales asentará en la sacristía..., y an de tener las molduras y proporción y según y como están los de la iglesia de San Martín desta çiudad de Plasencia y an de llevar tres gavetas largas y tres pequeñas y todo a de ser de madera de pino excepto las fronteras de dichos cajones que an de ser de nogal». La obra debía estar entregada para el mes de enero de 1630, y por ella *Diego Martín Jerez* le abonaría la cantidad de 500 reales de vellón¹²².

Juan Moreno no llegó a terminar los cajones, que traspasó a su cuñado *Antonio Hernández* en su testamento. Tampoco pudo éste acabarlos al ausentarse de Plasencia, por lo que el cuñado de ambos, *Juan Pereira*, decidió entregar la pieza a *Pedro Bello* para evitar que la madera se perdiera; se hizo cargo de la misma el 12 de febrero de 1636¹²³.

¹²⁰ *Ibidem*.

¹²¹ AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Antonio de Morales, leg. 1745, 31 de marzo de 1627 (papel suelto).

¹²² *Ibidem*. Escribano Jerónimo Navarro, leg. 1827, 23 de octubre de 1629, s.f.

¹²³ *Ibidem*. Escribano Diego Izquierdo, leg. 3094, 12 de febrero de 1636, s.f. (papel suelto).

- *Villar de Plasencia. Parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción*
Retablo de Ntra. Sra. del Rosario (desaparecido)

Es posible que *Juan Moreno* también se encargara de construir el retablo por cuyo asiento recibió ocho reales en 1630 de la cofradía del Rosario que se servía en Villar de Plasencia, después de que el pintor *Pedro Íñigo* terminara de dorar la obra¹²⁴. El conjunto fue renovado en el siglo XVIII.

Otras intervenciones

- 1622. «Por la hechura de una bara y pintura de otra» la cofradía de Ntra. Sra. del Rosario, de Casas de Millán, abonó en su favor 86 reales¹²⁵.

Otros datos de interés

- 1614, 17 de febrero. Fue testigo, junto al pintor *Pedro Íñigo*, de la escritura de poder que otorgó el también pintor *Pedro de Córdoba* en favor de *Pedro de Mata*, para que éste pudiera obligarle como su fiador en el contrato de pintura de la obra del retablo de Guijo de Galisteo¹²⁶.
- 1617, 13 de febrero. Fue testigo de la carta de poder del escribano Antonio de Morales y de su mujer *Luisa de Quintana*¹²⁷.
- 1617, 12 de mayo. *Juan Moreno* y *Valentín Romero* fueron testigos del resquite de censo de Simón de Herrera, maestro de capilla de la Catedral, en favor de Andrés Martín y su mujer, vecinos de Aldeanueva de la Vera¹²⁸.
- 1619, 12 de abril. *Juan Moreno* asistió en calidad de testigo a la firma del documento que *Valentín Romero* y *Alonso Hernández* otorgaron sobre el retablo de la iglesia de Monroy, que en un principio había sido contratado con el ya difunto *Francisco Ruiz de Velasco*¹²⁹.
- 1624, 15 de julio. Fue testigo del traspaso que *Alonso de Balbás* y *Andrés Crespo* hicieron de una parte del retablo mayor de la Catedral de Plasencia en favor del salmantino *Antonio González Ramiro*¹³⁰.
- 1627, 23 de marzo. *Pedro Bello*, *Juan Moreno* y *Pedro de Sobremonte* se presentaron como fiadores del pintor *Juan González de Castro*, quien había contratado el dorado del retablo de Ntra. Sra. del Rosario en la parroquia de Mirabel (desaparecido)¹³¹.

¹²⁴ A.P. de Villar de Plasencia, L.C., V. y *Listas de Hermanos de la Cofradía de Ntra. Sra. del Rosario, de 1624 a 1678*, sin foliar, cuentas de 1629 y 1630, donde se recogen los asientos librados en favor del pintor y del ensamblador.

¹²⁵ A.P. de Casas de Millán, L.C. y V. de *la Cofradía de Ntra. Sra. del Rosario, de 1589 a 1644*, foliado, fol. 195 vt.º.

¹²⁶ AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Sebastián Gaitán, leg. 733, 17 de febrero de 1614, s.f.

¹²⁷ *Ibidem*. Escribano Fernando de la Peña, leg. 2009, 13 de febrero de 1617, s.f.

¹²⁸ *Ibidem*. Escribano Fernando de la Peña, leg. 2009, 12 de mayo de 1617, s.f.

¹²⁹ *Ibidem*. Escribano Juan de Paredes, leg. 1966, foliado, fols. 611 vt.º.

¹³⁰ *Ibidem*. Escribano Juan Ramos Caballero, leg. 2118, 15 de julio de 1624, s.f.

¹³¹ *Ibidem*. Escribano Francisco de Campo, leg. 246, 23 de marzo de 1627, s.f.

Pedro Bello (ensamblador, entallador y escultor)*Datos biográficos*

Abundantes son las noticias recogidas en los protocolos de Plasencia sobre este ensamblador, en los que firma como testigo en innúmeras ocasiones desde 1623. Debió ser en este año cuando *Pedro Bello* llegó a la ciudad de Plasencia procedente de Zamora, de donde era natural. Así lo declaró cuando dio su palabra de matrimonio a María Núñez, hija de Diego Zapata e Inés Núñez, el 3 de mayo de 1623. A este importante acontecimiento de su vida personal acudió el ensamblador *Juan Moreno* en calidad de testigo, de lo que se deriva la amistad que ambos debían mantener. Los jóvenes recibieron en dote la importantísima cifra de 600 ducados¹³². Debía contar entonces nuestro artista 19 años de edad, teniendo en cuenta que el 12 de octubre de 1627 declaraba, con motivo del proceso que medió hasta que pudo darse lectura al testamento del sacerdote don Juan de Ferragudo, tener 23 años¹³³.

De lo expuesto se deduce que *Pedro Bello* debió nacer hacia 1604 en Zamora, ciudad en la que se formaría en los oficios de ensamblador, entallador y escultor. Una vez alcanzado el grado de maestro, y, tal vez, por contactos con *Alonso de Balbás* o su entorno, a cuyo estilo alude en varias ocasiones Gómez-Moreno en su *Catálogo Monumental de la Provincia de Zamora*¹³⁴, decidió trasladarse hacia el sur. En Salamanca se encontraba el 30 de septiembre de 1621, entre los testigos del contrato que el ensamblador *Antonio González Ramiro* suscribió para hacerse cargo de la ejecución del retablo de la ermita de Valdejimena¹³⁵. Es posible que por este artista fuera informado *Pedro Bello* del proyecto que tenían los capitulares de elevar un gran retablo en la Catedral de Plasencia, y hasta cabe la posibilidad que hubiera participado en el concurso de trazas de 1623.

Sea como fuere, el hecho cierto es que su matrimonio con María Núñez supuso su definitivo asentamiento en la ciudad del Jerte. De la buena acogida que *Pedro Bello* recibió por parte de esta familia da fe el hecho de encontrar a su suegro y cuñado como fiadores de algunas de sus obras, y el que el propio *Bello* participe en los asuntos particulares de la familia de su esposa; por ejemplo, el 19 de junio de 1627 suscribió como otorgante la carta de venta que sus suegros y su cuñado Diego Zapata el Mozo establecieron para vender a Domingo Antonio la casa que poseían en la calle de Talavera¹³⁶.

Tras fallecer su mujer, *Pedro Bello* contrajo matrimonio en segundas nupcias con Jerónima de San Juan o de Medina, hija de Blas Hernández y Mariana de San Juan, vecinos todos de Plasencia, según consta en las palabras de matrimonio que ambos

¹³² *Ibidem*. Escribano Jerónimo Navarro, leg. 1825, 3 de mayo de 1623, s.f.

¹³³ *Ibidem*. Escribanos Jerónimo Navarro, leg. 1826, 12 de octubre de 1627, s.f.; y Francisco Núñez, leg. 1834, 12 de octubre de 1627, s.f.

¹³⁴ GÓMEZ-MORENO, *Catálogo Monumental de España. Provincia de Zamora* (Madrid, Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1927), T.ºI, pp. 243, 313, 339 y 352.

¹³⁵ GARCÍA AGUADO, P., *Documentos...*, op. cit., pp. 118 y 120.

¹³⁶ AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Luis Gil, leg. 929, 19 de junio de 1627, s.f.

capitularon el 25 de noviembre de 1639 –en la carta se hace mención de María Núñez, la difunda esposa de *Bello*, y de María Márquez, tía de su segunda esposa y responsable de la dote que ésta recibió¹³⁷. Junto a su mujer figura en 1642 viviendo en la calle del Rey¹³⁸, y el 19 de noviembre de 1644 como cesionario de la cofradía de la Caridad, a raíz del proceso que entonces se abrió tras la muerte del capitán Pedro de Montemayor¹³⁹.

Estilo

De toda su producción artística sólo se conserva el retablo mayor que hizo para la ermita de Ntra. Sra. de Altgracia, en Garrovillas de Alconétar. De su observación cabe afirmar que el estilo de *Bello* debe entenderse dentro del clasicismo que se impuso en Plasencia, tamizado por el hecho de ser éste un centro de segundo orden.

Taller

El taller de *Pedro Bello* debió tener cierta importancia en la ciudad. El 12 de mayo de 1627 aceptaba como aprendiz al criado de don Juan de Carvajal Girón –tal vez hermano del Obispo de Coria don Pedro de Carvajal Girón–, Antonio Rodríguez, por espacio de cinco años y a cambio de 8 ducados; *Bello* se comprometía a enseñarle el oficio «sin le ocultar ni encubrir cosa ninguna ... [para que] pueda poner tienda»¹⁴⁰. Asimismo, debió ser oficial suyo el ensamblador *Mateo Martínez*, pues consta que estaba a su servicio en la carta de promesa de dote que éste concertó el 2 de diciembre de 1627 con Isabel de Bueso Toledo¹⁴¹.

Muy buenos clientes de su taller fueron los franciscanos descalzos de Plasencia, según él mismo confiesa en la carta de cesión que rubricó el 18 de agosto de 1642 para hacerles donación de los 4.800 reales que le debían los administradores de los bienes del difundo Obispo don Fray Plácido Pacheco de Haro, del «ensamblaje y obra de la custodia que por su mandado hizo para la villa del Carpio»¹⁴² (tal vez la situada en la provincia de Córdoba, teniendo en cuenta que el Prelado lo había sido antes de Cádiz). También encontró un buen cliente en la Catedral de Plasencia, en cuyas Actas aparece *Pedro Bello* citado el 3 de julio de 1629, y el 29 de enero y 7 de mayo de 1644 en relación con el monumento de Jueves Santo, donde figura como *maestro arquitecto*¹⁴³.

¹³⁷ *Ibidem*. Escribano José de Oliva, leg. 1880, 25 de noviembre de 1639, s.f.

¹³⁸ BENAVIDES CHECA, J., *Artistas del siglo XV, XVI y XVII*, op. cit.

¹³⁹ AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Diego López de Hinojosa, leg. 1385, 19 de noviembre de 1644, s.f. En esta escritura su mujer figura con el nombre de Jerónima de Medina.

¹⁴⁰ *Ibidem*. Escribano Jerónimo Navarro, leg. 1826, 12 de mayo de 1627, s.f.

¹⁴¹ *Ibidem*. Escribano Francisco Núñez, leg. 1834, 2 de diciembre de 1627, s.f. *Mateo Martínez* era hijo de Pedro Martínez y de Catalina Blázquez, vecino de Baños de Montemayor y al presente estante en Plasencia.

¹⁴² *Ibidem*. Escribano José de Oliva, leg. 1879, 18 de agosto de 1642, s.f.

¹⁴³ BENAVIDES CHECA, J., *Prelados Placentinos...*, op. cit., pp. 253 s., 281.

*Catálogo de obras**- Plasencia. Parroquia del Salvador**Retablo para la capilla del Regidor don García de la Pila y Almaraz (desaparecido)*

El 14 de junio de 1623 contrató con don García de la Pila y Almaraz, vecino y Regidor de Plasencia, la ejecución de un retablo destinado a la capilla que éste poseía en la placentina iglesia de El Salvador, junto a la capilla mayor en el lado de la Epístola. *Pedro Bello* debía seguir la traza que había diseñado, «haciendo un quadro para vn lienzo e tableros donde an de yr asentados los dos lienzos, los cuales a de darle el dicho don García de la Pila y un San Sevastián de bulto que se a de poner en la peana questá en la dicha traza», además de las armas que el comitente le encargara. La obra debía estar terminada «dentro de seis meses que corren desdel día de San Joan», y por la misma recibiría 85 ducados «pagados en esta madera: la terçia parte dellos el día de Señor San Joan para que comienze la dicha obra y otra terçia parte della a tres meses y la otra el día que pusiere e asentare el dicho retablo»¹⁴⁴.

*- Plasencia. Convento de San Francisco**Retablo de Ntra. Sra. de la Concepción (contrato rescindido)*

El 25 de febrero de 1625 *Pedro Bello* se obligó a fabricar un retablo para la imagen de la cofradía de Ntra. Sra. de la Concepción a cambio de 370 reales, abonados el día que se asentara. En su oferta, el entallador se obligaba a mejorar la traza a partir de la cual habría de hacer la obra: «y dentro de el cuadro del dicho retablo tengo de hacer una caja en arco, y en lugar de la cruz que está arriba en la dicha traza tengo de hacer una caja de madera». Debía estar acabado para el 28 de mayo de 1625. Sin embargo, el contrato le fue rescindido ante la baja de 100 reales, con 20 reales de prometido, que presentaron *Juan Moreno* y su fiador Rodrigo Flores el 12 de marzo de 1625¹⁴⁵.

*- Serradilla. Parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción**Retablo del Rosario (desaparecido)*

Constancia documental existe en el archivo parroquial serradillano sobre la existencia de un antiguo retablo dedicado a la Virgen del Rosario por su cofradía. El contrato de la obra salió a subasta en 1632. Participó en el concurso el placentino *Martín Rodríguez*, que ganó 50 reales «de prometido en una abaxa que hizo». Debíó mejorar la oferta *Pedro Bello*, ganando la adjudicación: realizó el retablo en dicho año de 1632, recibiendo por su hechura un total de 1.272 reales de vellón.

¹⁴⁴ AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Jerónimo Navarro, leg. 1825, 14 de junio de 1623, s.f.

¹⁴⁵ *Ibidem*. Escribano Diego López de Hinojosa. Leg. 1382, 25 de febrero y 12 de marzo de 1625, s.f.; MARTÍNEZ DÍAZ, J.M.^º, *Notas sobre entalladores y ensambladores placentinos...*, op. cit., pp. 168. 173 ss.

Terminado y asentado, se abrió una nueva subasta para dorarlo. Participó en ésta el pintor placentino *Francisco de Parrales*, cuya intervención había autorizado el Cabildo Catedral de Plasencia con fecha de 29 de abril de 1631, año en el que la cofradía debió solicitar los permisos oportunos. El pintor placentino *Juan Guerrero* recibió 66 reales de prometido por la baja que hizo en 1632 para tomar a su cargo la obra. Mejor postura debió ofrecer *Francisco Recuero*, pintor garrovillano con el que se ultimaron condiciones: a cuenta de su trabajo recibió 1.800 reales en 1633¹⁴⁶.

- *Garrovillas de Alconétar. Ermita de Ntra. Sra. de Altagracia*
Retablo mayor

Sabemos de su intervención en el retablo de esta ermita a partir de la carta de poder que el 25 de septiembre de 1631 otorgaron el cantero *Alonso Sánchez*, el pintor *Juan Guerrero* y el cordonero Diego de Zapata el Mozo (cuñado del artista), todos vecinos de Plasencia, para que *Pedro Bello* pudiera ponerlos como fiadores del contrato del retablo, rematado en 4.000 reales según los documentos que pasaron ante el escribano garrovillano Diego Guillén¹⁴⁷. No debieron ser suficientes estas fianzas, puesto que el 18 de junio del año siguiente, 1632, Diego de Zapata el Viejo (su suegro) y Diego de Argüello otorgaron poder en los mismos términos para que el artista y su mujer María Núñez pudieran obligarles como fiadores de la obra¹⁴⁸.

Quizás sea este retablo la única pieza que se conserva de *Pedro Bello*. Consta de dos cuerpos y remate con columnas entorchadas, de modesta calidad. La iconografía, pintada, se distribuye del siguiente modo: en el banco se representan los cuatro *Doctores de la Iglesia*; en el primer cuerpo, *Santo Ángel*, *Desposorios de la Virgen*, *Presentación* y *Santo*; y en el segundo, *Santo penitente* y *Sagrada Familia*. Imaginamos que de estas pinturas sobre tabla se encargaría el pintor *Francisco Recuero*, vecino de la villa, quien, además, había trabajado con *Bello* en el retablo del Rosario de Serradilla¹⁴⁹.

- *Cañaverl. Parroquia de Santa Marina*
Retablos del Ángel de la Guarda y el Dulce Nombre de Jesús (desaparecidos)

Por la escritura de fianzas que el 4 de diciembre de 1633 ofrecieron el pintor placentino *Pedro Íñigo Pérez*, familiar del Santo Oficio, y Francisco Bolanos en favor de *Pedro Bello*, sabemos que éste había contratado por esas fechas la ejecución de dos retablos de

¹⁴⁶ A.P. de Serradilla, L.C. y V. de la *Cofradía de Ntra. Sra. del Rosario*, de 1621 a 1712, foliado, fols. 14 vt.º, 15, 17, 17 vt.º y 19.

¹⁴⁷ AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Francisco Núñez, leg. 1836, 25 de septiembre de 1631, s.f.

¹⁴⁸ *Ibidem*. Escribano Jerónimo Navarro, leg. 1829, 18 de junio de 1632, s.f.

¹⁴⁹ La obra está catalogada en el *Inventario Artístico de Cáceres y su provincia*. T.º II, *Partidos Judiciales de Garrovillas, Montánchez y Trujillo* (Madrid, 1990), pp. 49 y 51.

talla destinados a engalanar los colaterales de la iglesia de Cañaverl, «uno para la cofradía del Ángel de la Guarda y otro para la cofradía del nombre de Jesús», según el protocolo que firmó ante el escribano, de esta misma localidad, Alonso Sánchez Lobato¹⁵⁰.

- *Riolobos. Parroquia de Santa Catalina*
Cajonería para ornamentos (desaparecida)

Curiosa es la trayectoria de esta obra que en principio se contrató con el ensamblador *Juan Moreno* (el 23 de octubre de 1629) y luego éste se vio obligado a traspasar a su cuñado *Antonio Hernández* en su testamento. Iniciado el trabajo por este último, no pudo terminarlo por ausentarse de Plasencia, por lo que el cuñado de ambos, *Juan Pereira*, decidió entregar la pieza a *Pedro Bello* porque la madera se estaba perdiendo. *Bello* firmó el nuevo concierto con *Juan Domínguez*, mayordomo de la iglesia, el 12 de febrero de 1636, comprometiéndose a entregar la obra para el Domingo de Ramos de ese año; el trabajo se estipuló en 135 reales, en los que entraba la clavazón pero no los aldabones, cerraduras y cantoneras. Según el contrato original –suscrito ante el escribano *Jerónimo Navarro*–, estaba obligado a hacer «un cajón grande con seis caxones para los hornamentos de la dicha yglesia, de madera de nogal y pino»¹⁵¹.

- *Abadía. Convento del Cristo de Bien Parada*
Reja para la capilla mayor (desaparecida)

El 25 de mayo de 1645 el ensamblador *Pedro Bello* y el carpintero *Antonio Sánchez*, como su fiador, se obligaron a tener asentada para el día 15 de junio de ese año una reja de madera de pino en la capilla mayor del convento franciscano del Cristo de Bien Parada, en Abadía. Se ajustó en precio y cuantía de 440 reales. El artista debía observar «un conocimiento y zédula fecho por el dicho *Pedro Bello* y el guardián del convento»¹⁵².

La obra debió desaparecer en el transcurso del proceso desamortizador del siglo XIX, cuando su venta salió a pública subasta el 29 de noviembre de 1844¹⁵³.

- *Berzocana. Iglesia parroquial de San Juan Bautista*
Postura para el retablo del Rosario (desaparecido)

Hacia 1646 *Pedro Bello* participó en la subasta que la cofradía del Rosario de Berzocana organizó para adjudicar el retablo que iba a construir. Ganó el concurso el ensamblador guadalupano *Francisco de Acevedo*, quien se obligó a reclamarle a *Pedro Bello* los 150 reales que ya tenía recibidos¹⁵⁴.

¹⁵⁰ AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Pedro Gómez, leg. 974, 4 de diciembre de 1633, s.f. Los documentos del citado notario de Cañaverl no los hemos podido localizar.

¹⁵¹ *Ibidem*. Escribano Diego Izquierdo, leg. 3094, 12 de febrero de 1636, s.f.

¹⁵² *Ibidem*. Escribano Francisco Merino y Vargas, leg. 1725, 25 de mayo de 1645, s.f.

¹⁵³ CABALLERO GONZÁLEZ, Sebastián, *La Abadía. Historia y leyenda* (Salamanca, 1998), p. 81.

¹⁵⁴ A.P. de Berzocana. L.C., V., *Cabildos, y otros, de la Cofradía de Ntra. Sra. del Rosario, de 1646 a 1690*, foliado, fols. 10 vt.^o-11, cuentas de 1648.

Otros datos de interés

- 1624, 20 de abril. *Pedro de Sobremonte* y *Pedro Bello* son testigos de la carta de pago que en favor de *Diego de Basoco* otorga *Pedro Martínez de Hontañón* por los relieves ejecutados para el retablo mayor de la iglesia de Malpartida de Plasencia¹⁵⁵.
- 1627, 23 de marzo. *Pedro Bello*, *Juan Moreno* y *Pedro de Sobremonte* otorgan carta de fianza en favor del pintor *Juan González de Castro*, que había contratado el dorado del retablo de Ntra. Sra. del Rosario en la parroquia de Mirabel (desaparecido)¹⁵⁶.
- 1644, 29 de enero y 7 de mayo. Aparece documentado en las Actas Capitulares de la Catedral de Plasencia, a tenor del monumento de Jueves Santo¹⁵⁷. Ya había presentado trazas para ejecutar esta obra el 3 de julio de 1629, fecha en la que fueron aprobadas por *Alonso Sánchez*, maestro de obras de Plasencia¹⁵⁸.
- 1644, 28 de agosto. Figura entre los testigos de la carta de obligación que en esta fecha otorgó *Juan de Urbán*, vecino de Jarandilla, ensamblador y ebanista, para ejecutar los contadores y escritorios que tenía concertados con don Juan Abad, Provisor del Obispado placentino¹⁵⁹.

Juan García (entallador y escultor)

Escasas referencias documentales conservamos acerca de este artista que, de algún modo, aparece relacionado con el taller del mirobrigense *Juan Sánchez*. Es posible que sea el mismo *Juan García* entallador que el 19 de junio de 1612 protocolizaba en Salamanca el arriendo de una casa¹⁶⁰. Tres años después, el 15 de febrero de 1615, arrendaba en compañía del escultor *Andrés Maldonado* (yerno del precitado *Juan Sánchez*) el pasadizo que doña Juana de Solís, viuda de Diego Nieto, tenía enfrente de la placentina iglesia de Santa Ana para trabajar en él, a cambio de diez ducados; la presencia del pintor *Pedro de Córdoba* entre los testigos constata la buena relación que tenían los dos artistas –que aparecen citados como *escultores*– con el resto de los profesionales de Plasencia¹⁶¹. Y dos años más tarde, en septiembre de 1617, asistía en calidad de testigo al testamento de Magdalena Ruiz¹⁶². Un *Juan García* también aparece en las cuentas de la parroquia de Casas del Monte en 1630, a raíz del retablo que entonces se construía¹⁶³.

¹⁵⁵ AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Juan Ramos Caballero, leg. 2118, 20 de abril de 1624, s.f.

¹⁵⁶ *Ibidem*. Escribano Francisco de Campo, leg. 246, 23 de marzo de 1627, s.f.

¹⁵⁷ BENAVIDES CHECA, J., *Prelados Placentinos...*, op. cit., p. 281.

¹⁵⁸ IDEM, *Artistas del siglo XV, XVI y XVII*, op. cit.

¹⁵⁹ AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Martín Rayo, leg. 2138, 28 de agosto de 1644, s.f.

¹⁶⁰ GARCÍA AGUADO, P., *Documentos...*, op. cit., p. 131.

¹⁶¹ AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Fernando de la Peña, leg. 2008, 15 de febrero de 1615, s.f.

¹⁶² *Ibidem*. Escribano Fernando de la Peña, leg. 2009, 17 de septiembre de 1617, s.f.

¹⁶³ A.P. de Casas del Monte, L.C.F. y V. de 1624 a c.1630, sin foliar, cuentas de 1630.

Ninguna otra referencia hemos encontrado de este artista. García Mogollón documenta a un homónimo escultor iniciando en 1677 el retablo mayor de la iglesia parroquial de Ahigal¹⁶⁴. La lejanía de fechas con respecto a los datos que citamos aconseja apuntar a un posible hijo de nuestro maestro. No obstante, y a pesar de la avanzada edad que entonces debía tener, es posible que llevara a cabo este retablo en el que existen coincidencias con los castellanos del propio *Gregorio Fernández*, los hermanos *Velázquez* y los del mirobrigense *Alonso de Balbás*, sobre todo en lo que se refiere a la disposición en el ático de dos figuras angélicas para conceder dinamismo a la obra. Por lo demás, la pieza no deja ser retardataria, heredera de los modelos arquitectónicos y escultóricos de la primera mitad del siglo XVII, y con ella *Juan García* demuestra ser mejor ensamblador que escultor. Asimismo, el retablo de Ahigal viene a confirmar la actividad que los talleres de Plasencia continúan teniendo en estas fechas.



Fig. 42. Ahigal. Parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción. Retablo mayor.

También hemos localizado al escultor *Juan García* en Villar de Plasencia, en 1689, año en el que recibió 30.600 maravedís «por la hechura y madera de la custodia y aver añadido el retablo», tal vez, el de la imagen de Ntra. Sra. de la Concepción, cuya construcción había ordenado el Visitador diocesano el 31 de diciembre de 1682¹⁶⁵.

¹⁶⁴ GARCÍA MOGOLLÓN, F.J., «Notas sobre la parroquia de Ahigal: el retablo mayor y sus autores, el escultor Juan García y los doradores José Muñoz de Resta y Manuel Giménez de Salamanca», en *Norba-Arte*, T.º XVIII-XIX (1998-1999) (Cáceres, 2001), pp. 162 y ss. Los datos sobre la intervención de *Juan García* en la obra fueron dados a conocer por GARCÍA Y GARCÍA, Segundo, *Flores de mi tierra. Historia, costumbres y leyendas de Ahigal* (Cáceres, Publicaciones del Departamento de Seminarios de la Jefatura Provincial del Movimiento, 1955), p. 34, donde afirma que el artista intervino entre 1650 y 1680, fechas que han sido revisadas por García Mogollón.

¹⁶⁵ A.P. de Villar de Plasencia, *L.C.F. y V. de 1673 a 1739*, foliado en parte, Visita del 31 de diciembre de 1682, del Dr. D. Antonio de Moratinos Santos de Villarroel; y cuentas de 1689. La obra mencionada no se conserva en la actualidad.

No sabemos la relación que pudo tener y si la hubo con el placentino *Juan García Periañez*, ensamblador y maestro carpintero al que hemos documentado entre 1624 y 1672 en obras de albañilería fundamentalmente. En el siglo XVIII aparece otro *Juan García Periañez* documentado, otorgando testamento el 1 de agosto de 1774; por sus mandas deducimos que debía ser carpintero.



1.4. Maestros escultores

Francisco Jiménez

Datos biográficos

El escultor *Francisco Jiménez* no figura en los protocolos de Plasencia hasta el año 1607¹⁶⁶, fecha en la que debió llegar a la ciudad procedente de Villafranca de los Barros, después de haber colaborado con su hermano *Yuste García*, ensamblador natural de Baeza (Jaén), en el retablo mayor de la iglesia de esa localidad¹⁶⁷. Así consta en el testamento que otorgó el 28 de febrero de 1610, donde declaraba sobre los 30.000 maravedís que, procedentes de aquel trabajo, le había prestado a *Yuste García* y ahora se los reclamaba «por mi necesidad, por quedar a mi muger sola de pobre e que a de haçer bien por mi alma le ruego y encargo mucho se los pague porque si yo pudiera perdonárselos lo haría». Estaba casado con Petronila Gutiérrez, a quien nombró su universal heredera y albacea junto al pintor placentino *Pedro de Mata*. El matrimonio debió vivir en la colación de San Nicolás, en la casa que tuvo alquilada a Gabriel de Vargas, ya que fue esa iglesia la que eligió para disponer su sepultura. La enfermedad que le obligó a testar debió ser la causante de su muerte. Para su entierro dispuso ser acompañado por las cofradías de Ntra. Sra. del Carmen, de los Remedios y de los Santos Mártires San Fabián y San Sebastián, de las que era hermano¹⁶⁸.

¹⁶⁶ La primera referencia data del 27 de mayo de 1607, en que acudió a la almoneda de bienes del Racionero Vasco Quijada de Almaraz para comprar dos escabeles que le costaron cinco reales: AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Fernando de la Peña, leg. 2004, 27 de mayo de 1607, s.f.

¹⁶⁷ El dato viene a incrementar el número de artífices allí reunidos: HERNÁNDEZ NIEVES, Román, *Retablistica de la Baja Extremadura (Siglos XVI-XVIII)* (Mérida, 1991), pp. 82 s.

¹⁶⁸ AHPCC. Protocolos Notariales. Plasencia. Escribano Fernando de la Peña, leg. 2006, 28 de febrero de 1610, s.f.

Estilo

Por sus mandas testamentarias conocemos su intervención en el retablo mayor de la iglesia de Monroy, y de otra obra que declaró tener acabada en Deleitosa, de la que aún se le debían «ciertos maravedís»¹⁶⁹. Los relieves que se conservan en la primera obra citada permiten estudiar el estilo popular de este escultor, que carece de habilidad suficiente para corregir errores de escala o composición. Los quiebros del plegado de sus esculturas corren en paralelo a la escuela castellana, lo que no sucede con el realismo. Lo mismo cabe decir del *San Juan Bautista* que hizo para Montehermoso.

Taller

Al igual que muchos escultores, su taller tuvo buenas relaciones con los pintores a los que acudía para que se encargaran de policromar sus obras. El que *Francisco Jiménez* figure junto al pintor *Bartolomé Lobo* como testigo de la carta de venta que el arriero Diego Conejero otorgó el 22 de noviembre de 1609, no es una mera casualidad¹⁷⁰.



Catálogo de obras

- Monroy. Parroquia de Santa Catalina
Custodia (desaparecida) y relieves del banco del retablo mayor

Con *Francisco Jiménez* debió subcontratar el entallador *Francisco Ruiz de Velasco* –en los primeros días de febrero de 1608– la obra de escultura citada para el retablo mayor de Monroy, cuya ejecución le había sido adjudicada en la subasta convocada al efecto por la parroquia. Todo consta en el testamento que *Jiménez* otorgó el 28 de febrero de 1610, donde a su vez declara que la madera para fabricar la custodia del retablo se la vendió la iglesia de Santa María de Plasencia, a la que aún debía por tal concepto 50 reales. Dicha custodia fue tasada en 4.262 reales¹⁷¹.



Fig. 43. Monroy. Parroquia de Santa Catalina. Retablo mayor, San Juan.

¹⁶⁹ Pensamos que esta obra, de la que nada más se menciona, debe haber desaparecido.

¹⁷⁰ AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Sebastián Gaitán, leg. 732, 22 de noviembre de 1609, s.f.

¹⁷¹ Véase la historia documental de este retablo.

- *Montehermoso. Parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción*
Escultura de San Juan Bautista

El 14 de mayo de 1609 el escultor *Francisco Jiménez* contrató con Juan Mateos, Juan de Yllana el Viejo y Juan Hernández, vecinos de Montehermoso, una imagen de *San Juan Bautista* que habría de entregar para antes de comienzos del mes de agosto a fin de que pudiera ser policromada. El precio se estipuló en 15 ducados. La obra tenía que ajustarse a las siguientes condiciones:

«la qual dicha figura a de hacer de madera de pino seca y buena, lisa y sin nudos e cortada en buena saçón; y declárase que los nudos de la dicha madera no an de ser en el rostro ni manos ni pies. La qual dicha ymagen a de ser de altor de cinco quartas cunplidas, antes más que menos, la qual dicha ymagen del dicho santo a de ser al modelo e traça de el que está en el retablo de la capilla de el Bailío [del monasterio de Santo Domingo de Plasencia] escepto en el altor que a de ser de el altor que va dicho en esta escriptura»¹⁷².



Fig. 44. Montehermoso. Parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción. San Juan Bautista.

Estando aún la imagen en casa de *Francisco Jiménez*, suponemos que bastante avanzada, los precitados vecinos de Montehermoso contrataron, el 5 de julio de 1609, su policromía con el pintor de Plasencia *Juan de Quintana*¹⁷³.

- *Holguera. Parroquia de San Roque*
Escultura del titular

El 22 de abril de 1609 el pintor *Diego Pérez de Cervera* y el escultor *Francisco Jiménez* concertaron con el bachiller don Francisco Martínez, cura propio de la iglesia de Holguera, don Juan Miguel, mayordomo de la misma, y don Juan Sánchez Moreno el Viejo y don Francisco Pérez, regidores del lugar, la hechura de una imagen de *San Roque* por la que *Jiménez* recibiría 20 ducados y *Pérez de Cervera*, encargado de la pintura, dorado y estofado, 24 ducados¹⁷⁴.

¹⁷² AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Fernando de la Peña, leg. 2005, 14 de mayo de 1609, s.f.

¹⁷³ *Ibidem*. Escribano Fernando de la Peña, leg. 2004, 5 de julio de 1609. Referencia citada por MARTÍNEZ QUESADA, Juan, «Notas documentales sobre artistas y artesanos de Extremadura», en *R.E.E.*, T.º XV (III) (Badajoz, 1959), pp. 627 s. También recoge esta cita la obra de GUTIÉRREZ GUTIÉRREZ, Aurelio, *Montehermoso. Estudio Histórico* (Salamanca, 1990), p. 60.

¹⁷⁴ AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Juan de Paredes, leg. 1962, 22 de abril de 1609, s.f. Referencia citada por MARTÍNEZ QUESADA, Juan, «Notas documentales sobre el divino Morales y otros artistas y artesanos de Extremadura (Tercera relación)», en *R.E.E.*, T.º XVII (I) (Badajoz, 1961), p. 99. No tenemos constancia de que esta obra se conserve.

- *Guijo de Granadilla. Parroquia de San Andrés*
Escultura de San Bartolomé

En virtud de la escritura de fianzas que en favor de *Francisco Jiménez* otorgaron los pintores *Juan de Quintana* y *Bartolomé Lobo* el día 28 de noviembre de 1609, sabemos que el escultor había contratado con Francisco Hernández de la Fuente, alcalde de la cofradía de San Bartolomé, de Guijo de Granadilla, hacer una escultura de esta misma advocación y unas andas por 29 ducados¹⁷⁵.

Alejo Bermúdez (1599-1676)

Datos biográficos

Interesante para esbozar la biografía de este artista es la declaración que prestó el día 9 de agosto de 1670 cuando fue presentado como testigo del médico don Diego Fernández del Barco Retortillo en la probanza de limpieza de sangre que éste llevaba a cabo. *Alejo Bermúdez* declaró ser de edad de «setenta y un años poco más o menos», de lo que se infiere que habría nacido en 1599¹⁷⁶. Fue hijo de Francisco Bermúdez y de María de Torres, y al menos tuvo dos hermanos, Francisco y María Bermúdez¹⁷⁷. Desconocemos la relación que pudo tener con el platero *Antonio Bermúdez*, en trámites con el Cabildo de Plasencia en 1694¹⁷⁸.

El 6 de marzo de 1632 *Alejo Bermúdez* dio palabra de matrimonio a Ana de la Vega, hija de Juan Prieto, difunto, y de Francisca Gutiérrez de la Vega, recibiendo en dote 500 ducados¹⁷⁹. Buenas relaciones debió tener con la familia de su mujer para otorgar en abril de 1635, junto a sus cuñadas Catalina e Isabel Gutiérrez y en nombre de su esposa, una viña en favor de Francisca Gutiérrez, que era también hermana de aquélla¹⁸⁰. En agosto de 1648 *Bermúdez* otorgó carta de poder en favor de Alonso Calvo, marido de la precitada Francisca Gutiérrez, para que éste pudiera cobrar lo que aún le adeudaban las villas de Serradilla, Mirabel y Casas de Millán, como patrono que era de la memoria que fundó el licenciado Gaspar de Vega, cura que fue de la iglesia de El Salvador de Plasencia¹⁸¹. Y da cuenta de la piedad del escultor su pertenencia a la hermandad de las Ánimas del Purgatorio que se servía en la iglesia de San Esteban¹⁸².

¹⁷⁵ AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Juan de Paredes, leg. 3245, 28 de noviembre de 1609, s.f., papeles sueltos. Según nuestras noticias, esta obra ha desaparecido en la actualidad.

¹⁷⁶ *Ibidem*. Escribano Martín Muñoz de la Cerda, leg. 1793, foliado, fols. 301 y 301 vt.º, de la presente declaración.

¹⁷⁷ Según consta en la carta de donación de una casa situada al barrio del Deán que sus padres, el escultor y su hermano Francisco hicieron el 25 de noviembre de 1629 en favor de su hermana María Bermúdez: *Ibidem*. Escribano Jerónimo Navarro, leg. 1827, 25 de noviembre de 1629, s.f. Al final de su vida, *Alejo Bermúdez* volvería a ser propietario de esta casa, que vendió el 18 de septiembre de 1673 al licenciado Juan González, presbítero, por 1.140 reales de vellón: *ibidem*. Escribano Juan García Lorenzo, leg. 832, foliado, fols. 779-780 vt.º.

¹⁷⁸ BENAVIDES CHECA, J., *Prelados Placentinos...*, op. cit., p. 297.

¹⁷⁹ AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Pedro Gómez, leg. 974, 6 de marzo de 1632, s.f.

¹⁸⁰ *Ibidem*. Escribano Martín Rayo, leg. 2134, 18 de abril de 1635, s.f.

¹⁸¹ *Ibidem*. Escribano Juan González León, leg. 1073, 7 de agosto de 1648, s.f.

¹⁸² *Ibidem*. Escribano Sebastián Jiménez, leg. 1301, 28 de diciembre de 1651, s.f., carta otorgada por dicha hermandad en favor de María de la Cadena, vecina de Plasencia.

Y, tras haber sido llamado a filas para servir como soldado de socorro de su majestad, se libró al haber encontrado a quien iría en su lugar: Francisco Sánchez, vecino de Río seco (Soria), al que se obligó a entregar el 5 de septiembre de 1645 «catorce reales de a ocho de plata, camisión y espada»¹⁸³.

Taller

Alejo Bermúdez tenía su taller en el barrio de Santo Domingo el Viejo¹⁸⁴. En el mismo se instalaría como maestro después de formarse con alguno de los muchos escultores que por estas fechas trabajaban en Plasencia. Este obrador debía mantener buenas relaciones con profesionales como el herrador Juan Rodríguez, de quien debían proceder los materiales que el escultor empleaba en sus obras; así consta en las cuentas y particiones que se llevaron a cabo cuando el dicho Juan Rodríguez murió, donde constaba que *Alejo Bermúdez* le debía 13 reales¹⁸⁵. Como dato curioso, anotemos que para sustento del taller y su familia debía estar destinada la cabeza de ganado de cerda que compró en 1674 al Regidor don Juan de Toledo y Trejo por 114 reales de vellón¹⁸⁶.

También estuvo envuelto nuestro artista en diferentes causas judiciales, según se desprende de los poderes que rubricó el 31 de marzo y el 15 de mayo de 1637 en favor, respectivamente, del clérigo licenciado don Tomás de Torres¹⁸⁷ y de los procuradores de causas de la ciudad¹⁸⁸, tal vez, para que persiguieran el cobro de alguna deuda contraída con su taller.

Que sepamos, *Alejo Bermúdez* testó al menos en dos ocasiones: antes de 1653¹⁸⁹, y el día 11 de marzo de 1676¹⁹⁰, «estando enfermo en la cama del hospital de Santa María», momento en el que dispuso ser enterrado en la iglesia de El Salvador. Muy interesantes son las mandas que siguen en esta carta para estudiar los instrumentos de su obrador: declaró haber vendido los «modelos» que en el mismo tenía a *Diego López*, vecino de Losar de la Vera, a cambio de sesenta reales; anotó que había prestado un compás a *Diego* el carpintero, yerno de *Montoya*, y que tenía prestadas dos gubias anchas grandes y un cepillo redondo a Pedro Sánchez el Valiente; y que en el convento de Santo Domingo tenía una azuela, dos cepillos y una barrena de chilla. Y a Esteban Rodríguez le mandó entregar una azuela, una juntera, un cepillo, tres escoplos, una garlopa y una sierra grande; y una barrena de chillones a Juan de Aponte.

¹⁸³ *Ibidem*. Escribano Sebastián Jiménez, leg. 1299, foliado, fol. 473.

¹⁸⁴ Según consta en la escritura de obligación que otorgó el 1 de mayo de 1635 en favor de Alonso Gómez, familiar del Santo Oficio, para pagarle los 100 reales en los que la tenía arrendada: *Ibidem*. Escribano Martín Rayo, leg. 2134, 1 de mayo de 1635, s.f. De su propiedad debía ser en 1647, puesto que en esta fecha otorgó carta de censo a favor de la iglesia de San Nicolás sobre dicha propiedad: *Ibidem*. Escribano Mateo Martínez, leg. 1671, 5 de junio de 1647, s.f.

¹⁸⁵ *Ibidem*. Escribano Antonio de Oliva, leg. 1870, foliado, fol. 292 vt.º.

¹⁸⁶ *Ibidem*. Escribano Juan García Lorenzo, leg. 833, 10 de enero de 1674, s.f.

¹⁸⁷ *Ibidem*. Escribano Martín Rayo, leg. 2136, 31 de marzo de 1637, s.f.

¹⁸⁸ *Ibidem*. Escribano Martín Rayo, leg. 2136, 15 de mayo de 1637, s.f.

¹⁸⁹ En la información que el 15 de septiembre de 1653 pidió el clérigo y presbítero Andrés López para otorgar un censo a favor de la capellanía de Santa Teresa que había fundado el Obispo don Cristóbal de Lobera y Torres, *Alejo Bermúdez* declaró ser de edad de más de 40 años y haber testado: *ibidem*. Escribano Pedro de Barros Salgado, leg. 109, 15 de septiembre de 1653, s.f.

¹⁹⁰ *Ibidem*. Escribano Juan García Lorenzo, leg. 834, 11 de marzo de 1676, s.f.

Señaló, asimismo, que en el momento de testar estaba haciendo un escritorio para el Regidor don Pedro Contreras, además de cinco planchas de plata que estaban en la ermita de la Magdalena de la ciudad de Plasencia y eran propiedad del dicho don Pedro, y que tenía otras 11 estampas de historias aún sin enmarcar en ese mismo templo. También declaró haber hecho para el Canónigo prebendado don Juan de Morillas y Tejada, a quien nombró su albacea, un bastidor y el aderezo de cuatro águilas de una cama. Teniendo en cuenta que *Alejo Bermúdez* no dejó herederos, cabe pensar que su taller quedó huérfano de descendientes. Murió el 13 de mayo de 1676; se le dio sepultura en la iglesia de El Salvador, de donde era feligrés¹⁹¹. Su firma era ya muy nerviosa en el momento de firmar el testamento.



Catálogo de obras

- Pozuelo de Zarzón. Parroquia de San Pedro Apóstol
Figuras de talla

Según la escritura suscrita el 23 de febrero de 1630 ante el escribano de Plasencia Jerónimo Navarro, el mirobrigense Felipe de Ocampo contrató con *Alejo Bermúdez* un total de 11 esculturas destinadas a la iglesia de Pozuelo de Zarzón: «siete figuras de santos, las que señalare el dicho Felipe de Ocampo, de quatro pies de alto», a cambio de 24 ducados cada una; y otras «seis figuras pequeñas ... a cinco ducados» cada una. El plazo de entrega se estableció en un año a contar desde el día de San Juan de junio de 1630¹⁹². Del conjunto de obras contratado, creemos que aún se conserva en la parroquia una talla de *San Antonio*, y en la ermita de San José otras tres –muy deterioradas– dedicadas a *San Ramón Nonato*, *Santa Bárbara* y una *Santa* sin atributos. En ellas, apreciamos que el escultor es hábil en el manejo de los paños, no así en los rostros, algo peor resueltos y bastante flojos.



Fig. 45. Pozuelo de Zarzón. Parroquia de Santiago Apóstol. San Antonio.

¹⁹¹ BENAVIDES CHECA, J., *Artistas del siglo XV, XVI y XVII, op. cit.*

¹⁹² AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Jerónimo Navarro, leg. 1828, 23 de febrero de 1630, s.f.

- Torrejoncillo. Parroquia de San Andrés Apóstol
Custodia para el altar mayor (desaparecida)

El 3 de marzo de 1654 concertó con Gabriel Sánchez y Domingo Martín Neyla, mayordomo de la iglesia de Torrejoncillo, una custodia conforme a la que se encontraba en el altar de la iglesia de San Martín, en Plasencia (obra de *Valentín Romero*), «con toda su obra, con que la orden jónica se a de reducir a orden corintia»; su precio se estipuló en 200 ducados¹⁹³.

La relación que el artista estableció con la parroquia a partir de esa fecha nos lleva a pensar en la posibilidad de adscribir a los talleres de Plasencia la talla del Cristo yacente que conserva esta iglesia¹⁹⁴.

- Casas de Millán. Ermita de Ntra. Sra. de Tebas
Tabernáculo para el altar mayor

En 1658 *Alejo Bermúdez* contrató la hechura de un tabernáculo para la ermita de Ntra. Sra. de Tebas, en Casas de Millán. Su coste ascendió a la cifra total de 500 reales. Fue dorado en 1663 por el placentino *Marcos de Paredes*, que cobró por su trabajo 40.800 mrs. (1.200 reales)¹⁹⁵. En la actualidad, la ermita cuenta con un sencillo retablitto de columnas entorchadas, fechado hacia 1630¹⁹⁶; sin embargo, por el precio abonado al escultor, bien podría tratarse de la obra que *Bermúdez* contrató algunos años más tarde –o a la que añadió la pieza anotada–. Preside una talla quinientista de *Ntra. Sra. de Tebas* flanqueada a ambos lados por dos *Santos Obispos*, uno de ellos moderno. Acompañan en el banco pinturas con *San Pedro de Alcántara*, *La Visitación* y *San Miguel*.

Otras intervenciones

- 1661-1662. Instala un marco en la sacristía de la parroquia de San Martín, de Plasencia, recibiendo por ello 16 reales¹⁹⁷.

Otros datos de interés

- 1630, 3 de enero. *Alejo Bermúdez* es testigo de la carta de poder que otorga *María Rodríguez*, viuda del escultor *Pedro de Sobremonte*, en favor del mercader *Juan Fernández*¹⁹⁸.

¹⁹³ *Ibidem*. Escribano Sebastián Jiménez, leg. 1302, foliado, fols. 115-115 vt.º.

¹⁹⁴ Fue estudiada por GARCÍA MOGOLLÓN, F.J., *Torrejoncillo. El arte en la parroquia y ermitas* (Salamanca, 1984), pp. 64 s.

¹⁹⁵ A.P. de Casas de Millán, L.C.F. y V. de la ermita de Ntra. Sra. de Tebas, de 1558 a 1668, foliado, fols. 87 vt.º y 89, cuentas de 1658 y 1663.

¹⁹⁶ ANDRÉS ORDAX, S. (Dir.), *Inventario Artístico de Cáceres y su Provincia*. T.º II: *Partidos Judiciales de Garrovillas, Montánchez y Trujillo* (1989) (Madrid, 1990), p. 20.

¹⁹⁷ A.P. de San Martín, Plasencia. L.C.F. y V. de 1632 a 1695, foliado, fol. 191 vt.º. Cuentas de 1666, ref. a 1661-62.

¹⁹⁸ AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Francisco Núñez, leg. 1835, 3 de enero de 1630, s.f.

- 1640, 1 de agosto. Apadrina el bautizo de un niño llamado Antonio en la parroquia de San Nicolás¹⁹⁹.
- 1648, 22 de julio. Actúa como tasador de los bienes que quedaron por fin y muerte de don Juan Fernández de Toledo, con motivo del pleito que suscitó la lectura de su testamento, fechado el 13 de febrero de 1648. *Alejo Bermúdez* se encargó de tasar lo tocante a escultura, tanto las figuras como la cama dorada; sustituyó en este cometido al escultor *Juan Castaño* cuando se demostró que éste no había sido todo lo objetivo que el caso requería²⁰⁰.
- 1653, 21 de junio. Aparece citado entre los testigos de la carta de arrendamiento que suscribió el Regidor don Bernardo de Cepeda en favor del ensamblador *Antonio de Artiaga*, de una casa situada en la calle de Sancho Polo²⁰¹.

Pedro de Sobremonte († 1629)

Datos biográficos

Pedro de Sobremonte es uno de los escultores más importantes de cuantos se establecieron en Plasencia a comienzos del siglo XVII –razón por la cual cerramos con él este apartado–, probada su vinculación con *Gregorio Fernández* y el trabajo que desempeñó en su taller en calidad de oficial, del que llegó a independizarse para trabajar como maestro. Esta es la opinión que mantienen Fernández del Hoyo y Jesús Urrea²⁰² a tenor de la comparecencia de *Sobremonte* en calidad de testigo de las dos cartas de pago que el afamado maestro otorgó en Valladolid, en marzo y en julio de 1614, tras recibir el segundo plazo y el finiquito de la obra escultórica del retablo mayor de las Huelgas Reales, que había contratado el 15 de abril del año anterior de 1613²⁰³. Constata la hipótesis la influencia estilística que *Fernández* proyecta en la obra de *Sobremonte*, hasta el punto incluso que bien pudiera haber aprendido su oficio con él.

En lo que respecta a la procedencia de *Sobremonte*, ésta parece clara si justificamos más allá de la mera casualidad su presencia entre los testigos del poder que Francisco de la Puebla y Gaspar Bedón, vecino de Astudillo, establecieron el 15 de

¹⁹⁹ BENAVIDES CHECA, J., *Artistas del siglo XV, XVI y XVII*, op. cit.

²⁰⁰ AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Juan González León, leg. 1073, 22 de julio de 1648, s.f.

²⁰¹ *Ibidem*. Escribano Sebastián Jiménez, leg. 1076, foliado, fols. 284-284 vt.º.

²⁰² FERNÁNDEZ DEL HOYO, M.ª Antonia, «Oficiales del taller de Gregorio Fernández y ensambladores que trabajaron con él», en B.S.A.A., T.º XLIX (1983), pp. 359 s.; IDEM, «El taller de Gregorio Fernández», en URREA, Jesús (Dir.), *Gregorio Fernández 1576-1636*. Catálogo de la Exposición (Madrid, 1999), p. 46; URREA, J., «Escultores coetáneos y discípulos de Gregorio Fernández, en Valladolid (II)», en B.S.A.A., T.º LVIII (1992), p. 398.

²⁰³ GARCÍA CHICO, E., *Documentos para el estudio del Arte en Castilla*, Tomo Segundo, *Escultores* (Valladolid, 1941), pp. 166 ss.

mayo de 1624²⁰⁴. En esa villa vallisoletana debió nacer hacia la última década del siglo XVI, en el seno de la familia a la que hace referencia en el testamento que otorgó en Plasencia el 16 de enero de 1628, con motivo de la herencia que había recibido de sus padres y que encomendaba a sus hermanos vecinos de Astudillo, entre los que señaló a Juan de Sobremonte y a una hermana para cederles la viña que poseía en el término de la precitada localidad.

Natural de Astudillo era también *Agustín Castaño*, y en fechas muy cercanas tanto éste como *Sobremonte* aparecen vinculados a Valladolid y al taller de *Fernández*. Cabe imaginar que ambos pudieron haber viajado hasta la ciudad del Pisuerga buscando los afamados obradores escultóricos para establecerse como aprendices. Sea como fuere, el hecho cierto es que ambos, tras alcanzar el grado de oficial, trataron de buscar clientela lejos de Valladolid; no es casual que *Agustín Castaño* esté documentado en la ciudad de Plasencia a finales de 1615, y que *Sobremonte* figure en sus protocolos desde al menos 1617²⁰⁵. Opinamos que ambos artistas viajaron hasta Extremadura a instancias del Obispo don Fray Enrique Enríquez Manrique (1610-1622), quien, como Provincial de la Orden agustina en Castilla, debía conocer muy bien, y hasta admirar, los obradores vallisoletanos. No es casual que el convento donde dispuso su última morada, El Abrojo (franciscano, situado a tres leguas de la ciudad, junto al río Duero)²⁰⁶, contratara con *Gregorio Fernández* una Inmaculada antes de 1620²⁰⁷, y que el famoso financiero italiano *Fabio Nelli*, tan apegado al arte en todas sus vertientes y tan vinculado con los artistas del Pisuerga, tuviera su capilla en la iglesia (Evangelio) del convento vallisoletano de San Agustín²⁰⁸.

Escasos datos conocemos acerca de la vida privada de *Pedro de Sobremonte* en Plasencia, ciudad en la que vivió hasta su muerte en 1629. A través de un protocolo establecido el 7 de febrero de 1619, sabemos que contrajo matrimonio con una placentina, María Rodríguez, hija legítima de Juan Fernández Berrozano y de Andrea Rodríguez, quienes ya habían fallecido en esa fecha²⁰⁹. Aunque la fama de nuestro maestro le reportó innumerables contratos, hubo ocasiones en las que él y su mujer necesitaron contraer ciertos censos, como fueron, por ejemplo, los 6.318 maravedís que tomaron de la hacienda de Hernando de Quirós, y que el 7 de enero de 1628 ya habían abonado²¹⁰.

²⁰⁴ AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Juan Ramos Caballero, leg. 2118, 15 de mayo de 1624, s.f.

²⁰⁵ El 10 de octubre de 1617 asistió en calidad de testigo, junto al mirobrigense *Andrés Maldonado*, a la carta de poder que emitió el convento placentino de Santa Clara: *Ibidem*. Escribano Jerónimo Navarro, leg. 1821, 10 de octubre de 1617, s.f.

²⁰⁶ LÓPEZ SÁNCHEZ-MORA, Manuel, *Episcopologio. Los Obispos de Plasencia. Sus biografías* (Los Santos de Maimona, 1986), p. 47.

²⁰⁷ MARTÍN GONZÁLEZ, *El escultor Gregorio Fernández* (Madrid, 1980), p. 233.

²⁰⁸ IDEM y DE LA PLAZA SANTIAGO, F.J., *Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid*, T.º XIV (Parte segunda), *Monumentos religiosos de la ciudad de Valladolid (conventos y seminarios)* (Valladolid, 1987), p. 322.

²⁰⁹ AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Juan de Paredes, leg. 1966, foliado, fols. 291-302 vt.º.

²¹⁰ *Ibidem*. Escribano Diego López de Hinojosa, leg. 1383, 15 de octubre de 1626, s.f., donde tenemos la primera noticia sobre el precitado censo. Sobre su resquite, véase, del mismo notario, el legajo 1384, 7 de enero de 1628, s.f.

De la costumbre de invertir en propiedades inmuebles hablan las diversas viñas señaladas en el testamento que el escultor otorgó en 1628. En éste nombró como albaceas y testamentarios a Francisco de la Puebla, a su cuñado Juan Delgado y a Pedro Botello de Estrada, todos vecinos de Plasencia, y a María Rodríguez como heredera de sus bienes. Puesto que no hace mención a ellos, imaginamos que no tuvieron hijos.

Pedro de Sobremonte no murió entonces, puesto que el 3 de marzo del año siguiente, 1629, otorgaba junto a su mujer un censo en favor de la Cofradía de Ntra. Sra. del Rosario que se servía en el convento de Santo Domingo²¹¹. Sin embargo, la enfermedad que le obligó a dictar sus últimas voluntades debió ser la que terminó arrebatándole la vida poco después: el 3 de enero de 1630 María Rodríguez otorgó poderes al mercader Juan Fernández para que éste pudiera cobrar lo que a su difunto marido se le adeudaba²¹². Debió morir bastante joven: tan sólo median 15 años entre la fecha de su óbito y el momento en que firmó como testigo, siendo oficial de *Gregorio Fernández*, las cartas de pago que éste otorgó por el precitado retablo de las Huelgas.

Taller

Sobre la actividad del taller que *Sobremonte* tenía abierto en Plasencia tenemos noticias en el ya citado testamento del 16 de enero de 1628²¹³, donde se hace mención de un aprendiz que luego hemos documentado en Losar de la Vera establecido como maestro independiente, *Diego López el Viejo* († 1654). Dicho obrador debía estar situado en la colación de la parroquia de San Pedro, donde mandó ser enterrado con acompañamiento de las cofradías del Santo Cristo, Dulce Nombre de Jesús y Ntra. Sra. de los Remedios, de las que era hermano.

Asimismo, contiene dicho testamento otras muchas referencias que permiten constatar, por un lado, la buena relación que *Sobremonte* mantuvo con otros profesionales de la ciudad —el cantero *Alonso Sánchez*, el platero *Juan Micael* o el pintor *Juan González de Castro*, aparecen nombrados a tenor de ciertas deudas y préstamos que había contraído—, y por otro, la gran actividad de su taller, considerando las obras concertadas, principiadas o entregadas que se mencionan en el mismo. «Mucho dinero» le debía aún el Arcediano de Trujillo don Antonio de Braceros por el *Ecce Homo* que había hecho y estaba en su poder. La iglesia de Sorihuela aún le adeudaba las esculturas de una custodia que hizo en compañía del escultor *Antonio Hernández*, tal vez la misma para cuya hechura había facultado una licencia episcopal, emitida en enero de 1616, al ensamblador *Juan Sánchez* y al escultor *Agustín Castaño*, que debió fallecer antes de concluir²¹⁴ —un dato más para corroborar las

²¹¹ *Ibidem*. Escribano Francisco Núñez, leg. 1783, 3 de marzo de 1629, s.f.

²¹² *Ibidem*. Escribano Francisco Núñez, leg. 1835, 3 de enero de 1630, s.f.

²¹³ *Ibidem*. Escribano Diego López de Hinojosa, leg. 1384, 16 de enero de 1628, s.f.

²¹⁴ José Benavides Checa aporta un dato que confirma nuestra hipótesis en relación con la muerte de *Castaño*, que debió fallecer a comienzos de 1620: el martes 1º de marzo de 1622, el Cabildo confió a *Pedro de Sobremonte* la custodia del lugar de Sorihuela: BENAVIDES CHECA, J., *Artistas del siglo XV, XVI y XVII*, op. cit.

relación que hemos establecido entre *Sobremonte* y *Castaño*-. Con la iglesia de Galisteo *Pedro de Sobremonte* declaró tener concertado un retablo y una custodia, y que ésta ya estaba entregada -sería reemplazada por el actual retablo barroco-. Que la mitad de una imagen de Santo Tomás destinada al convento de Santo Domingo de Plasencia estaba terminada -dudo que sea ésta la que se conserva en el retablo mayor, al ser más floja que el resto de la obra del artista-. Y, asimismo, declaró tener concertado en 25 ducados la hechura de un Cristo pequeño para Pozuelo de Zarzón, y haber empezado un yacente para Casatejada, que aún se conserva.

Estilo

El haber sido oficial y, tal vez, aprendiz de *Gregorio Fernández* justifica la relación tantas veces señalada que guarda el estilo de *Sobremonte* con la escuela vallisoletana. Lo comprobamos en las tallas del retablo mayor de Acebo, primera obra suya conocida en Extremadura, donde el artista se expresa con un sobrio realismo fruto del debate que aún mantiene entre el manierismo agonizante de *Francisco de Rincón* y el naturalismo que *Fernández* adoptó definitivamente a partir del período que *Martín González* sitúa entre 1616 y 1620²¹⁵, y que *Sobremonte* debió conocer al menos en sus inicios. Al igual que *Gregorio Fernández* en esa etapa, apreciamos en la obra de nuestro escultor cómo los pliegues de las vestiduras se hacen abultados y quebrados, acentuándose el claroscuro, y cómo los tipos humanos caminan hacia el naturalismo, apreciable asimismo en el estudio anatómico de los crucificados o yacentes, como el de Casatejada, para los que sigue los modelos de su maestro. Empero, ciertos detalles de tosquedad y falta resolutiva en las composiciones demuestran que el estilo del discípulo se mantuvo afín al de otros escultores secundarios como *Agustín Castaño*. Es posible que a su mano también se deban las tallas que pueblan el retablo de Cadalso. Algo inferior a las de Acebo es la escultura que ejecutó para el mayor de la iglesia de Monroy.

Considerando la obra conservada, opinamos que *Pedro de Sobremonte* debió gozar de cierta fama en el Obispado placentino. Hubo incluso un momento en el que llegó a competir con el propio *Gregorio Fernández*: cuando intentó hacerse con la obra de escultura del retablo mayor de la Catedral a tenor de la oferta que presentó el 6 de junio de 1625, bajando en 2.000 ducados los 7.000 estipulados por su maestro.



A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Pedro de Sobremonte' with a large, decorative flourish at the end.

²¹⁵ MARTÍN GONZÁLEZ, *El escultor...*, op. cit., pp. 72 s.

Catálogo de obras

- Acebo. Parroquia de Ntra. Sra. de los Ángeles
Esculturas del retablo mayor

Según consta en los Libros de Cuentas de esta iglesia, *Pedro de Sobremonte* fue el encargado de realizar las esculturas destinadas al retablo mayor, cuya arquitectura había contratado *Alonso de Balbás*, ensamblador vecino de Ciudad Rodrigo; por su trabajo, *Sobremonte* recibió diversos pagos durante los años 1620, 1623 y 1627 (en total, 736,2 ducados)²¹⁶. En virtud de la carta de poder suscrita por *Balbás* en la localidad de Acebo el 30 de noviembre de 1621, intuimos la posibilidad de que en un principio la hechura del retablo fuera contratada por él –tanto el ensamblaje como la escultura– y luego traspasada la labor de talla al dicho *Pedro de Sobremonte* que, en un principio, no debió firmar carta explícita de contrato con la parroquia, y sí al final de la realización del retablo con el fin de tramitar los pagos que faltaban. En dicho protocolo *Balbás* dio poder a los rectores parroquiales para que en su nombre



Fig. 46. Acebo. Parroquia de Ntra. Sra. de los Ángeles. Retablo mayor, Asunción.

«puedan otorgar y otorguen la escriptura de conçierto que está tratado de haçer con *Pedro de Montes*, escultor vecino de la ciudad de Plasencia, (...) en raçón del retablo que anbos hiçimos en el dicho lugar del Açebo, en que yo aya de aber noveçientos y diez ducados por la parte que yo hice en el dicho retablo conforme está conçertado, y que desto he de quedar contento y satisfecho y tomar y reçibir en quenta lo que yo tubiere rezibido, y ansí en raçón desto puedan hacer con el sobredicho (...) la escriptura de conçierto en la forma questá conçertado en la dicha cantidad, en mas si lo tubieren conçertado, con que no sea menos cantidad de los dichos noveçientos y diez ducados (...) Que fue fecho y otorgado en ello a treynta días del mes de nobiembre de mil y seisçientos y veynte y un años, siendo testigos Rodrigo de Rayo y Francisco Hernández Çebado, vecinos desta cibdad, y Juan Hernández, vecino del lugar de la Aldihuela (...)»²¹⁷

²¹⁶ GARCÍA MOGOLLÓN, F.J., «El retablo mayor de la iglesia parroquial de Acebo», en *Alcántara*, nº. 195 (1ª época) (Cáceres, 1979), p. 7.

²¹⁷ AHPCC. Protocolos Notariales de Acebo. Escribano Andrés Hernández, leg. 1173, 30 de noviembre de 1621, s.f.

Podemos precisar con ello que el retablo estaba totalmente terminado en 1621, y que éste fue contratado por *Alonso de Balbás* en 1618 (fecha en la que se inician los pagos a su favor) en la cantidad de 1.822 ducados, luego divididos con *Pedro de Sobremonte* al quedarse éste con la obra de escultura (que recibiría en total 910 ducados, cantidad muy próxima a la que reflejan las cuentas). Después de subcontratar la obra de Acebo en 1618 o, tal vez, a comienzos de 1619, se presentaron como fiadores de *Sobremonte*, según el protocolo que rubricó el escribano Juan de Paredes el 6 de marzo de 1619, Francisco de la Puebla, notario episcopal de Plasencia, Pedro Navarro y la mujer del escultor, María Rodríguez²¹⁸. De dorar y policromar la arquitectura y las tallas y realizar los tableros de pincel se encargó el pintor *Paulo Lázaro*.

Análisis descriptivo-. El retablo se organiza en banco, dos cuerpos recorridos por tres calles y ático. La iconografía escultórica se distribuye a lo largo de todo el alzado de la custodia situada en la primera hornacina de la calle principal, concebida en forma de templo de planta central: tenemos en el primer nivel a *San José con el Niño*, una *gloria de ángeles* en la puerta y a *San Juan Bautista*; y en el segundo cuerpo a *Cristo Resucitado* acompañado de *San Gregorio* y *Santa Bárbara*, y en el fondo por *San Blas* y *Santa Catalina de Alejandría*. En los netos del banco se disponen los cuatro *Evangelistas*, y en los cuerpos elevados, de izquierda a derecha y de abajo arriba: *San Pedro*, *San Pablo* (primer cuerpo), *Santiago el Mayor*, *La Asunción de María* y *San Andrés* (segundo nivel). Y en el ático, la consabida escena de *Crucifixión*, flanqueada a ambos lados por los *Arcángeles San Miguel* y *San Rafael*, situados en los extremos de este último nivel según fórmula frecuente en los retablos de *Gregorio Fernández*.

- *Cadalso. Parroquia de la Concepción*
Esculturas del retablo mayor (atribución)

Aunque perteneciente a la Diócesis de Coria, es interesante hacer mención de esta obra que, dadas las relaciones estilísticas que presenta con el retablo mayor de Acebo, podemos adscribir al mismo círculo de autores: *Alonso de Balbás*, *Pedro de Sobremonte* o su taller y *Paulo Lázaro*²¹⁹.

²¹⁸ *Ibidem*. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Juan de Paredes, leg. 1966, fols. 466, 466 vt.º, 467 y 467 vt.º. La reconstrucción del contrato original de la obra la publicamos en nuestro trabajo titulado «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)», en *Alcántara*, nº. 42 (4ª época) (Cáceres, 1997), pp. 46-49. *Vid., etiam*, GARCÍA MOGOLLÓN, F.J., *Acebo. Patrimonio Histórico-Artístico de una localidad de la cacereña Sierra de Gata* (Coria, 2000), pp. 64 y ss.

²¹⁹ GARCÍA MOGOLLÓN, F.J., «Viaje por los pueblos de la Sierra de Gata: Cadalso (II)», en *Diario Extremadura* (Cáceres, 27-10-1986), p. 14.

- Monroy. Parroquia de Santa Catalina
Peana de la santa titular y Crucificado,
ambos en el retablo

Entre 1622 y 1623 *Sobremonte* se encargó de añadir una nueva peana a la imagen de Santa Catalina, titular de la parroquia de Monroy, templo que preside desde el retablo mayor, y de ejecutar la imagen del Crucificado situado en el ático. Por ambas labores la parroquia abonó a su favor la cantidad de 315 reales²²⁰.

- Plasencia. Convento de Carmelitas Descalzas
Antiguo retablo mayor

Introducción. Fundación del convento-. A través de fray Alonso Fernández y Matías Gil sabemos que este convento fue fundado en la segunda mitad del siglo XVI por doña María de la Cerda Porcallo, hija de Vasco de Porcallo y de Isabel Moscoso y nieta de Hernando de la Cerda y de Catalina de Trejo. Según una inscripción situada en el coro bajo de la iglesia, hasta el 27 de enero de 1628 las monjas no estuvieron definitivamente instaladas; cuando fray Alonso escribe su obra aún no habían entrado religiosas en él²²¹. En la actualidad, la comunidad ha abandonado el viejo edificio, trasladándose a otro más moderno situado en la carretera de Jaraiáz de la Vera.

El antiguo retablo mayor-. Escasos son los datos que poseemos acerca de la construcción del antiguo retablo mayor que tuvo este convento. Aunque las monjas no se instalaron en el edificio hasta 1628 definitivamente, desde comienzos de la década de 1620 existen documentos relativos al proceso de ornamentación del mismo y a la formación de la comunidad. Los 550 reales que *Pedro de Sobremonte* recibió entre 1622 y 1623 aproximadamente²²², debían formar parte de una de las pagas del retablo que, con fecha de 14 de diciembre de 1623, terminó de dorar y estofar *Juan González de Castro*, pintor salmantino estante en la ciudad del Jerte. Así lo pone de



Fig. 47. Monroy. Parroquia de Santa Catalina. Retablo mayor, Crucificado.

²²⁰ A.P. de Monroy, *L.C.F. y V. de 1622 a 1663*, foliado, fols. 65 y 69.

²²¹ FERNÁNDEZ, Fray A., *op. cit.*, Lib. III, Cap. 2, p. 381: «doña María de la Cerda fundó y dotó un monasterio para monjas carmelitas, en sus casas junto a la iglesia del Salvador, y aún no han entrado monjas en él». *Vid., etiam*, MATÍAS GIL, Alejandro, *Las siete centurias de la ciudad de Alfonso VIII. Recuerdos históricos de la M.N. y M.L. Ciudad de Plasencia, en Extremadura* (Plasencia, Impr. de Evaristo Pinto Sánchez, 1877) (Plasencia, 4ª Ed. a cargo de la Asociación Cultural Placentina «Pedro de Trejo», 1984) (Plasencia, 2000), p. 196 (citamos por la edición de 1984); GARCÍA VIDAL, Ceferino, GÓMEZ GUILLÉN, Román, RAMOS RAMÍREZ, Patricio, MARTÍN VIÑA, Pedro, y SÁNCHEZ DE MATÍAS, Ángel, *Plasencia* (León, Ed. Everest, 1982), p. 101; CORDERO ALVARADO, Pedro, *Plasencia. Heráldica, Histórica y Monumental* (Plasencia, 1997), p. 143.

²²² AHN. Sección Clero. Cáceres. Leg. 1435: *L.C.F. y V. del Convento de Carmelitas Descalzas, de Plasencia, siglos XVII-XVIII* (documentación suelta y muy fragmentaria), cuentas tomadas hacia 1623 (correspondientes a c.1622-1623).

manifiesto la carta de pago que otorgó el artista en expresada fecha para dar cuenta de haber recibido los 450 ducados que se le «devían por razón del dorado, pintura y estofado del retablo que doró, pintó y estofó para el convento de monjas que la dicha señora doña María de la Zerda mandó fundar en esta ciudad»²²³.

- Béjar. Parroquia de Santa María
Retablo mayor. Participación en el proceso de contratación

En 1623 *Sobremonte* contrató, junto al ensamblador *Antonio Hernández*, el retablo mayor de esta iglesia bejarana, una vez mediado el litigio que suscitó el contrato que en un principio había suscrito Sebastián Galán, su mayordomo, con el ensamblador salmantino *Valentín de Aguilar* y otra serie de artistas también procedentes de la ciudad del Tormes, a los que les fue rescindido el contrato en favor de los placentinos tras resolverse a su favor el recurso que habían elevado aduciendo el derecho que tenían los talleres de Plasencia sobre esta obra que iba a elevarse en una de las parroquias de su Obispado. Así, el 28 de noviembre de 1623 se firmó, ante el escribano de Béjar Mateo Muñoz de Baños, la escritura con las condiciones y precios en virtud de los cuales se habría de llevar a cabo la factura de dicho retablo, según sabemos por la carta de fianzas que en favor de *Sobremonte* y *Hernández* otorgaron en Plasencia, el 20 de diciembre de 1623²²⁴, Bartolomé de Robles, el cerrajero Juan Gutiérrez, el sombrerero Francisco Panadero, María Rodríguez, mujer de *Sobremonte*, y Catalina de Robles, que lo era de *Antonio Hernández*. Al día siguiente, el 29 de noviembre de dicho año, ambos artistas ofrecieron dos nuevas trazas –una de la máquina y otra de la custodia– y suscribieron las pautas a partir de las cuales trabajar²²⁵. No obstante, y según Benavides Checa, parece ser que *Hernández* marchó a Indias antes de empezar la construcción, por lo que *Sobremonte* formó compañía artística con *Francisco González Morato*, vecino de Mérida en estas fechas²²⁶. El 22 de enero de 1627 obtuvieron licencia del Cabildo para emprender la construcción²²⁷. Ambos maestros debían estar preparando los materiales cuando les sorprendió la muerte, primero a *González Morato* (en 1628) y luego a *Sobremonte* (en 1629).

²²³ AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Francisco de Campo, leg. 243, 14 de diciembre de 1623, s.f. La carta de pago que hemos encontrado en el AHPCC tiene su reflejo en los Libros de Cuentas de Fábrica del convento custodiados en el AHN. Sección Clero. Cáceres. Leg. 1435: *L.C.F. y V. del Convento de Carmelitas Descalzas, de Plasencia, siglos XVII-XVIII* (documentación suelta y muy fragmentaria), cuentas tomadas hacia 1623 (correspondientes a c.1622-1623).

²²⁴ AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Juan Ramos Caballero, leg. 2118, 20 de diciembre de 1623, s.f.

²²⁵ RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., y CASASECA CASASECA, A., «Antonio y Andrés de Paz y la escultura de la primera mitad del siglo XVII en Salamanca», en *B.S.A.A.*, T.º XLV (1979), pp. 414-415.

²²⁶ Véase la monografía que dedicamos a esta obra en el capítulo reservado al estudio de los talleres de Salamanca.

²²⁷ BENAVIDES CHECA, J., *Artistas del siglo XV, XVI y XVII*, op. cit. El Cabildo confirmó en la fecha indicada la licencia que les había concedido el Obispo don Sancho Dávila y Toledo (1622-1625).

- Plasencia. S.I. Catedral

Retablo mayor. Participación en la subasta de adjudicación de la obra

En virtud de los 100 reales que recibió del Cabildo placentino el viernes 12 de julio de 1624, sabemos que *Sobremonte* intentó hacerse con la obra de escultura del retablo de la Catedral²²⁸. De nuevo lo intentó cuando ésta fue definitivamente adjudicada a *Gregorio Fernández* el día 6 de mayo de 1625, y estipulada en 7.000 ducados. El elevado precio en que fue concertada hizo que varios artistas comparecieran y ofrecieran nuevas posturas para hacerse cargo de la escultura: *Sobremonte* se presentó el 6 de junio e hizo una baja de 2.000 ducados²²⁹.

- Casatejada. Ermita de Ntra. Sra. de la Soledad

Cristo Yacente

En la pequeña capilla situada en esta ermita junto al presbiterio por el lado del Evangelio, podemos contemplar un retablo-baldaquino construido para albergar un *Cristo yacente* de brazos articulados, protegido por una urna acristalada bajo un maderamiento cupulado. El retablo, elevado hacia la década de 1740-1750, debió formar parte del programa de obras acometidas en la ermita de la Soledad durante el siglo XVIII, momento en el que se debió plantear la necesidad de elevar un conjunto lignario donde situar la talla del *Yacente* que habían realizado *Pedro de Sobremonte* y su aprendiz *Diego López*, según declaró el primero en el testamento que otorgó el 20 de enero de 1628 ante el escribano público del número Diego López de Hinojosa:



Fig. 48. Casatejada. Ermita de Ntra. Sra. de la Soledad. Cristo Yacente.

«Yten declaro que yo me encargué de hacer a don Alonso Suárez de Figueroa, cura de Casatejada, la hechura de un Christo, la que tengo enpezada y está concertada en cincuenta ducados y para en cuenta de el precio tengo recibidos docientos reales»²³⁰.

²²⁸ A.C.P., L.A.C., N.º 21 (1623-1633), Viernes 12 de julio de 1624, fol. 98 vt.º; MARTÍN GONZÁLEZ, «Nuevas noticias sobre el retablo mayor de la Catedral de Plasencia (Cáceres)», en *B.S.A.A.*, T.º XL-XLI (1975), pp. 300 y 316.

²²⁹ A.C.P., L.A.C., N.º 21 (1623-1633), Viernes 6 de junio de 1625, fol. 152 vt.º; BENAVIDES CHECA, J., *Prelados Placentinos...*, op. cit., p. 249; MARTÍN GONZÁLEZ, *Nuevas noticias...*, op. cit., pp. 304 y 317.

²³⁰ AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Diego López de Hinojosa, leg. 1384, 20 de enero de 1628, s.f.

Es posible que *Diego López*, discípulo a quien *Sobremonte* menciona en sus últimas voluntades, se encargara de concluir la escultura. La restauración que ésta sufrió a partir del 18 de enero de 1989²³¹ demostró que los brazos habían sido serrados y dispuestos para escenificar el Descendimiento de la cruz y Santo Entierro, por lo que no hay duda que se trata del *Cristo* que el artista declaró haber principiado.

Pedro de Sobremonte demuestra en esta pieza sus débitos con la escuela vallisoleтана de *Gregorio Fernández*: la cabeza, que tendría corona de espinas natural, reposa sobre el hombro derecho mientras mantiene la boca entreabierta y los ojos entornados para lograr una expresión de mayor dramatismo. La anatomía y modelado son correctos, aunque la morbidez que imprime la gubia de su maestro no palpita en la talla del discípulo. El paño superfemoral aparece anudado en el costado derecho, dotado con finos pliegues que se remontan al manierismo de finales del siglo XVI. Trátase de un *Crucificado* de tres clavos, el tercero situado en los pies, que van superpuestos. El escultor logra la máxima unidad en la cabeza, entre el rostro, el cabello y la barba. La encarnación original debía ir en mate: a pesar de la restauración acometida, la capa policroma que hoy contemplamos debe ser posterior al siglo XVII, cuando se procedió a dorar el paño de pureza. En la adaptación que se hizo del *Crucificado* original para ser venerado como yacente influyó en gran medida el auge que tuvo el ciclo de la Pasión durante el siglo XVII y, más aún, durante el XVIII.

- Casatejada. Ermita de Ntra. Sra. de la Soledad
Resucitado del retablo mayor (atribuido)

La iconografía del retablo mayor de este templo, soberbio ejemplar del barroco dieciochesco donde se encuentra entronizada la imagen titular, se complementa con las esculturas –situadas en las calles extremas– de *Cristo Resucitado* y *Cristo atado a la columna*. El primero, que debe datar de la primera mitad del siglo XVII, Rubio Masa lo relaciona con el mismo autor que esculpió el *Yacente* de la ermita, obra de *Pedro de Sobremonte*, quien, tal vez, contaría con su taller para realizar la obra citada. El *Cristo a la columna*, de estilo popular como el anterior, repite el tipo más frecuente de plegado durante el siglo XVII, aunque debe ser copia realizada en el XIX a partir del original²³². A la órbita de *Sobremonte* también podría pertenecer el *Crucificado* del ático.

- Béjar. Parroquia de San Juan
Imagen de la Purísima Concepción (desaparecida)

En las cuentas que esta cofradía tomó en 1629 consta un asiento de 500 reales abonados a «*Juan González*, pintor, y a *Pedro de Sobremonte* de la hechura y pintar la imagen de Ntra. Sra de resto». Debió ser ésta una de las últimas obras de nuestro artista²³³.

²³¹ RAMOS RUBIO, José Antonio, «El Cristo Yacente de Casatejada», en *Casatejada. Revista Anual de Cultura e Información*, n.º. 29 (Septiembre, 1989), p. 35; GÓMEZ GÓMEZ, José, «La restauración del Cristo Yacente de Casatejada», en *Casatejada. Revista Anual de Cultura e Información*, n.º. 29 (Septiembre, 1989), p. 36.

²³² RUBIO MASA, J.C., «La ermita de la Soledad de Casatejada», en *Casatejada*, n.º. 19 (Septiembre de 1979), s/p; IDEM, «La Escultura Barroca en Casatejada», en *Casatejada*, n.º. 17 (Septiembre de 1977), s/p.

²³³ A.P. de San Juan de Béjar, L.C., V., *Listas de Hermanos y Cabillos de la Cofradía de la Purísima Concepción, de 1628 a 1768*, foliado en parte, cuentas tomadas en 1630.

Intervenciones como tasador

- *Malpartida de Plasencia. Parroquia de San Juan Bautista*
Retablo mayor

En 1622 se tasaron las labores de escultura del retablo mayor de Malpartida de Plasencia. *Pedro de Sobremonte* fue nombrado por parte de los artistas, y el escultor salmantino *Pedro Hernández* por la iglesia²³⁴.

Otras intervenciones

- 1624. Se encargó de aderezar una rodilla de la imagen titular de la cofradía de Ntra. Sra. del Rosario, de Casas de Millán, a cambio de 40 reales. En esta misma fecha el pintor *Juan González de Castro* llevó doce reales por aderezar el rostro de la «ymagen de Nra. Sra. que se lleva en las procesiones», tal vez la misma talla que había reparado *Sobremonte* (que no se conserva)²³⁵.

Otros datos de interés

- 1617, 10 de octubre. Junto al ensamblador mirobrigense *Andrés Maldonado*, figura en calidad de testigo de la carta de poder que el convento placentino de Santa Clara otorgó al padre fray Luis de la Fuente, de la Orden de San Agustín, para que pudiera disponer del dinero que la señora doña Teresa de Almaraz, viuda de don Alonso de Carvajal Sandoval, había dejado para la comunidad en su testamento; dichas cantidades dinerarias serían empleadas para sufragar los gastos del retablo que el precitado *Maldonado* y su suegro *Juan Sánchez* habían contratado el 2 de mayo de 1617²³⁶.
- 1622, 13 de junio. Se obliga en favor del bordador placentino *Juan Herrero* sobre el terno, dalmáticas y casullas que éste había concertado con la iglesia de Navalvillar de Pela²³⁷.
- 1623, 31 de diciembre. Otorga obligación en favor de don Luis Martínez Cabeza Leal el Mozo, vecino de Plasencia, para pagarle 27 fanegas de trigo que le debe²³⁸.

²³⁴ Véase la historia documental de esta obra en el capítulo que dedicamos a los maestros vallisole-
tanos.

²³⁵ A.P. de Casas de Millán, L.C. y V. de la *Cofradía de Ntra. Sra. del Rosario, de 1589 a 1644*, foliado, fols. 216 vt.^o-217, cuentas de 1624.

²³⁶ AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Jerónimo Navarro, leg. 1821, 10 de octubre de 1617, s.f.

²³⁷ *Ibidem*. Escribano Jerónimo Navarro, leg. 1824, 13 de junio de 1622, s.f.

²³⁸ *Ibidem*. Escribano Francisco de Campo, leg. 243, 31 de diciembre de 1623, s.f.

- 1624, 15 de mayo. Figura como testigo en la carta de revocación de poder que otorgó Francisco de la Puebla, notario de la Audiencia Episcopal de la ciudad de Plasencia. El mismo día es refrendador de la escritura establecida entre el notario antecedente y Gaspar Bedón, vecino de Astudillo²³⁹.
- 1624, 20 de abril. Junto a *Pedro Bello* figura como testigo de la carta de pago que el escultor cántabro *Pedro Martínez de Hontañón* otorgó en favor de *Diego de Basoco* por los relieves que había ejecutado para el retablo mayor de la iglesia de Malpartida de Plasencia²⁴⁰. En las cuentas de ese mismo año aparece *Sobremonte* recibiendo un pago de 30 reales en nombre de *Diego de Basoco*²⁴¹. Prueba esto, una vez más, su relación con Valladolid.
- 1624, 22 de octubre. Otorga carta en favor de *Juan Periañez*, que estaba preso en la cárcel de la ciudad²⁴².
- 1625, 10 de marzo. Se presenta como fiador del contrato que el ensamblador *Antonio Hernández* y el pintor *Juan González de Castro* estipularon con don Antonio Paniagua de Loaisa, Caballero de la Orden de Calatrava, sobre el retablo de su oratorio privado²⁴³.
- 1626, 6 de noviembre. El escultor *Pedro de Sobremonte* otorga carta de fianzas en favor de *Antonio Hernández*, ensamblador, después de que éste incumpliera el plazo de entrega de la reja que había contratado para la capilla de Juan Gómez Pasajero en el hospital placentino de Ntra. Sra. de la Merced, en precio de 420 reales. Continuaron vigentes las condiciones del primer contrato, otorgado ante el escribano de Plasencia Luis Gil²⁴⁴.
- 1627, 23 de marzo. Junto a *Pedro Bello* y *Juan Moreno* otorga carta de fianzas en favor del pintor *Juan González de Castro*, que había contratado el dorado del retablo de Ntra. Sra. del Rosario en la parroquia de Mirabel (desaparecido)²⁴⁵.
- 1627, 31 de mayo. El escultor *Pedro de Sobremonte* y el platero *Juan González* otorgan fianzas en favor de *Juan González de Castro* por la obra de pintura, dorado y estofado del retablo mayor de la iglesia de Santiago de la ciudad de Coria²⁴⁶.

²³⁹ *Ibidem*. Escribano Juan Ramos Caballero, leg. 2118, 15 de mayo de 1624, s.f.

²⁴⁰ *Ibidem*. Escribano Juan Ramos Caballero, leg. 2118, 20 de abril de 1624, s.f.

²⁴¹ A.P. de Malpartida de Plasencia, L.C.F. y V. de 1607 a 1645, desordenado, folio 128 vt.º.

²⁴² AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Juan Ramos Caballero, leg. 2118, 22 de octubre de 1624, s.f.

²⁴³ *Ibidem*. Escribano Francisco de Campo, leg. 245, 10 de marzo de 1625, s.f.

²⁴⁴ *Ibidem*. Escribano Luis Gil, leg. 929, 6 de noviembre de 1626, s.f.

²⁴⁵ *Ibidem*. Escribano Francisco de Campo, leg. 246, 23 de marzo de 1627, s.f.

²⁴⁶ *Ibidem*. Escribano Diego López de Hinojosa, leg. 1384, 31 de mayo de 1627, s.f.

2. TALLERES DIOCESANOS

2.1. La Vera y el Valle del Jerte

Aunque la importancia que alcanzaron durante el siglo XVII los talleres placentinos eclipsó o impidió el desarrollo de otros enclavados en la propia Diócesis, no por ello dejaron de existir, y de hecho su cometido durante esa centuria fue de vital importancia para preparar el camino de la eclosión que experimentaron durante el siglo XVIII. No obstante, y aunque todas estas cuestiones las hemos estudiado en los capítulos introductorios, conviene matizar que basamos nuestro trabajo en los protocolos de Plasencia y en las cuentas parroquiales de dichas localidades, en espera del estudio que falta por hacer de las escribanías de los pueblos más importantes de la Diócesis, y que dejamos abierto para un futuro.

Entre los muchos artistas que trabajan durante esta centuria en la Vera de Plasencia –aparte de los que estudiamos de forma pormenorizada– citemos, por ejemplo, a los hermanos *Juan y Felipe Martínez*, escultor y pintor documentados en 1614 en Robledillo de la Vera, fabricando el arca para el Santísimo Sacramento²⁴⁷.

Francisco de Acevedo (entallador y ensamblador vecino de Cuacos de Yuste)

Datos biográficos

Escasos son los datos que poseemos acerca de la vida privada de este artista, que tuvo taller abierto en Cuacos de Yuste entre los años finales del siglo XVI y las primeras décadas de la centuria siguiente. *Francisco de Acevedo* estaba casado con doña María de Acevedo; era hija del Canónigo prebendado en la Catedral de Plasencia don Alonso de Acevedo, ya fallecido cuando aún el artista recibía pagos del dinero en que fue concertada la palabra de matrimonio y casamiento, según consta en las cartas que otorgó los días 9 de octubre y 3 de diciembre de 1640²⁴⁸.

Desconocemos la relación que pudo existir, y si la hubo, entre nuestro artista y el maestro de ensamblador *Diego de Acevedo* que aparece citado en las fuentes como vecino de Jarandilla de la Vera, con motivo de los ciriales que hizo en 1629 para la iglesia de esta localidad²⁴⁹; también figura en el concierto que estableció con el escultor *Diego López*, vecino de Losar, traspasándole la hechura de seis tallas²⁵⁰; en 1633, a

²⁴⁷ A.P. de Robledillo de la Vera, *L.C.F. y V. de 1608 a c.1648*, foliado, desordenado, fol. 94 vt.º.

²⁴⁸ AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Francisco Núñez, leg. 1844, 9 de octubre y 3 de diciembre de 1640, s.f.

²⁴⁹ A.P. de Jarandilla de la Vera, *L.C.F. y V. de 1610 a 1694*, foliado, fol. 130 vt.º.

²⁵⁰ AHPCC. Protocolos Notariales de Losar de la Vera. Escribano Pedro Salazar Benavides, leg. 2343, 4 de abril de 1631, s.f. La escritura fue citada por MARTÍNEZ QUESADA, Juan, «Notas documentales sobre artistas y artesanos de Extremadura (Segunda relación)», en *R.E.E.*, T.º XVI (II) (1960), p. 362. Posteriormente, el documento fue transcrito por MONTERO APARICIO, D., *Arte Religioso...*, op. cit., pp. 346-347, Documento XII del Apéndice Documental, donde señala la correcta ubicación archivística del protocolo.

raíz de los pagos que recibió de la fábrica de la ermita de Ntra. Sra. del Berrocal (Belvís de Monroy) por las andas que había hecho²⁵¹; y en 1638, cuando aderezó el antiguo sagrario de Jarandilla²⁵². También desconocemos la relación que, a su vez, pudo existir entre los citados y *Juan de Acevedo*, encargado de tasar en 1661 el retablo que *Martín Rodríguez* hizo para la ermita pasaroniana de la Blanca. Y, asimismo, con *Martín de Acevedo*, entallador documentado en 1629 en El Gordo²⁵³.

Estilo

En la documentación, *Francisco de Acevedo* aparece citado normalmente como ensamblador y entallador, y sabemos, por la afirmación que hizo el vallisoletano *Diego de Basoco* cuando se tasó en 1622 la escultura que su yerno *Agustín Castaño* había hecho para el retablo mayor de Malpartida de Plasencia, que dicho *Acevedo* no era «excultor perito en el arte». Aunque su obra prácticamente ha desaparecido, podemos precisar, a través del estudio de viejas fotografías, que el estilo de nuestro maestro se debatía entre las fórmulas manieristas y el más puro estilo clasicista; esto si aceptamos la influencia que debió ejercer sobre él la traza que dio *fray Gaspar de Santa Cruz* para la única obra de la que poseemos imagen: uno de los antiguos retablos relicarios del convento jerónimo de Yuste.



Catálogo de obras

- Cuacos de Yuste. Iglesia del monasterio de San Jerónimo
- Antiguos retablos-relicarios colaterales al presbiterio
- Otras intervenciones en el cenobio

Introducción. Las reliquias de Yuste-. Durante el siglo XVI, la revitalización del culto a las reliquias fue pareja a la finalización del Concilio de Trento y consecuente con la afirmación de los padres conciliares del culto a los santos, según el decreto promulgado en la sesión XXV de los días 3 y 4 de diciembre de 1563 que se

²⁵¹ A.P. de Belvís de Monroy, L.C.F. y V. de la Ermita de Ntra. Sra. del Berrocal, de 1617 a c.1699, sin foliar, cuentas de 1633; las andas se terminaron de abonar en 1639, y para su ejecución sabemos que formó compañía artística con el pintor *Jerónimo de Córdoba*; por tal concepto la ermita abonó un total de 776 reales.

²⁵² A.P. de Jarandilla de la Vera, L.C.F. y V. de 1610 a 1694, foliado, fol. 162.

²⁵³ Documentado en las cuentas tomadas en esta fecha por la cofradía de la Vera Cruz de El Gordo, a tenor del retablo que dicho maestro había fabricado para la misma; en 1629 se le terminaba de pagar la obra: A.P. de El Gordo, L.C., V., *Cabildos y Listas de Hermanos de la Cofradía de la Santa Vera Cruz, de 1586 a 1635*, sin foliar, cuentas de 1629. En la actualidad, se conserva en el templo un retablo de estilo clasicista, muy repintado, ocupado por un Crucificado moderno.

celebró bajo el pontificado de Pío IV (1559-1565)²⁵⁴. Desde entonces, monasterios y santuarios fueron objeto de tan masiva acumulación de reliquias, que la fundación de Felipe II, el Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, se concibió bajo el proyecto de convertir la fábrica en la mayor lipsanoteca de toda la cristiandad. No obstante, y junto a las famosas «entradas» que consignan en el Monasterio la llegada de huesos de santos, el devoto monarca también cedió en ocasiones algunos de éstos a fin de recompensar actuaciones particulares, sobre todo si estaban vinculadas de algún modo con la muerte de su padre, el Emperador Carlos V. Durante las postrimerías de su vida en el monasterio de Yuste, el invicto monarca no había dejado donación ni beneficio material alguno a los monjes que procuraron la recompensa espiritual de un aguerrido combatiente ya cansado. Por tal motivo, en el codicilo testamentario que otorgó el día 9 de septiembre de 1558, recomendaba a su hijo la atención y recompensa de los jerónimos y ordenaba la construcción del retablo mayor de la iglesia. Algunos años tuvieron que esperar los frailes para que el monarca diera cumplimiento a las últimas voluntades de su predecesor, pues aún en 1577, y según el memorial que con fecha de 10 de octubre entregó el Prior de Yuste a Felipe II, nada de lo dispuesto se había cumplido. La demora en la entrega del retablo y el propio carácter de Felipe II debieron ser factores suficientes para que dispusiera, en 1587, –como recompensa– el envío de preciadas reliquias de santos, que los frailes jerónimos recibieron con devoción y respeto. En la decisión regia también debió ser de vital importancia la mediación de fray Alonso de Villanueva, lego e hijo de Yuste que entonces vivía en San Lorenzo de El Escorial.

Entre otras, llegaron tres reliquias de las Once Mil Vírgenes, una cabeza de los integrantes de la legión de San Mauricio²⁵⁵ y «un relicario de muchas reliquias que dio la Sra. Emperatriz y era de su oratorio»²⁵⁶. Vinieron éstas a sumarse a la reliquia de una de las doncellas compañeras de Santa Úrsula, que había donado el Obispo placentino don Gómez de Toledo y Solís (1508-1521) con motivo de la ornamentación de la ermita de Belén que él mismo había construido en la huerta del eremitorio²⁵⁷ –casi en ruinas en la actualidad–, y a otra serie de huesos donados por particulares:

²⁵⁴ TEJADA Y RAMIRO, Juan, *El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento* (Madrid, 1855), pp. 399-402; SARAVIA, Crescenciano, Pbro, «Repercusión en España del Decreto del Concilio de Trento sobre las imágenes», en *B.S.A.A.*, T.º XXVI (1960), pp. 129-130.

²⁵⁵ SANTA MARÍA, Fray Luis de, *Historia del Monasterio de Yuste*, manuscrito escrito hacia la década de 1620 (c.1629, aunque la copia actual es del siglo XIX), hoy depositado en la biblioteca de la casa justiniana de San Jerónimo, foliado, fols. 717-718; en fols. 719-720 está narrado con todo lujo de detalles el momento en que entraron las reliquias en Yuste, e incluso el coste que tuvo hacer cuatro medios cuerpos, cuatro brazos y dos pirámides para los huesos que no estaban engastados (336 reales). Entre otros, siguen a este autor el padre ALBORAYA, Fray Domingo G. María de, *Historia del Monasterio de Yuste* (Madrid, Tip. Sucesores de Rivadeneyra, 1906), p. 216; y SÁNCHEZ LORO, D., *La Celda de Carlos V (Historia del Monasterio de Yuste)* (Madrid, 1949), p. 91

²⁵⁶ SANTA MARÍA, Fray L. de, *op. cit.*, fol. 720.

²⁵⁷ «Luego el mismo año que se traxeron las reliquias se trasladó de la hermita de Belén una espalda entera de una de las Once Mil Vírgenes que allí estaba en una caxa, la cual puso allí el Obispo don Gomes de Toledo cuando hizo la hermita y se puso con las demás»: SANTA MARÍA, Fray L. de, *op. cit.*, fol. 721.

don Fadrique de Zúñiga, I Marqués de Mirabel²⁵⁸; el III Conde de Oropesa y su esposa, don Fernando Álvarez de Toledo y doña María Pacheco²⁵⁹; el doctor Medina Guerra, don Juan de Borja, hermano del Duque de Gandía y Mayordomo Mayor de la Emperatriz doña María de Austria²⁶⁰, etc.

Muchas de las reliquias enviadas desde El Escorial procedían a su vez de las que trajo consigo desde Hungría la archiduquesa doña Ana de Austria (1549-1580) cuando contrajo matrimonio en 1570 con su tío el Rey de España, que casaba por cuarta vez. Esta donación se complementó con las ropas litúrgicas que regalaron la «Señora Emperatriz y su sobrina la Señora Infanta»²⁶¹, sin duda, doña María (1528-1603), primera hija de Carlos V y esposa del Emperador Maximiliano II de Austria, y la primera hija de Felipe II, Isabel Clara Eugenia (1566-1633), gobernadora de los Países Bajos.

Con todo, una vez más se pone de manifiesto el afán de Felipe II por coleccionar reliquias, procedentes tanto de diversos lugares de España como de los innumerables envíos que recibía desde Europa, de Alemania sobre todo, favorecido por el afán iconoclasta de la Reforma²⁶².

El retablo-relicario de San Mauricio. Su emplazamiento en Majadas de Tiétar. Trayectoria histórica-. La nueva colección de huesos de santos donada por Felipe II propició la construcción, durante los años inmediatos a la donación regia, de dos retablos-relicarios gemelos, dedicados a *Santa Úrsula y las Once Mil Vírgenes* (Epístola) y a *San Mauricio y la legión Tebana* (Evangelio). En 1784 todavía permanecían en su emplazamiento original, según deducimos del comentario que al respecto hizo don Antonio Ponz²⁶³, así como en 1820: el inventario que se efectuó el día 7 de noviembre anotaba la existencia de dos retablos colaterales al altar mayor, dedicados a San Mauricio y Santa Úrsula, los cuales, según una segunda relación efectuada trece días más tarde, eran descritos como relicarios del tenor siguiente: «en precitados dos altares se contienen y custodian arras religión



Fig. 49. Monasterio de Yuste. Antiguo retablo-relicario conservado en Majadas.

²⁵⁸ La donación al convento la debió hacer en agradecimiento al título que le había concedido el Emperador Carlos V a raíz de los extraordinarios servicios prestados a la Corona: BARRIO Y RUFO, José María, *Apuntes para la Historia General la M.N. y M.L. ciudad de Plasencia de Extremadura* (Plasencia, Impr. de D. Manuel Ramos, 1851), p. 81.

²⁵⁹ SANTA MARÍA, Fray L. de, *op. cit.*, fol 73.

²⁶⁰ El conjunto de reliquias está plenamente detallado en el capítulo que fray Luis de Santa María dedica a la *Razón de las Reliquias y Relicarios*: *vid.*, SANTA MARÍA, Fray L. de, *op. cit.*, pp. 771 y ss.

²⁶¹ *Ibidem*, fol. 720.

²⁶² *Vid.* ESTAL, Juan Manuel del, «Felipe II y su archivo hagiográfico de El Escorial», en *Hispania Sacra*, Vol. XXIII, n.º 45-6 (Madrid, C.S.I.C., 1970), pp. 193-333.

²⁶³ PONZ, A., *op. cit.*, T.º VII, Carta VI, 14, p. 137. La cita es fiel reflejo una vez más de los dicterios que solía lanzar contra el Barroco y la complacencia que sentía por el clasicismo.

sin auténtica por haberse quemado»²⁶⁴. A partir de entonces, con motivo de la desamortización, la obra que albergaba los huesos de los compañeros de *San Mauricio* se trasladó a la iglesia de Majadas de Tiétar; es posible que su gemelo pereciera a raíz del desmontaje, porque del mismo no hemos vuelto a tener noticias.

Fernández Oxea afirma en el artículo que publicó en 1947 que a este relicario había pertenecido el cuadro con *El Martirio de San Mauricio* entonces existente en la sacristía de Majadas²⁶⁵, donde permanece en la actualidad: el lienzo debía formar pareja con otro de similar estilo y dimensiones dedicado a la *Gloria de los Mártires Tébeos*, hoy en el muro del Evangelio de la misma parroquia. El grupo escultórico en su conjunto –con los precitados cuadros decorando el exterior e interior de la puerta que protegía las reliquias– debió ser instalado en el nuevo emplazamiento después de cursados los decretos desamortizadores de 1820, todo más que la mención del retablo en el *Diccionario* de Pascual Madoz nos permite establecer no sólo una fecha conclusiva a partir de la cual contar la trayectoria de la obra en la parroquia, sino también valorar en su justa medida uno de sus cuadros componentes, ya entonces considerado del estilo de Tiziano: «en el templo hay un altar al lado del Evangelio con una magnífica pintura de Ticiano, que representa a San Mauricio conduciendo al martirio a la legión Tebea»²⁶⁶.

Con motivo de la restauración de Yuste, la iglesia de Majadas tuvo que retornar parte del mobiliario que disfrutaba desde la desamortización: al parecer, el retablo del altar mayor y otro pequeño, probablemente el que estaba datado en el siglo XVIII. El relicario quinientista debió ser destruido tras el fallido intento de desmontar sus piezas lignarias²⁶⁷, afectadas por la humedad que ocasionó el mal estado que adoleció la nave del templo durante el último tercio del siglo XIX²⁶⁸, en cuyo costado del Evangelio, al decir de Pascual Madoz, estaba ubicado el retablo. Éste carecía, al menos desde 1947, fecha en la que publicó Fernández Oxea su fotografía, de cualquier puerta, razón por la cual los lienzos mencionados continuaron en la parroquia a falta de una paternidad nunca reclamada. El irremediable desmontaje de la obra debió ser el causante, a la postre, de que el conjunto fuera quemado hacia mediados de la década de 1960.

*Estudio descriptivo y tipológico de la pieza*²⁶⁹–. En el diseño del antiguo retablo colateral de Majadas medió la idea de construir una pieza destinada a la protección, custodia y salvaguarda de los huesos de santos que en él se pretendían atesorar. Por tal motivo fue sustituida del conjunto la común hornacina central del cuerpo principal y en su lugar dispuestas una serie de cédulas o celdillas destinadas a guardar los relicarios con algunos de los huesos anotados. La caja que los albergaba principiaba en el banco del retablo: estaba dividida en tres pisos recorridos por igual número de calles,

²⁶⁴ AHPCC. Hacienda. Sección Clero, leg. 223, Exp. 5, s.f.

²⁶⁵ RAMÓN FERNÁNDEZ OXEA, José, «Reliquias de Yuste», en *A.E.A.*, T.º XX (1947), pp. 54 s.

²⁶⁶ MADDOZ, Pascual, *Diccionario histórico-geográfico de Extremadura* (Cáceres, Publicaciones del Dpt.º de Seminarios de la Jefatura Provincial del Movimiento, 1955), T.º III, p. 283.

²⁶⁷ Sobre el traslado de las piezas, González Valcárcel se expresa en los siguientes términos: «También se trasladaron los relicarios e imágenes como Ntra. Señora de Belén y otros altares restaurados, que pudieron recogerse»: GONZÁLEZ-VALCÁRCCEL, José Manuel, *El Monasterio de Yuste y su restauración* (Madrid, 1983), p. 36.

²⁶⁸ Según consta en el Libro de Cuentas de la Parroquia desde 1881.

²⁶⁹ A partir de la fotografía publicada por RAMÓN FERNÁNDEZ OXEA, J., *op. cit.*, fig. 40.

dotadas con un total de nueve hornacinas de medio punto excepto la central del primer cuerpo, que era recta. Para la articulación de la estructura se optó por el juego decorativo a que dan lugar las imaginativas ménsulas vignolescas, situadas como remate de las pilastras toscanas de los dos primeros pisos. El resto de la decoración se reducía a elementos geométricos, propios de la estética herreriana: triángulos dispuestos sobre las claves de los arcos del primer y último cuerpo, en combinación con los óvalos del segundo, además de ovas y losanges en las cajas de las pilastras o rombos y estructuras rectangulares en el marco que cerraba el conjunto por nuestra izquierda²⁷⁰ –el lado contrario debía servir de acople para encajar la puerta–. Un frontón triangular, enmarcado con pirámides herrerianas, remataba el todo. En el tímpano iba pintada la Paloma del Espíritu Santo con las alas extendidas.

Siguiendo una vieja costumbre medieval, según la cual tan sólo los días señalados se mostraban al público los más preciados tesoros, el mueble de relicarios descrito se cubrió y protegió por medio de una puerta exterior, cuya instalación en la obra contribuyó además a anular el efecto de casillero que adolecieron este tipo de retablos en centurias precedentes²⁷¹. En 1947 el panel de cierre había sido ya desmontado del maderamen; empero, conservamos dos descripciones a partir de las cuales podemos reconstruir la obra. Una de ellas corresponde al inventario que hizo el párroco Juan José Bejarano el 12 de abril de 1893:

«Altar de las Reliquias: este retablo procedente de Yuste tiene reliquias con auténticas de los Mártires Tebeos, entre ellas de San Mauricio, Santa Úrsula y las once mil Vírgenes; los relicarios en mal estado. La puerta de este retablo está adornada con dos lienzos muy deteriorados, sobre todo el exterior, su autor es, según ha visto el que suscribe en un Diccionario, es Ticiano»²⁷².

Más reciente es el inventario que efectuó D. Ángel Rueda Gajate en 1971 y presentó al Obispo don Juan Pedro Zarranz y Pueyo (1946-1973) en tres carpetas mecanografiadas. Sobre Majadas aduce lo siguiente:

«Únicamente conserva esta Parroquia dos imágenes barrocas policromadas, de notable factura, que proceden del antiguo Monasterio de Yuste: San Jerónimo y Santa Paula, y dos lienzos pintados, también de Yuste, que formaban las puertas del Retablo Relicario –hoy desaparecido– y que a pesar de encontrarse muy deterioradas, conservan sus bien dibujadas figuras, copias posiblemente del pintor y arquitecto del Retablo Mayor de Yuste, Antonio Segura. Una representa el Triunfo martirial de San Mauricio y sus compañeros y el otro –en peor estado de conservación– la glorificación de algunos santos»²⁷³.

²⁷⁰ Teniendo en cuenta que la fotografía está revelada al revés.

²⁷¹ Vid. MARTÍN GONZÁLEZ, «Avance de una tipología del retablo barroco», en *Imafronte*. Especial dedicado a *El Retablo Español*, n.º 3-4-5 (Murcia, Dpt.º de Publicaciones de la Universidad, 1987-89), p. 132.

²⁷² Archivo Diocesano de Plasencia. Sala "B". Leg. *Inventarios de Parroquias*. 1893 (n.º. 34). Exp. *Arciprestazgo de Naval Moral de la Mata*. Documento n.º. 5, s.f. Evidentemente el *Diccionario* al que se refiere es el de Madoz, ya citado.

²⁷³ RUEDA GAJATE, Ángel, *Inventario artístico de la zona centro-este de la Diócesis de Plasencia* (1971, pro manuscrito), I, s.f.

Si tenemos en cuenta que el cuadro con *El Martirio de San Mauricio* es el que hoy está más deteriorado, es lógico afirmar, a tenor de lo aducido en los inventarios citados, que iba dispuesto en la zona externa del conjunto, mientras que *La Gloria*, destinada a decorar la zona interna del retablo, se encuentra en mejor estado de conservación al haber estado exenta de las consecuencias a las que condujo el mal estado del templo a finales del siglo XIX, como ya hemos visto. El aserto para comprobar que originalmente el relicario contó con una puerta viene corroborado con las medidas casi idénticas de ambos lienzos –200 x 100 cm en el *Martirio* y 202 x 111 en *La Gloria*– y por la disposición del relicario: el frontón saliente y el marco que recorre los tres pisos de celdillas –situado originalmente a la izquierda del espectador– son los espacios donde iría encajada la puerta, que cerraría por nuestra derecha. Añadamos a todo lo expuesto el tremendo grosor que presentan los marcos de ambos lienzos en dos viejas fotografías, debido a que inicialmente estuvieron montados sobre la misma estructura.



Fig. 50. Monasterio de Yuste. Antiguo retablo-relicario conservado en Majadas. La Gloria.

Todo el diseño descrito estaba flanqueado a su vez por dos columnas de orden compuesto y rematado con un frontón triangular partido, cuyo respónsion central ocupaba el escudo de la Orden jerónima, incluido en una cartela manierista de cueros recortados y abrazado por el águila imperial bicéfala con las alas explayadas. En 1947 una de los soportes columnarios se había perdido; por el contrario, el que en este año fotografió y describió Fernández Oxea aún existe en la parroquia: originalmente, la columna iba asentada sobre un basamento decorado en su parte frontal con la representación de una de las tres Virtudes Teologales que, al ser descrita con la cruz en la mano derecha y el cáliz con la Sagrada Forma en la izquierda, es fácil identificarla con la Fe. Junto a este vestigio, aún se conserva en Casatejada, colgado sobre la pared situada debajo del coro de la iglesia parroquial de San Pedro Advíncula, el escudo en cuyo centro se yergue el león de San Jerónimo.

La mayor parte de los relicarios que un día albergó este desaparecido retablo de Majadas, algunos de ellos procedentes de aquel otro con el que formaba pareja en Yuste, se encuentran depositadas en la actualidad en el Monasterio verato²⁷⁴.

²⁷⁴ Vid. GARCÍA MOGOLLÓN, F.J., *Viaje artístico por los pueblos de la Vera (Cáceres)*. Catálogo Monumental (Madrid, 1988), p. 161; IDEM (Dir. de la Comarca de la Vera), *Inventario Artístico de Cáceres y su provincia*. Tomo I. Partidos Judiciales de Alcántara y Cáceres, y comarca de la Vera de Cáceres (1989) (Madrid, M.º de Cultura, 1990), pp. 285-286. La relación original de relicarios contenidos en el retablo la tenemos en la obra de SANTA MARÍA, Fray L. de, *op. cit.*, fol. 800.

Fueron realizados entre los años finales del siglo XVI e inicios del XVII, y en la centuria de mil setecientos, y algunos traídos del Escorial junto a los huesos que en ellos iban engastados. La relación de los enviados en 1587 menciona algunos de los relicarios apreciables en la fotografía que publicó Fernández Oxea del retablo de Majadas. Las dos pirámides bronceínas y acristaladas de los nichos superiores estaban dedicadas a las Once Mil Vírgenes, de las cuales también se recibió una cabeza engastada probablemente en uno de los bustos mayores, que, a la postre, propiciaría la hechura de los más pequeños del cuerpo inferior para albergar la canilla de otra y la reliquia existente desde tiempos del Obispo don Gómez de Toledo y Solís; todas estas piezas se conservan hoy día en la iglesia y sacristía de Yuste. El otro busto con el que iban haciendo pareja los dedicados a las compañeras de Santa Úrsula debió fabricarse para contener la cabeza de uno de los integrantes de la legión Tebana dirigida por San Mauricio. Esta reliquia y los huesos de las Once Mil Vírgenes fueron las más importantes remitidas a Yuste, junto a otras no identificadas en las crónicas: a éstas corresponden los relicarios en forma de brazos y la teca ovalada del nicho central superior, conservada en la actualidad en Yuste y en virtud de cuya decoración dieciochesca es posible intuir que sustituyó a uno precedente. El traslado de tales reliquias al cenobio verato debió efectuarse bajo la condición de dejar en Majadas algunas piezas, de ahí que todavía perduren en la parroquia los dos brazos mencionados: la cinta existente en el interior de uno de ellos permite conocer su dedicación a los Mártires de Tréveris y a Santa Catalina de Siena.

Autoría de la pieza lignaria-. El retablo dedicado a *San Mauricio* y su gemelo con las reliquias de las Once Mil Vírgenes se instalaron en los colaterales del altar mayor de Yuste en 1618, «aviéndolos labrado antes *Francisco de Acevedo* a costa del convento y traza del padre *fray Gaspar de Santa Cruz*²⁷⁵, que de obras que tomó a hacer de algunas yglesias y particulares se pagaron de talla y dorado, teniendo en casa un oficial que se le pagava y haciendo las pinturas que tienen que quedaron de la suerte questán»²⁷⁶. Los jerónimos se encargaron pues de sufragar la ejecución material de la pieza, de ahí que el escudo de la Orden timbre el frontispicio bajo el águila imperial, indicio importante éste para considerar la hipótesis de que algún tipo de donación regia debió contribuir a ultimar la hechura de los relicarios: probablemente los cuadros de cierre –que hemos atribuido al pintor de cámara *Patricio Cajés*²⁷⁷–, pues no queda del todo claro en la obra de Santa María que los lienzos se pintaran en el entorno de *fray Gaspar de Santa Cruz* y *Francisco de Acevedo*, asiduo colaborador del convento y de buena mano con la gubia según permite apreciar la fotografía de Fernández Oxea.

²⁷⁵ Que debía ser arquitecto o artista, en términos parecidos a los que citan en su obra MATEOS GÓMEZ, Isabel, LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, Amelia, y PRADOS GARCÍA, José María, *El arte de la Orden Jerónima. Historia y mecenazgo* (Bilbao, 1999), pp. 67 ss.

²⁷⁶ SANTA MARÍA, Fray L. de, *op. cit.*, fol. 718.

²⁷⁷ Véase el estudio que tenemos publicado en colaboración con RAMOS BERROCOSO, Juan Manuel, «Dos cuadros atribuidos al pintor real Patricio Cajés en Majadas de Tiétar», en *XXVIII Coloquios Históricos de Extremadura* (Trujillo, 1999. Cáceres, 2001), pp. 387 y ss.; de este trabajo proceden los datos que hemos expuesto. Sobre el retablo, *vid., etiam*, PERLA, Antonio, «El desaparecido retablo relicario de San Mauricio procedente del monasterio de San Gerónimo de Yuste», en *Casatejada. Revista Anual de Cultura*, nº. 39 (Septiembre de 1999), pp. 10-16.

No era ésta la primera vez que *Acevedo* trabajaba para Yuste. Según el manuscrito de fray Luis de Santa María, en 1602 el artista recibió 30 ducados por el nuevo retablo que se elevó en el cuerpo de la iglesia conventual en honor de Santa Catalina, en sustitución de otro anterior ubicado desde entonces en la sacristía. Estuvo encargado de pintar el tablero situado en medio de Ntra. Sra. *fray Gaspar de Santa Cruz*, y del dorado y pintura del pedestal las hermanas pintoras *María de Sosa* y *Cathalina Cervera*, vecinas de Plasencia²⁷⁸.

Formaba pareja con el anterior de Santa Catalina un retablo dedicado a Ntra. Sra. Éste fue costeado por fray Luis de Santa María,

«de samblaxe le hizo Francisco de Acevedo, vecino de Quacos, y dél me llevó treinta y seis ducados, y el dorado lo hizo Jerónimo de Córdoba, dorador vecino de Xarandilla, y le pagué por ello otros treinta y seis ducados, y el convento le dió la comida y a un criado suyo todo el tiempo que estuvo aquí acabando la obra. La pintura la hizo el padre fray Gaspar, y es de advertir que de prima instancia se puso en el medio la imagen de Ntra. Sra. de la Concepción que es la que agora está puesta con el mesmo marco que tenía encima de la puerta de la sacristía a el claustro, y estuvo allí hasta que se puso la Sancta imagen y para ello se quitó el tablero con su marco y se hizo el trono sobre adonde está y el arco que tiene, lo cual hizo el convento á mi costa y lo hizo Acevedo, y para el dorado se traxo un oficial que lo doró juntamente con el padre fray Gaspar, que pintó el que agora tiene a las espaldas; ... la figura de la sancta ymagen la hizo la pintora María de Sosa, ... pagóse el convento la echura»²⁷⁹.

- *Collado de la Vera. Parroquia de San Cristóbal*
Antiguo retablo mayor

Escasos vestigios perviven en nuestros días del retablo mayor que la parroquia de Collado contrató a comienzos del siglo XVII. Tan sólo se conserva un sagrario, de forma prismática, dotado en su interior con cuatro pequeñas hornacinas abiertas en arco de medio punto; cierra al exterior una puerta flanqueada por columnas corintias de fuste acanalado, sobre la que figura esculpido un relieve con la Resurrección de Cristo: la disposición del sarcófago en diagonal trata de crear profundidad y separar el plano donde se representa al Salvador –que porta la cruz y banderola en la derecha mientras bendice con la izquierda– del soldado efigiado en primer lugar,



Fig. 51. Collado de la Vera. Parroquia de San Cristóbal. Sagrario del antiguo retablo mayor.

²⁷⁸ SANTA MARÍA, Fray L. de, *op. cit.*, fol. 722.

²⁷⁹ *Ibidem*, fols. 721-723. No creemos que la imagen de Ntra. Sra. de la Concepción mencionada en el texto sea el relieve de alabastro que cita Fernández Oxea (en 1947) en poder de una familia de Garganta la Olla: RAMÓN FERNÁNDEZ OXEA, J., *op. cit.*, p. 58.

que aparece dormido, y de aquel otro personaje que al fondo cierra la composición. El tratamiento del Resucitado es excelente dada la corrección técnica con la que ha sido ejecutada su anatomía. Los paños que lo envuelven empiezan a perfilar la influencia de las «quebraduras encoladas» que pondrá de moda *Gregorio Fernández*, por lo que la datación de la pieza en la segunda o tercera década del siglo XVII es del todo correcta. El artista responsable de su hechura debió conocer algunos de los grabados que sobre el tema circulaban por Europa desde el siglo XV²⁸⁰.

Es probable que este sagrario hubiera formado parte de la custodia que ejecutó para la iglesia el entallador *Francisco de Acevedo* antes de 1617, año de su conclusión: los pagos documentados por la misma ascienden a un total de 74 reales (en gran parte abonados con fanegas de trigo y centeno); deben éstos corresponder a uno de los últimos plazos, abonado una vez que la obra fue tasada favorablemente para el artista en dicho año de 1617²⁸¹. La escasez de noticias recogidas acerca de *Acevedo* no nos permite adjudicarle la talla realizada en relieve sobre el sagrario, lo que no obsta, sin embargo, para reconocer la buena gubia del escultor responsable de la misma.

Tres años después dieron comienzo los trámites para adjudicar la policromía de la custodia. El proceso de contratación, que discurrió durante el año 1620, se llevó a cabo en Plasencia, y fue resuelto en favor del placentino *Alonso de Paredes*, a cuyo taller fue trasladada la obra en 1621. Ninguna otra noticia volvemos a tener hasta 1626, fecha en la que el artista inició un pleito con el que pretendía el cobro de los 400 reales en que debió ser tasada dicha custodia. Tras abonar la parroquia diferentes cantidades, el resultado de los trámites debió otorgar la razón al pintor, ya que en 1627 se abonaron «seis reales que... llevó Alonso de Paredes de la condenaición»; no en vano el artista había logrado retener en 1626 «el noveno que le cupo a la iglesia del diesmo que tuvo Juan Aparicio, vezino de Garganta la Olla»²⁸².

- *Arroyomolinos de la Vera. Parroquia de San Nicolás de Bari*
Antiguo retablo mayor

Los datos conservados sobre el antiguo retablo mayor de Arroyomolinos de la Vera permiten afirmar que la parroquia de la villa enjoyó su presbiterio, desde finales de 1619, con una máquina clasicista de medianas dimensiones. Su hechura debió ser contratada pocos años antes con el entallador cuacareño *Francisco de Acevedo*. En virtud de la escritura de poder que otorgó el 15 de febrero de 1619, sabemos que aún en esta fecha la iglesia de Tejeda de Tiétar, aneja de Arroyomolinos y responsable de los plazos, le adeudaba los 15.000 maravedís (40

²⁸⁰ Sirvan como ejemplo algunos de los grabados realizados sobre este tema por el holandés *Cornelio Cort* (1533/36-1578) sobre un posible dibujo de *Giulio Clovio*: GONZÁLEZ DE ZÁRATE, Jesús María (Dir.), *Real Colección de Estampas de San Lorenzo de El Escorial*, T.º III (Vitoria, 1993), Láms. 935, 936, 937 y 938, pp. 96 s.

²⁸¹ A. P. de Collado de la Vera, L.C.F. y V. de c.1610 a 1642, sin foliar, cuentas de 1617.

²⁸² *Ibidem*, L.C.F. y V. de c.1610 a 1642, sin foliar, cuentas de 1620, 1621, 1626 y 1627.

ducados) que en dicha escritura el artista traspasaba en favor de las rentas eclesiásticas, a fin de abonar la deuda contraída indirectamente con el Obispo de Plasencia don Fray Enrique Enríquez (1610-1622). Concluido y asentado el retablo, a finales de 1618 o comienzos de 1619 los hermanos *Pedro y Jerónimo de Córdoba*, pintores naturales de la ciudad de Plasencia, contrataron la policromía del mismo en el precio aproximado de 450 ducados²⁸³.

- *Oliva de Plasencia. Parroquia de San Blas*
Custodia del antiguo retablo mayor (desaparecida)

Transcurridos nueve años de la fabricación del retablo mayor (que el placentino *Juan Pardo* contrató en 1610), la iglesia de Oliva decidió ajustar la hechura de una nueva custodia con el ensamblador *Juan Sánchez*, quien, con posterioridad, traspasó dicha obra en favor de *Francisco de Acevedo*. En virtud de la escritura de obligación que éste otorgó el día 10 de julio de 1619, sabemos que la transacción entrabos artistas se ajustó en 6.000 maravedís, que el dicho *Acevedo* abonaría al día siguiente a «Juan Sánchez por los gastos y costas y caminos que a hecho para adquirir la dicha obra yendo a la Oliva e otras partes»²⁸⁴.

²⁸³ Sobre la intervención de *Francisco de Acevedo*: AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Alonso Rodríguez, leg. 2180, 15 de febrero de 1619, s.f. A continuación va inserta la carta que, también con fecha de 15 de febrero de 1619, otorgó Francisco de Aguilar, vecino de la ciudad de Plasencia y secretario del Obispo don Fray Enrique Enríquez, en virtud del poder que dicho Prelado otorgó en su favor el día 13 de julio de 1616 ante el escribano placentino Pedro López de Araoz (del que existe traslado en el protocolo de Alonso Rodríguez), a fin de hacer exequibles las deudas contraídas con la renta episcopal. En la escritura afirma Aguilar que la venta que hizo de una heredad de viña y castaños Diego Mateos, vecino de la villa de Cuacos de Yuste, tuvo como finalidad cubrir las deudas contraídas los años anteriores con el diezmo eclesiástico. El beneficiario de la transacción fue el entallador *Francisco de Acevedo*, que la adquirió por el precio global de 32.000 maravedís; de éstos, una vez otorgadas las correspondientes costas ante el escribano cuacareño Rafael Martín, quedaron por cuenta del dicho *Francisco de Acevedo* el pago de los 30.000 maravedís adeudados al Obispo, mientras que los 2.000 restantes se reservaron a sufragar el pago de la alcala. En la fecha en la que fue otorgada la presente escritura, y según en esta misma se refiere, *Francisco de Acevedo* había abonado la mitad de la cantidad en dineros contados. Ya que el mismo día 15 de febrero de 1619 traspasó el entallador en favor del Prelado los 15.000 maravedís que aún le debía la iglesia de Tejada de Tiétar por el retablo que tenía asentado en la aneja de Arroyomolinos, Francisco de Aguilar, en nombre de su señor, otorgó carta de finiquito de la deuda contraída por el artista: AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Alonso Rodríguez, leg. 2180, s.f.

Acerca del dorado, *vid.*, AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Juan de Paredes, leg. 1966, foliado, fols. 898-899 vt.º, 900-903 vt.º, 918-925 vt.º; y del protocolo de Juan Ramos Caballero, el legajo 2188, escritura otorgada el 28 de mayo de 1624, en virtud de la cual *Pedro de Córdoba* aún reclamaba parte del dinero que se le debía de la obra de Arroyomolinos. Un desarrollo de todos los documentos en nuestra citada Tesis Doctoral, T.º II, pp. 484-489.

²⁸⁴ *Ibidem*. Escribano Juan de Paredes, leg. 1966, foliado, fols. 1104-1104 vt.º. Fue testigo del protocolo el pintor *Alonso de Paredes*. Documento citado por MARTÍNEZ DÍAZ, J. M.º, «Nuevas obras de Agustín Castaño y Juan Sánchez en la Diócesis de Plasencia», en *Salamanca. Revista Provincial de Estudios*, N.º. 29-30 (1992), p. 127.

- Serradilla. Parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción
Retablo de San José (atribución a su taller)

Un buen retablo de estilo clasicista flanquea el acceso al presbiterio por el lado del Evangelio de la parroquia serradillana. Cuenta con banco, cuerpo y ático. En el primer nivel destaca sobre todo el sagrario: el frente de la puerta se decora con la representación (óleo sobre tabla) de un ostensorio sostenido por dos ángeles; en la zona interna, una



Fig. 52. Serradilla. Parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción. Retablo de San José.

figura de Cristo con el cáliz y la Sagrada Forma. Dos planos de profundidad conforman el cuerpo principal. Ocupa el primero una hornacina (la imagen del titular es obra moderna) flanqueada por dos parejas de columnas de capitel compuesto y fuste entorchado: las estrías del primer y tercer soporte giran dextrórsus, a diferencia de la rotación sinistrórsus impresa en las restantes. El segundo plano de composición está formado por las dos pilastras que enmarcan el retablo por

ambos extremos. El ático que remata la obra es un edículo emergente de un frontón recto partido; el nicho alberga en su interior un buen lienzo con la representación de *San Francisco de Asís*, bastante renegrido (s.XVII); cierra la máquina un frontón triangular con bolas a los extremos.

La procedencia de este retablo, que, al parecer, se trajo de Cuacos de Yuste²⁸⁵, permite relacionar su ejecución con el artista que tenía abierto taller en esta localidad hacia los años finales del siglo XVI y comienzos de la centuria de mil seiscientos, *Francisco de Acevedo*.

Intervenciones como tasador

- Malpartida de Plasencia. Parroquia de San Juan Bautista
Retablo mayor

En 1622 procedió a tasar el retablo mayor de Malpartida de Plasencia; *Francisco de Acevedo* lo hizo en nombre de la iglesia y *Alonso de Balbás* por parte de los artistas, que estimaron su valor en 22.020 reales. El precio final en que fue tasada la arquitectura no presentó ningún tipo de problema para los parroquianos. El litigio

²⁸⁵ ANDRÉS ORDAX, S. (Dir.), *Monumentos Artísticos de Extremadura* (Salamanca, 1986) (Mérida, 1995 -2ª Ed. revisada y ampliada), p. 563. El profesor García Mogollón también señala que el lienzo de *San Francisco* procede del monasterio de Yuste: GARCÍA MOGOLLÓN, F.J., *Estudio histórico-artístico del Convento del Santísimo Cristo de la Victoria, de Serradilla* (Cáceres-Sevilla, 1976) (Trabajo inédito), fol. 16.

surgió de la elevada cifra en la que había justipreciado la obra escultórica de *Castaño y Hontañón* el salmantino *Pedro Hernández* a instancias del cura. Por este motivo la iglesia no reconoció la cuantía y solicitó el nombramiento de tasadores por ambas partes. *Diego de Basoco* señaló a tal efecto a los escultores *Francisco González Morato*, vecino de Mérida y natural de Castelo de Vide (Portugal), y a *Salvador Muñoz*, entonces vecino de Almendralejo; de forma expresa *Basoco* recusó del trámite al antedicho «*Francisco de Acevedo* por no ser excultor perito en el arte», lo cual no impidió su nombramiento por parte de la iglesia y el consecuente rechazo de los tasadores nombrados por *Basoco*, lo que a su vez dio lugar a un largo y costoso proceso judicial²⁸⁶.

Jerónimo de Brizuela (escultor vecino de Cuacos de Yuste)

Documentado en los protocolos de Plasencia a partir de 1634, *Jerónimo de Brizuela* aparece citado como maestro escultor vecino de Cuacos de Yuste²⁸⁷. Estaba casado con Florentina Díaz, y debía ser padre o hermano de José de Brizuela, de quien a su vez era hija María de Brizuela. Todos ellos figuran en la documentación de la única obra que conocemos del artista, el retablo mayor de la iglesia de San Andrés, en Navalmoral de la Mata, que no pudo terminar de cobrar al verse sorprendido por la muerte antes de 1659²⁸⁸.

Estilo

El retablo mayor de Navalmoral de la Mata es exponente del estilo clasicista por el que discurre la retablística diocesana durante la primera mitad de la centuria de mil seiscientos. Su traza parece un lejano reflejo del mayor de la Catedral. La avanzada cronología justifica la importancia que empieza a cobrar el ornato vegetalista dispuesto en los frisos de la obra.



Handwritten signature of Jerónimo de Brizuela, written in dark ink on a light background. The signature is highly stylized and cursive, with the name 'Jerónimo de Brizuela' clearly legible in the upper portion, followed by a more decorative flourish.

²⁸⁶ Véase la historia documental de esta obra en el capítulo que dedicamos a los maestros vallisoletanos.

²⁸⁷ Véanse las cartas de poder y venta que otorga y recibe el 15 de marzo de 1634: AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Alonso de Vargas, leg. 2638, en la fecha citada, s.f.

²⁸⁸ Por otra parte, no deja de ser curiosa la coincidencia del apellido de nuestro artista con el del autor de la portada de San Frutos de la Catedral de Segovia, *Pedro de Brizuela*: CASASECA CASA-SECA, Antonio, «Trazas de Pedro de Brizuela para la Catedral de Segovia», en *B.S.A.A.*, T.º XLIII (1977), pp. 459-462.

Catálogo de obras

- *Navalmoral de la Mata. Parroquia de San Andrés*
Retablo mayor

De la producción de *Jerónimo de Brizuela* conservamos el magnífico retablo de la parroquia de San Andrés, en Navalmoral de la Mata. Según las cuentas de fábrica, la obra principió en 1643, y no concluyó hasta 1653; el 7 de febrero de ese año está fechada una carta de pago de 220 reales en favor de *Gaspar Díaz de Carrasco*, maestro de ensamblador vecino de Trujillo, por haber tasado la obra por parte de la iglesia. Hasta esa fecha, se documentan una serie de pagos a *Brizuela* del orden de los 16.161 reales aproximadamente. No obstante, y como suele ser frecuente, la iglesia no pudo hacer frente a la totalidad de los pagos, y éstos se prolongaron más allá incluso de la muerte del artista: en 1659 su viuda Florentina Díaz recibía 530 reales por tal concepto, y en 1663 su heredero José de Brizuela otorgaba carta de pago por 900 reales; imaginamos que para esa fecha, y puesto que no vuelve a figurar en los libros, la mujer de *Jerónimo* ya había fallecido²⁸⁹.

Para que la iglesia terminara de abonar el retablo fue necesario que el licenciado don Juan Antonio de Loaisa y Guzmán dictara, en su Visita del 28 de noviembre de 1666, un mandato donde ordenaba finiquitar la obra. Así se hizo, aunque para ello los herederos de *Jerónimo de Brizuela* y, tal vez, de su hijo José, tuvieron que recurrir a los procuradores de Plasencia. Una carta de poder otorgada el 21 de julio de 1670 por el placentino Alonso del Barco Isla en favor de los procuradores de causas de dicha ciudad, nos informa acerca del pleito que trataba como marido de María de Brizuela, hija de José de Brizuela, difunto, con José Jiménez Moreno, vecino de Cuacos de Yuste, «sobre que manifieste y entregue vna escriptura de obligación que otorgó el licenciado Juan Frayle, vecino de Nabalnormal, en favor de *Jerónimo de Brizuela* por la hechura de un retablo»²⁹⁰. En las cuentas de la parroquia se conserva una carta de pago fechada el 8 de octubre de ese año 1670, en virtud de la cual Alonso del Barco Isla confiesa haber recibido 200 reales por la escritura de obligación referida; a esa cantidad se sumaron otras de cuatro fanegas de trigo, y de 500 reales.

En lo que respecta al dorado de la obra, éste fue dispuesto en la Visita que realizó el 4 de enero de 1670 el licenciado don Pedro Arínez, Comisario del Santo Oficio y Visitador general del Obispado: mandó dorar el retablo y que éste fuera sufragado en parte por las cofradías²⁹¹. Así fue, pues en las cuentas de la congregación del Rosario se registra un abono de 100 ducados en 1672 por tal concepto²⁹².

²⁸⁹ A.P. de la iglesia de San Andrés, Navalmoral de la Mata, L.C.F. y V. de 1638 a 1683, aprox. (desordenado), s.f., cuentas y cartas de pago registradas entre 1643 y 1670. El libro se encuentra en pésimas condiciones de conservación, y su lectura es en muchas ocasiones muy difícil; por tal motivo, los descargos a los que hacemos referencia son sólo aproximados.

²⁹⁰ AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Antonio de Oliva, leg. 1870, foliado, fols. 193-193 vt.º.

²⁹¹ A.P. de la iglesia de San Andrés, Navalmoral de la Mata, L.C.F. y V. de 1638 a 1683, aprox. (desordenado), s.f., Visita del 4 de enero de 1670.

²⁹² *Ibidem*, L.C. y Acuerdos de la Cofradía de Ntra. Sra. del Rosario, de 1657 a 1713, foliado, fol. 17.

Análisis descriptivo—. Adaptado a los tres paños del ábside eclesial se alza un magnífico retablo de estilo clasicista. El alzado se estructura en banco, cuerpo de cinco calles separadas por columnas de capitel compuesto y fuste abocelado-estriado, y ático. A excepción de los tableros pictóricos situados en los tres bancos de la obra y a ambos lados de la hornacina principal, el resto de la iconografía se resuelve a base de tallas. Es necesario advertir que el programa original se halla en la actualidad muy alterado; las pinturas se encuentran en un avanzado estado de deterioro (no se aprecian las situadas en los dos bancos superiores). De izquierda a derecha y de abajo hacia arriba tenemos las siguientes representaciones: en el banco del primer cuerpo, *Cristo atado a la columna*, *Coronación de espinas*, *Caída camino del Calvario* y *Piedad*;



Fig. 53. Navalmoral de la Mata. Parroquia de San Andrés. Retablo mayor.

en el nivel que sigue sólo son originales las esculturas de *San Pedro* y *San Juan Bautista*, situadas en los extremos del mismo. En el segundo cuerpo: *San Ramón Nonato*, *Resurrección*, *San Andrés* (imagen moderna; la antigua se conserva en la sacristía), *Presentación de Jesús en el templo?* y *San Francisco de Asís*. La *Crucifixión* sobre un fondo pictórico con *María* y *San Juan* remata el conjunto.

Dejemos constancia de las múltiples renovaciones a las que ha estado sometido el retablo de la parroquia, y, en particular, la que se acometió entre 1721 y 1723 en los tableros y tallas²⁹³.

²⁹³ *Ibidem*, L.C.F. y V. de 1673 a 1758, foliado en parte, fol. 152.

Diego López, el Viejo († 1654) y el Mozo (escultores de Losar de la Vera)

Diego López el Viejo es uno de los pocos escultores de los que tenemos noticias de su período de aprendizaje y posterior establecimiento como maestro independiente. El 20 de enero de 1628 *Pedro de Sobremonte*, discípulo de *Gregorio Fernández*, declaraba en su testamento que

«si las herramientas de mi oficio se huieren de vender y las quisiese *Diego López*, mi aprendiz, se le den por precio de cinquenta ducados, aunque valen más».²⁹⁴

El período de formación de nuestro artista debía estar en esa fecha próximo a su fin, puesto que el 25 de noviembre de 1629 firmaba en calidad de testigo, y con el título de «escultor», la carta de donación que otorgaron Francisco Bermúdez y Clara de Torres²⁹⁵. Tal vez con el ánimo de encontrar un mercado menos saturado de artistas, o tal vez porque era natural de Losar de la Vera, en 1631 ya estaba asentado en esta villa. Así consta en la escritura de obligación que el pintor *Jerónimo de Córdoba* otorgó el 23 de marzo de 1631 en favor de la paga y entrega de 191 reales al escultor *Diego López*, vecino de Losar, por la hechura de una imagen de *San Blas*, un ángel y los reparos de otro santo, que había subcontratado con él por 22 ducados, y que a su vez había estipulado dicho pintor con la ermita de Ntra. Sra. del Carrascal y San Blas de Logrosán²⁹⁶. El 4 de abril de ese mismo año se concertó con el entallador jarandillano *Diego de Acevedo* y se obligó a hacer la hechura de seis figuras: los reyes *David* y *Salomón* y cuatro ángeles²⁹⁷.

Diego López debía ser padre del homónimo aprendiz que el escultor vallisoletano *Juan Castaño* tomó a su cargo el día 27 de enero de 1655, cuando aún se encontraba en Plasencia²⁹⁸. Para estas fechas *López* ya había fallecido, y fue su viuda Inés Jiménez la encargada de buscar para su hijo una formación similar a la que había recibido su marido en el taller del también vallisoletano *Pedro de Sobremonte*. Aunque el contrato se estipuló por un período de cinco años, pensamos que éste no llegó a terminar, tal vez por el regreso de *Castaño* a Valladolid, o bien, por el incumplimiento de alguna de

²⁹⁴ AHPCC. Protocolos notariales de Plasencia. Escribano Diego López de Hinojosa, leg. 1384, 20 de enero de 1628, s.f.

²⁹⁵ *Ibidem*. Escribano Jerónimo Navarro, leg. 1827, 25 de noviembre de 1629, s.f.

²⁹⁶ AHPCC. Protocolos notariales de Losar de la Vera. Escribano Pedro Salazar Benavides, leg. 2343, 23 de marzo de 1631, s.f. Escritura citada y en parte transcrita por MARTÍNEZ QUESADA, J., *Notas documentales sobre artistas y artesanos... (Segunda relación)*, op. cit., p. 362; MONTERO APARICIO, D., *Arte religioso...*, op. cit., pp. 345 s., Documento XI del Apéndice Documental, donde se transcribe la escritura, aportando la ubicación archivística exacta del protocolo.

²⁹⁷ AHPCC. Protocolos notariales de Losar de la Vera. Escribano Pedro Salazar Benavides, leg. 2343, 4 de abril de 1631, s.f. Citado a su vez por MARTÍNEZ QUESADA, J., *Notas documentales sobre artistas y artesanos... (Segunda relación)*, op. cit., p. 362; MONTERO APARICIO, D., *Arte religioso...*, op. cit., pp. 346 s.

²⁹⁸ AHPCC. Protocolos notariales de Plasencia. Escribano Sebastián Jiménez, leg. 1303, foliado, fols. 66-66 vt.º. Inés Jiménez había otorgado poder en favor de su cuñado José López, el 5 de diciembre de 1654, para que éste pudiera actuar en su nombre en dicho contrato: *Ibidem*. Escribano Sebastián Jiménez, leg. 1303, foliado, fols. 67-68 vt.º.

sus cláusulas²⁹⁹. No encontramos mejor explicación para justificar la presencia, dos años después, de *Diego López el Mozo* como oficial del taller que tenía en Navaconcejo el ensamblador *Martín Rodríguez*, con el que trabajó en el retablo de la ermita pasaroniana de Ntra. Sra. la Blanca a partir de 1657.

Poco más conocemos acerca de la vida de *Diego López el Mozo*, salvo que en 1676 le había comprado al escultor placentino *Alejo Bermúdez* los modelos que éste tenía en su taller³⁰⁰, y que debía ser padre, a su vez, de un artista documentando en la Vera a comienzos del siglo XVIII con el nombre de *Diego López Arias*³⁰¹, maestro de escultor y entallador encargado en 1703 de aderezar la imagen de un Niño Jesús de la iglesia de Jarandilla de la Vera³⁰², y en 1704-1707 de reparar el retablo de la ermita de Ntra. Sra. del Cincho de esa misma localidad³⁰³.



Martín Rodríguez (ensamblador vecino de Plasencia y Navaconcejo)

Datos biográficos

Aunque incluido entre los artistas veratos, debió ser un artista que se movió entre Plasencia, el valle del Jerte y la Vera. En virtud del testamento que otorgó Ana de Herrera el 30 de julio de 1632, sabemos que *Martín Rodríguez* estaba casado con María Flores³⁰⁴. En estas fechas se cita su vecindad en Plasencia, mientras que a partir de mediados de siglo lo es de Navaconcejo. Como tal vecino figura en el reconocimiento de censo que otorgó el 21 de julio de 1661 en favor de María de Cuéllar³⁰⁵. Con toda probabilidad, el artista se trasladó a fin de encontrar menos competencia. Debía ser padre de *Gaspar Rodríguez*, oficial de su taller en el momento de llevar a cabo el retablo de la ermita de la Blanca, en Pasarón de la Vera. Según las declaraciones del propio artista, éste no sabía firmar.

²⁹⁹ Juan Castaño suscribió carta de poder el día 1 de octubre de 1655 reclamando los 150 reales que se le debían de uno de los plazos estipulados para enseñar «su oficio de escultor a José Jiménez» (confunde el nombre del tío y el apellido de la viuda): *Ibidem*. Escribano Leonardo de Carvajal, leg. 311, 1 de octubre de 1655, s.f.

³⁰⁰ *Ibidem*. Escribano Juan García Lorenzo, leg. 834, 11 de marzo de 1676, s.f., testamento del escultor *Alejo Bermúdez*, quien también declaró haberle prestado un compás.

³⁰¹ Lanzamos esta hipótesis aunque con reservas, ya que son bastantes los maestros que aparecen en la Vera con este nombre, dedicados tanto a la madera como a la pintura.

³⁰² A.P. de Jarandilla de la Vera, L.C.F. y V. de 1698 a 1733, foliado en parte, descargos de 1703: por su trabajo, *Diego López Arias* recibió 99 reales; se encargó de policromar la pieza el dorador *José Fernández Zavala*.

³⁰³ *Ibidem*, L.C.F. y V., *Listas de Hermanos e Inventarios de la Ermita de Ntra. Sra. del Cincho, de 1690 a 1758*, foliado, fol. 26 vt.º.

³⁰⁴ AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Francisco Núñez, leg. 1838, 30 de julio de 1632, s.f.

³⁰⁵ *Ibidem*. Escribano Sebastián Jiménez, leg. 1304, foliado, fols. 18-18 vt.º.

Estilo

La única obra que conservamos para estudiar su estilo es el retablo mayor que construyó en la ermita de Ntra. Sra. la Blanca, en Pasarón de la Vera, a partir de 1657. Esta pieza nos permite comprobar el *largo clasicismo* al que se mantuvieron adscritos los talleres de la ciudad alfonsina y los ubicados en sus proximidades. Alguna relación debió tener *Martín Rodríguez* con los talleres de Talavera de la Reina, pues los rameados que enmarcan el ático de nuestra obra son idénticos a los que fabrica el talaverano *Francisco Rodríguez* –con el que es posible que tuviera algún tipo de parentesco– a comienzos del XVIII para el retablo del Dulce Nombre de Jesús en la parroquia de Villanueva de la Vera; de esto deriva el contacto continuo que debieron tener nuestros artífices con zonas limítrofes y cercanas, intentando renovar sus propuestas estéticas. Sin embargo, la obra adolece de una falta de renovación estilística y un excesivo apego a fórmulas del pasado: las columnas empleadas en la estructura del alzado tuvieron su origen en el siglo XVI, al igual que también corresponden a esta centuria las *Medidas del Romano*, de *Sagredo*, fuente lejana de inspiración para las cabecitas aladas de querubines que ornán el pedestal sobre el que apoya la imagen de la Virgen, y que están totalmente opuestas al ornato vegetalista, abultado y sinuoso, más generalizado en estos momentos. Teniendo en cuenta que la talla de los frisos correspondió al escultor *Alonso Muñoz Caballero*, es lícito afirmar que su gubia se recrea, temáticamente, en el pasado, mientras que por su estilo apreciamos un apegado evidente a lo popular.

Taller

Según se desprende de las cuentas que se tomaron a raíz de la construcción del retablo de la Blanca en Pasarón, debían formar parte del taller de nuestro artista *Gaspar Rodríguez*, tal vez su hijo o hermano, y *Simón Suárez*. Para la realización de las labores escultóricas contó con ayuda del maestro *Diego López el Mozo*, y de *Alonso Muñoz Caballero*, a quien es posible que traspasara el trabajo *Martín Rodríguez*.

Catálogo de obras

- *Serradilla. Parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción*
Participación en la subasta del retablo del Rosario (desaparecido)

El contrato de esta obra salió a subasta en 1632, y en el concurso sabemos que participó el placentino *Martín Rodríguez*, que ganó 50 reales «de prometido en una abaxa que hizo». Debió mejorar la oferta, no obstante, *Pedro Bello*, a quien se adjudicó³⁰⁶.

³⁰⁶ A.P. de Serradilla, L.C. y V. de la *Cofradía de Ntra. Sra. del Rosario, de 1621 a 1712*, foliado, fol. 14 vt.º.

- *Aldeanueva de la Vera. Parroquia de San Pedro*
Retablo de Ntra. Sra. de Sabatal (desaparecido)

Martín Rodríguez debió ejecutar el antiguo retablo que la parroquia de Aldeanueva de la Vera tenía dedicado a Ntra. Sra. de Sabatal entre 1643 y 1644, fecha esta última de las dos cartas de pago que otorgó por valor de los 1.600 reales ajustados³⁰⁷. Entre 1644 y 1650 *Jerónimo de Córdoba* percibió 260 reales por dorar el guardapolvo, y en el último de los años citados *Pedro de Torres* cobró 27 reales por estofar el *Niño Jesús* que iba en el altar y dorar la peana de la *Virgen*. Debió ser el taller de alguno de ellos el encargado de dorar el retablo en 1653³⁰⁸.

- *Pasarón de la Vera. Ermita de Ntra. Sra. la Blanca*
Retablo mayor

La devoción profesada por el pueblo de Pasarón hacia su Patrona fue el factor que impulsó el contrato de un nuevo retablo en 1657, año en que *Martín Rodríguez* debió ajustar esta obra para la que de inmediato se empezó a adquirir la madera³⁰⁹. Las cuentas de fábrica registran un desembolso a su favor de 2.824 reales, además de 2 arrobas de vino «que fue condición que se le avía de dar»; a esta cantidad hay que sumar los 689 reales abonados a *Gaspar Rodríguez* (84 reales), *Simón Suárez* (210 reales) y *Diego López* (395 reales) por su trabajo –las pagas de cada uno refleja el tiempo de su ocupación en el retablo aunque no su categoría, dado que el sueldo de *Gaspar Rodríguez*, probable hijo del titular del contrato, se situó en seis reales diarios frente a los cinco que cobraron al día sus compañeros–. El pago de «la renta de la casa en que vivía *Martín Rodríguez*» constata que la obra se ejecutó en la villa de Pasarón. El fin de los trabajos tuvo como corolario la tasación que efectuó, a cambio de 22 reales y medio, *Juan de Acevedo* en 1661, fecha de su asiento.

En lo que respecta a la escultura, ésta se dividió en dos manos: el antedicho *Diego López* cobró 12 ducados «por la echura de quatro ánjeles para el nicho de Nuestra Señora». Sin embargo, la mayor parte de las tareas se encomendaron a *Alonso Muñoz Caballero*: por «la echura del Santo Christo que se puso en el altar de Nuestra Señora

³⁰⁷ A.P. de Aldeanueva de la Vera, L.C., V., y *Listas de Hermanos de la Cofradía de Ntra. Sra. de Sabatal, de 1638 a 1713*, foliado y desordenado cronológicamente, fols. 35 vt.º, 127 vt.º, 128.

³⁰⁸ *Ibidem*, L.C., V., y *Listas de Hermanos de la Cofradía de Ntra. Sra. de Sabatal, de 1638 a 1713*, foliado y desordenado cronológicamente, fols. 43, 49 vt.º, 56 y 143 vt.º.

³⁰⁹ Sobre la procedencia de la madera, es posible que ya en esta fecha los cofrades acudieran a Plasencia si tenemos en cuenta las adquisiciones que harán posteriormente: según la Visita que llevó a cabo en la ermita el licenciado don Juan Cañamero de la Flor el 16 de septiembre de 1692, sabemos que el mayordomo de la cofradía y ermita había comprado para los reparos necesarios del edificio «en los pinares de la Bazagona unos pinos con ynterbención de la guarda de dichos pinares para la obra de dicha ermita, y la hizo aserrar y traer a la Atalayuela guardándola de las aguas, en lo qual gastó trecientos y noventa y ocho reales, y teniendo la dicha madera en dicho lugar se dio noticia dello a el ayuntamiento de la ciudad de Plasencia y ynbió a su reconocimiento un rexidior della (...): A.P. de Pasarón de la Vera, L.C.F. y V. de la Ermita y Cofradía de Ntra. Sra. de la Blanca, de c.1618 a 1818, sin foliar. Es posible, por tanto, que la madera necesaria para la construcción del retablo de la ermita procediera de estos pinares.

(tal vez el del ático), la escultura que hizo en la peana y pedestal del altar» además de los frisos, se le abonó un total de 662 reales, «por no corresponder esta obra por cuenta de Martín Rodríguez». Con posterioridad, entre 1668 y 1669 el artista percibió 57 reales por «la hechura de un Santo Christo y la peana de Nra. Sra.», que no sabemos exactamente si estaban destinadas a este retablo. El aditamento de la *Virgen* y *San Juan* en el ático fue posterior al dorado del mismo: ambas tallas se adquirieron en 1670 con la finalidad de acompañar al Crucificado; costaron diez ducados.

Ocho años después de concluir las tareas arquitectónicas y escultóricas se procedió a dorar el conjunto. Tras obtener licencia del Provisor diocesano en 1669, se abrió una subasta en la que presentaron sus posturas el pintor placentino *Pedro de Córdoba* y los chinatos *Francisco García* y *Andrés de Medina*, artistas que finalmente contrataron el trabajo según la obligación y escritura que al efecto suscribió el primero de ellos. Los trabajos se desarrollaron entre 1669 y el miércoles día 29 de octubre de 1670, en que fue asentada la máquina³¹⁰.

Análisis descriptivo-. El retablo se ordena en banco, dos cuerpos dotados con tres calles y ático rematado en frontón curvo partido de cuyo centro emerge un escudo con el simbólico jarro de azucenas mariano entre cueros recortados. La planta rectilínea de la obra se acopla al diseño plano del testero.

Los relieves que iban originalmente dispuestos en el banco se han perdido en su mayoría, a pesar de lo cual todavía distinguimos los siguientes: *Santo Obispo*, *San Juan Bautista*, *Cristo atado a la columna*, *San Francisco de Asís*, *Cristo con la cruz a cuestas*, *Evangelista*, *Cristo de la Victoria* (copia del que ejecutó en 1635 el escultor madrileño *Domingo de la Rioja* para el convento serradillano del Cristo de la Victoria), *Santo con Cáliz y Hostia* (acaso San Onofre), *Buen Pastor*, *San Juan Evangelista* y un *santo franciscano con un bastón*.



Fig. 54. Pasarón de la Vera. Ermita de Ntra. Sra. de la Blanca. Retablo mayor.

³¹⁰ *Ibidem*, L.C.F. y V. de la Ermita y Cofradía de Ntra. Sra. de la Blanca, de c.1618 a 1818, sin foliar, cuentas de 1656, 1661 (correspondientes al período 1657-1661), 1669 (correspondientes al período 1668-1669), y 1673 (correspondientes al período 1669-1673). Vid., etiam, MATÍAS Y VICENTE, Juan Cándido, *Virgen de la Blanca de Pasarón de la Vera* (Pasarón, 1960) (Plasencia, 1999), pp. 68 ss.

Los dos niveles principales del retablo se dividen en tres calles: la central va enmarcada por dos parejas de columnas mientras que las entrecalles cuentan en sus extremos con una sola. Dichos soportes columnarios asientan sobre basa ática, y tienen fuste retallado-entorchado-abocelado-estriado sobre el que se acopla un capitel corintio y a su vez los frisos de ambos cuerpos; en el caso del primer nivel, la avanzada cronología justifica el abultamiento conferido a los motivos vegetalistas que sirven de exorno, entremezclados con óvalos y cabezas de angelitos. La disposición de la imaginería en las calles laterales se efectúa sobre ménsulas formadas a partir de cogollos nacientes de una cabeza de querubín alado. En el cuerpo inferior se sitúan las tallas de *Santa Lucía* y un *santo presbítero*, mientras que en el superior apreciamos acaso a *Santa Clara* y a *Santa Inés con el Cordero*. Algo de mayor inventiva entraña la calle central: a ambos lados del enorme pedestal sobre el que apoya la Virgen y centra el primer nivel, se disponen dos pinturas sobre tabla con *San Antonio de Padua* y un *santo con sierra, vara y corona* (¿*San José?*); el resto de los tableros decorativos de esta parte del retablo contienen motivos florales. Desde el camarín preside *Ntra. Sra. de la Blanca*, englobada en arco de medio punto y bóveda de cañón con casetones. Según Sánchez Prieto, la talla de la imagen original era de estilo bizantino y dataría del siglo XIV³¹¹; la que hoy conserva el templo es de candelero, aunque es probable que las manos y efigie procedan de la talla primitiva³¹². Acompañan la imagen de María, sobre el cornisamento de ambos niveles, dos parejas de graciosos querubines regordetes dispuestos en forzadas poses.

Desde el ático, enmarcado por sendos rameados vegetales, preside el templo la imagen de la Crucifixión sobre un fondo pictórico con la ciudad de Jerusalén: la imagen del *Crucificado*³¹³, la *Virgen* y *San Juan* son contemporáneas al retablo, y en su ejecución evidencian un estilo bastante arcaico y popular.

Señalemos, para terminar, la probabilidad de que algunos de los motivos iconográficos comentados procedan del antiguo retablo que en la ermita se había dedicado en la década de 1660 al glorioso San Francisco, y que al presente ha desaparecido.

Otras intervenciones

- **1632.** Fabricó cuatro cruces para los altares de la iglesia de El Salvador, de Plasencia, a cambio de 12 reales. El pintor *Parrales* se encargó de su policromía³¹⁴.

³¹¹ SÁNCHEZ PRIETO, José Antonio, *Estudio de un Municipio de la Vera* (Pasarón de la Vera, 1971), p. 68.

³¹² GARCÍA MOGOLLÓN, F.J., *Imaginería Medieval Extremeña. Las imágenes de la Virgen María en la Provincia de Cáceres* (Cáceres, 1987), p. 24.

³¹³ Debe ser este Crucifijo el que los inventarios citan como el «mayor que está sobre la primera cornisa de el retablo»: A.P. de Pasarón de la Vera, L.C.F. y V. de la Ermita y Cofradía de *Ntra. Sra. de la Blanca*, de c.1618 a 1818, sin foliar. La cita se repite en el inventario fechado el 7 de diciembre de 1762. Tampoco varía mucho el de 1773: A.P. de Pasarón de la Vera, L.C.F. y V. de la Ermita y Cofradía de *Ntra. Sra. de la Blanca*, de c.1618 a 1818, sin foliar, en los años citados.

³¹⁴ A.P. de El Salvador, Plasencia, L.C.F. y V. de 1629 a 1650, foliado, fol. 14.

Alonso Muñoz Caballero (entallador y escultor con dotes de pintor)

Colabora con *Martín Rodríguez* en el retablo de la Blanca en Pasarón, ejecutando algunas de sus esculturas. Por las mismas, advertimos el estilo popular del artista, que aún llegó a realizar una obra más para dicha ermita. Tuvo un hijo llamado *Juan Muñoz*, también artista.

Catálogo de obras

- *Pasarón de la Vera. Ermita de Ntra. Sra. la Blanca*
Retablo de San Francisco (desaparecido)

Escasos son los datos que tenemos sobre la obra lignaria que la cofradía de Ntra. Sra. la Blanca dispuso construir para albergar la talla de *San Francisco* que había adquirido entre 1661 y 1668: teniendo en cuenta que el escultor *Alonso Muñoz Caballero* ejecutó en los dos años siguientes (entre 1668 y 1669) el retablo destinado a esta imagen por el precio de 292 reales y medio, es posible que él mismo fuera el autor de la talla. Anotemos que la devoción de las gentes de Pasarón hacia *San Francisco* surgiría a la sombra del antiguo convento franciscano de San Pedro, ubicado en una finca próxima a la localidad³¹⁵.

Otras intervenciones

- **1669.** Adereza un Niño Jesús y un cuadro en la iglesia de Pasarón de la Vera (4 reales). También efectuó otra serie de reparos, a los que le ayudó su hijo *Juan Muñoz*³¹⁶.

2.2. Tujillo y su tierra

Escasos datos conocemos acerca de la actividad de los talleres trujillanos para estas fechas y en lo que a obras escultóricas respecta. De los precedentes del siglo XVI conocemos los nombres de *Alonso Sánchez* y *Alonso Bocanegra*, entalladores trujillanos que recibieron en 1513 la cuantía de 70.000 maravedís por los retablos de altar que habían ejecutado para la iglesia de Santa María y la ermita de Ntra. Sra. de la Luz en Brozas³¹⁷; y el del entallador *Juan Bautista*, encargado de aderezar la imagen de Santa María del Zújar (La Coronada) en 1589³¹⁸. A los nombres de estos artistas hay que unir los que en su obra cita Benavides Checa: *Diego Serrano* (1525) –natural de Plasencia–, *Juan de Trujillo* (1573), *Inocencio Hernández* (c.1579), etc.³¹⁹

³¹⁵ A.P. de Pasarón de la Vera, L.C.F. y V. de la Ermita y Cofradía de Ntra. Sra. de la Blanca, de c.1618 a 1818, sin foliar, cuentas de 1668 (correspondientes al período 1661-1668) y 1669 (correspondientes al período 1668-1669).

³¹⁶ *Ibidem*, L.C.F. y V. de 1653 a 1699, sin foliar, cuentas de 1669 y 1671.

³¹⁷ ESCOBAR PRIETO, Eugenio, *Hijos Ilustres de la villa de Brozas* (Cáceres, 1995 –3ª Edición–), p. 10. *Vid., etiam*, RUBIO ROJAS, A., *Rutas Cacerseñas. La de las chimeneas* (Cáceres, 1980), p. 112.

³¹⁸ ARCOS FRANCO, J.M.⁸, «Notas sobre la presencia de artistas trujillanos en el ámbito del partido de La Serena (Orden de Alcántara) a lo largo de la época moderna», en *Alcántara*, nº. 55 (Cáceres, 2002), p. 38.

³¹⁹ BENAVIDES CHECA, J., *Prelados Placentinos...*, op. cit., p. 129.

La actividad desarrollada en el último cuarto del siglo XVI por el entallador, de probable origen mirobrigense³²⁰, *Juanes de la Fuente* nos sirve muy bien para estudiar los precedentes que consolidaron el estilo clasicista durante la centuria siguiente. A su gubia debemos piezas como el actual tabernáculo de la iglesia de Santa María la Mayor, de Trujillo (1583-1584/86)³²¹, o el retablo del salón de sesiones o sala principal del Ayuntamiento viejo de esta misma localidad, obra por la que recibió 500 reales en 1586³²². Su influencia debió ser importante en orden a la conformación del estilo de artistas como *Baltasar Díaz*, uno de los entalladores más activos que hemos logrado documentar en Trujillo durante las primeras décadas del siglo XVII, o del ensamblador *Gaspar Díaz de Carrasco*, su hijo, encargado de tasar el retablo mayor de la parroquia de San Andrés, de Naval Moral de la Mata, según carta de pago de 7 de febrero de 1653³²³.

Las referencias facilitadas por la documentación sobre maestros procedentes de Trujillo permiten comprobar la actividad –acrecentada durante la centuria siguiente– que este centro artístico ejerció en la zona sur de los territorios diocesanos ubicados en la provincia cacereña, compitiendo o, mejor aún, complementando la labor de los obradores de la propia ciudad de Plasencia en la ardua tarea de abastecer a las parroquias de su Obispado.

Baltasar Díaz (entallador y carpintero)

Datos biográficos

Son muy pocas las noticias que poseemos sobre la vida de este maestro. De su trayectoria personal sabemos que estuvo casado con Isabel García Carrasco, y que de esta unión nacieron *Gaspar Díaz*, también entallador, y *Diego Díaz Carrasco*, ensamblador. Puesto que siempre aparece vinculado a la ciudad de Trujillo, damos por hecho que tuvo su taller instalado en esta localidad, desde la cual desarrolló una actividad que se centró en la propia urbe y su entorno. Según las cuentas consultadas en Escorial, *Baltasar Díaz* había fallecido entre 1621 y 1623.

³²⁰ En Salamanca está documentado en 1561 realizando tareas de carpintero: BARBERO GARCÍA, Andrea, y DE MIGUEL DIEGO, Teresa, *Documentos para la Historia del Arte en la provincia de Salamanca. Siglo XVI* (Salamanca, 1987), p. 213. Como vecino de Ciudad Rodrigo aparece citado en la documentación del retablo mayor de la iglesia de Descargamaría (Cáceres), que trazó *Lucas Mitata* y se encargó de materializar el ensamblador *Juan de la Fuente*: PÍRIZ PÉREZ, E., «El escultor Lucas Mitata», en B.S.A.A., T.º XLIII (1977), pp. 242 y 247 s.

³²¹ A.P. de Santa María de Trujillo, L.C.F. y V. de 1583 a 1626, foliado, fols. 13 vt.º, 14 vt.º, 19, 23 vt.º, 40 vt.º, 60 vt.º, 61 vt.º y 65. Vid., etiam, RAMOS RUBIO, J.A., *Estudio histórico artístico de la iglesia parroquial de Santa María la Mayor de Trujillo* (Cáceres, 1990), p. 106, donde se aportan más datos sobre el citado artista; SOLÍS RODRÍGUEZ, C., «Las Visitas Pastorales y el patrimonio Arquitectónico y Mobiliario de la Iglesia», en *Memoria Ecclesiae*, T.º XIV (Oviedo, 1999), p. 420.

³²² TENA FERNÁNDEZ, Juan, *Trujillo Histórico y Monumental* (Alicante, 1967. Trujillo, 1988 –no consta el número de edición–), pp. 324 s., y p. 414, donde amplía la información que proporciona sobre el artista.

³²³ A.P. de la iglesia de San Andrés, Naval Moral de la Mata, L.C.F. y V. de 1638 a 1683, aprox. (desordenado), s.f. Por su trabajo recibió 220 reales.

Estilo

De ser el autor del conjunto retabístico de la parroquia de Escurial, donde está documentada su intervención en la custodia, podemos estudiar el estilo classicista de este maestro, caracterizado por el empleo de elementos decorativos manieristas, el juego de volúmenes arquitectónicos –que advertimos en las estructuras abarcantes y abarcadas que introduce en la obra– y el empleo de dos tipos de columnas, entorchadas en el primer cuerpo y estriadas en el segundo.

Catálogo de obras

- Trujillo. *Santa María la Mayor.*
Retablo para la capilla de Álvaro Luis Altamirano (desaparecido)

El 28 de mayo de 1590 *Baltasar Díaz* otorgó carta de pago por los 300 reales que había recibido a cuenta del retablo que realizó por encargo de don Álvaro Altamirano para su capilla en la iglesia trujillana de Santa María. La pintura de la obra se contrató con el pintor placentino *Miguel Martínez* el 14 de marzo de 1590³²⁴.

- Trujillo. *Convento de San Francisco*
Chapitel para el púlpito (desaparecido)

El 12 de marzo de 1601 el Concejo de Trujillo mandó librar 400 reales a *Baltasar Díaz* por el chapitel de madera que hizo para el púlpito de la iglesia de este convento³²⁵.

- Escurial. *Parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción*
Retablo mayor

Debió principiar la obra de este retablo por la custodia, como era la costumbre. En relación con su hechura figura el ensamblador *Baltasar Díaz* hacia 1613, con motivo del mandamiento que tuvo que traer desde Plasencia para que se cumplieran los dictados del Visitador don Diego de Castejón y Fonseca³²⁶. Opinamos que el concierto ya estaba establecido, y que en éste entró también el retablo en su conjunto. Así se deduce de los siguientes pagos: una vez que el

³²⁴ BARRIOCANAL LÓPEZ, Y., y GALLEGO DOMÍNGUEZ, O., «La capilla funeraria de los Altamirano en Santa María la Mayor (Trujillo)», en *Norba-Arte*, T.º XX-XXI (2000-2001) (Cáceres, 2002), pp. 35 s.

³²⁵ TENA FERNÁNDEZ, J, *op. cit.*, p. 155.

³²⁶ A.P. de Escurial, L.C.F. y V. de 1609 a 1616, foliado, fol. 190 vt.º. Cuentas de c.1613.

ensamblador *Pedro de la Cuadra*³²⁷ tasó la custodia y otorgó la correspondiente carta de pago el 21 de noviembre de 1616, se procedió al asiento de ésta y a «poner el demás del retablo». Parece ser que el final de la obra generó cierto pleito con el maestro a tenor de la tasación de la misma, lo que implicó que los abonos se dilataran en el tiempo, llegando incluso a fallecer *Baltasar Díaz* sin haber terminado de cobrar lo que se le debía –según las cuentas de 1621-1623, fue su viuda la que se encargó a partir de entonces del pleito–. En 1624 aparece el hijo del artista, *Diego Díaz Carrasco*, recibiendo los últimos pagos. El finiquito por la custodia –1.629 reales– lo otorgó en 1630 el otro hijo del artista, *Gaspar Díaz*³²⁸.

Análisis descriptivo–. Cubre el testero de la iglesia un retablo de estilo clasicista dividido en banco, dos cuerpos y ático. El segundo nivel reduce el tamaño respecto del primero, y sustituye las columnas entorchadas de éste por otras de fuste acanalado. Especial predicamento tiene en la obra el pequeño retablito inserto en el hueco central del primer cuerpo, donde también iría la custodia. Alberga las esculturas de *San Pedro* y *San Pablo*. Sobre esta estructura abarcada destaca la bella imagen dieciochesca del *Cristo del Desamparo* –que analizamos en la biografía del también trujillano *Bartolomé Jerez*, al estudiar el retablo que hizo para esta imagen–. Sobre esta hornacina se sitúa, en el segundo cuerpo, una talla de *María con el Niño en brazos*, conocida bajo el nombre de *Ntra. Sra. del Prado*; su hechura es contemporánea al retablo. Desde el ático domina el templo la escultura de un *Crucificado*. El resto de la iconografía se resuelve con óleos sobre tabla, de discreta calidad y muy retocados después de la restauración que se llevó a cabo en los años de 1980-1990. De izquierda a derecha y de abajo hacia arriba tenemos, en el banco: *San Jerónimo* y *San Gregorio*. Primer cuerpo: *Santo, Santo, Santo Domingo de Guzmán* y *San Antonio de Padua*. En el segundo nivel: *San José* y *San Joaquín*.



Fig. 55. Escorial. Parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción. Retablo mayor.

³²⁷ Debe ser este artífice el imaginero cacereño *Pedro de la Cuadra Ríos*, encargado en 1619 de tasar el retablo mayor de la iglesia de Santa María de Garrovillas, obra de *Sebastián de Paz*: GARCÍA MOGOLLÓN, F.J., «El retablo mayor de la iglesia de Santa María de Garrovillas. Una obra del escultor Sebastián de Paz», en *Actas del VII Congreso de Estudios Extremeños*. Tomo I. *Historia del Arte* (Cáceres, 1983), pp. 101 y 117. *Vid., etiam*, PULIDO Y PULIDO, T., *Datos...*, *op. cit.*, pp. 398-400.

³²⁸ A. P. de Escorial, *L.C.F. y V. de 1600 a 1646*, foliado, fols. 232 vt.º, 233, 233 vt.º, 234, 234 vt.º, 235, 237, 250, 273 vt.º, 286 vt.º, 312, 313 y 326 vt.º, donde están anotados, además, diferentes gastos derivados del asiento de la obra.

- Zorita. Parroquia de San Pablo
Retablos de Ntra. Sra. del Rosario y del Niño Jesús (desaparecidos)

Entre 1617 y 1619 tenemos vagas noticias de un pleito en las cuentas de la congregación del Rosario que se servía en Zorita con Baltasar Díaz, tal vez por los desacuerdos generados a raíz de la construcción de un retablo dedicado a la titular³²⁹. El mismo Libro de Cuentas anota en 1631 la procedencia trujillana de otro retablo dedicado al Niño Jesús³³⁰. Es probable que ambas máquinas fueran fabricadas por nuestro artista. La imagen de la *Asunción* inserta en el ático del actual retablo del Nazareno debe proceder de alguno de los programas iconográficos de los conjuntos precitados (será obra del siglo XVI).

Otras intervenciones

- 1587, 3 de abril. Recibió doce reales de la iglesia de Santa María, de Trujillo, por «un *Calvario* que hizo al Christo, por sentarlo con las ymájines en el retablo y un registro que hizo para el órgano»³³¹.
- 1592, 20 de febrero. Otorgó carta de pago en favor de la iglesia trujillana de Santa María a cuenta de los 6 reales recibidos por los aderezos realizados en la parroquia, entre ellos, el de la campana³³².
- 1599, 19 de noviembre. El convento trujillano de San Francisco mandó librar a su favor 400 reales «por los encerados que hizo y dos puertas para la iglesia nueva y coro»³³³.

Benito Rojo (escultor)

De este artista, de quien ya aportó datos Pulido y Pulido, únicamente hemos documentado su intervención en el antiguo relicario de la iglesia de Garciaz, con la que contrató la ejecución de los brazos destinados a albergar los venerados huesos de santos, decorados con las típicas cartelas manieristas de cueros recortados. Y también está documentado *Benito Rojo* en Herguijuela, donde se encargó de acometer, entre 1626 y 1630, una nueva imagen para la arruinada ermita de Ntra. Sra. de Portera; recibió por su trabajo 400 reales³³⁴.

³²⁹ A.P. de Zorita, L.C. y V. de la *Cofradía de Ntra. Sra. del Rosario*, de c.1614 a 1667, foliado en parte.

³³⁰ *Ibidem*, L.C. y V. de la *Cofradía de Ntra. Sra. del Rosario*, de c.1614 a 1667, foliado en parte.

³³¹ A.P. de Santa María, Trujillo, L.C.F. y V. de 1583 a 1626, foliado, fol. 65 vt.º.

³³² *Ibidem*, L.C.F. y V. de 1583 a 1626, foliado, fol. 108 vt.º.

³³³ TENA FERNÁNDEZ, J., *op. cit.*, p. 154.

³³⁴ A.P. de Herguijuela, L.C.F. y V. de la *Ermita de Ntra. Sra. de Portera*, de 1626 a 1658, foliado, fol. 4. La ermita, de período hispano-visigodo, ya estaba arruinada en tiempos de Pascual Madoz: MADOZ, P., *op. cit.*, T.º III, p. 114.

Catálogo de obras

- *Garciaz. Parroquia de Santiago el Mayor*
Esculturas del retablo-relicario (desaparecido)

En las cuentas de la cofradía de las reliquias de Garciaz se documenta un pago de 42 reales abonados en 1630 a *Benito Rojo* por la hechura de dos brazos relicarios destinados al retablo (fig. 57) que en 1626 había terminado el guadalupano *Sebastián Rodríguez*. Ese mismo año fueron abonados 4 ducados a *Francisco de Hermosilla* por dorarlos³³⁵. Es posible que también a *Benito Rojo* se deba la talla de los restantes relicarios, que describimos en la biografía del antedicho *Sebastián Rodríguez*.

3. TALLERES PROVINCIALES

3.1. Guadalupe

Entre los 600 vecinos que Méndez Silva cifra en Guadalupe para 1645³³⁶, debía encontrarse la nómina de artífices responsables de materializar las obras de ampliación y exorno que el Real Monasterio inició durante esa centuria y terminó en la siguiente de mil setecientos, entre ellas, el retablo mayor, la sacristía³³⁷ y el camarín³³⁸. Aunque los jerónimos contaban entre sus miembros con frailes dedicados a labores artísticas –como fue el caso, por ejemplo, de fray Juan de Santa María (1587-1670)³³⁹–, fue necesario, para el desempeño de sus propósitos, recurrir a talleres como el que *Sebastián Rodríguez* tuvo abierto en Guadalupe, obrador desde el que atendía a los encargos del Monasterio y de las parroquias de la zona.

³³⁵ A.P. de Garciaz. L.C., V., *Listas de Hermanos, etc., de la Cofradía de las Reliquias, de 1624 a 1727*, foliado, fol. 35, cuentas de 1630.

³³⁶ Citado por GARCÍA, Sebastián, O.F.M., «La Puebla de Santa María de Guadalupe», en AA.VV., *Guadalupe. Siete siglos de Fe y de Cultura* (Guadalupe, 1993), p. 210.

³³⁷ PALOMERO PÁRAMO, J.M., *La Sacristía de Guadalupe. Sala digna de los cielos* (Guadalupe, 1998).

³³⁸ GARCÍA RODRÍGUEZ, Sebastián, O.F.M., y TEJADA VIZUETE, Francisco, *El camarín de Guadalupe. Historia y esplendor* (Guadalupe, 1996). Sobre el Monasterio de Guadalupe en su conjunto, ANDRÉS, Patricia, *Guadalupe, un centro histórico de desarrollo artístico y cultural* (Salamanca, 2001). En el prólogo que hace Martín González a esta obra (pp. 7 s.) habla de Guadalupe, efectivamente, como un importantísimo núcleo de actividad artística en la provincia de Cáceres.

³³⁹ Un resumen de la vida de este artífice y un estudio de su obra conservada en TERRÓN REYNOLDS, Teresa, *Patrimonio pictórico de Extremadura. Siglos XVII y XVIII* (Cáceres, 2000), pp. 74-82.

Sebastián Rodríguez (entallador; †1642)

Datos biográficos

Los datos que conocemos acerca de este artífice son muy escasos, y se reducen a la obra que acometió en el Real Monasterio de Guadalupe en 1622, y al retablo que hizo en Garciaz en 1624. Según ha documentado el profesor Palomero Páramo, nuestro artista falleció en La Puebla en 1642; por el acta de su entierro sabemos que:

«Sevastián rr(odrigue)s, ensanvlador, fallecio en 4 de di(ciembre) (de) 642, ente-
rrose en la nave mayor (de la iglesia del Monasterio), pagó la sepultura, hiço testa-
mento ante ju(an) sánchez, escrivano, dexó por testamentarios al licenciado ju(an)
deçamora y al liçenciado martin muñoz, clérigos desta Puebla, dexó una misa canta-
da sin diácono y ciento y diez y seis misas rreçadas»³⁴⁰.

Estilo

Debía ser nuestro artífice uno de los integrantes del taller que dirigía en Guadalupe *fray Gabriel de Toledo* desde 1619, año en el que había profesado después de formarse en casa del escultor *Giraldo de Merlo*³⁴¹. Al ingenio de *fray Gabriel* debemos las trazas de los retablos dedicados a *Santa Catalina* y *Santa Paula* en el Real Monasterio, obras que luego se encargó de materializar *Sebastián Rodríguez*. Este dato, y el que aparezca citado como «oficial de azer retablos» en la documentación de Garciaz, ratifican nuestra hipótesis acerca de su adscripción al obrador del precitado *fray Gabriel*, o, tal vez, su asidua colaboración con éste una vez alcanzada la independencia suficiente que le permitió contratar obras por sí mismo.

Los citados retablos del Monasterio ponen de relieve la buena gubia de *Sebastián Rodríguez*, que, sin embargo, como tracista demuestra ser mucho más mediocre: en Garciaz no logra liberar a la arquitectura de su papel como mero soporte estructural de las esculturas.

³⁴⁰ PALOMERO PÁRAMO, J.M., *La Sacristía...*, op. cit., p. 124, n.139. Asimismo, señalemos la posibilidad –teniendo en cuenta que Guadalupe fue un centro artístico de primer orden– de que nuestro artífice sea el mismo *Sebastián Rodríguez* documentado en 1616 como vecino de Salamanca, llevando a cabo la tasación de los retablos colaterales de Valdeverdeja: VÁZQUEZ GARCÍA, Francisco, *El retablo barroco en las iglesias parroquiales de la zona norte de la provincia de Ávila* (Madrid, Tesis Doctoral Xerocopiada, 1991), T.º II, p. 1209.

³⁴¹ PALOMERO PÁRAMO, J.M., *La Sacristía...*, op. cit., p. 101.

Catálogo de obras

- Real Monasterio de Guadalupe
Ejecución material de los retablos de Santa Catalina y
Santa Paula

El 19 de julio de 1622 concierta la ejecución de estos dos retablos según las trazas marcadas por *fray Gabriel de Toledo*. La obra debía estar terminada para el día primero de febrero de 1623, y por su trabajo *Sebastián Rodríguez* recibiría en pago 1.650 reales³⁴². Según Jiménez Priego, ambos conjuntos estaban terminados antes del 28 de noviembre de 1623, y su importe ascendió, incluido el dorado y la pintura, a 23.005 reales³⁴³.



Fig. 56. Real Monasterio de Guadalupe. Retablo de Santa Paula.

- Garciaz. Parroquia de Santiago el Mayor
Retablo-relicario (desaparecido)

La tradición de reliquias en Garciaz, y su antiguo retablo-relicario-. La importancia que empezó a tener el olor a huesos de santos en todos los lugares y confines de la Iglesia Católica a partir del Concilio de Trento, justifica el empeño que pusieron los garcieños en la formación de la gran lipsanoteca que llegó a existir en la parroquia, reunida con la finalidad de solemnizar el templo, santificar el culto a Dios y, muy probablemente también, emular en cierto modo la creciente importancia que había adquirido la cercana villa de Berzocana a tenor del relicario construido en honor de los Santos Patronos de la Diócesis de Plasencia, San Fulgencio y Santa Florentina.

Por la documentación consultada sabemos que en Garciaz se veneraban, a comienzos del siglo XVII, una reliquia del *Lignum Crucis* y una *cabeça de Santa Úrsula*³⁴⁴, además de los huesos de *San Martín*, *Santa Toribia*, *San Lorenzo* y un *Santo Obispo*, que luego fueron depositados en los bustos-relicarios que se encargaron para el nuevo retablo que los iba a albergar. Con el tiempo, los huesos que atesoró la villa de Garciaz fueron tan numerosos, «que pudo competir con los maiores relicarios», ya que por el sumario constaba haber «tenido reliquias de casi todos los santos lugares y de cuarenta y cinco santos mártires y confesores, contando en aquéllos primeramente a mi Padre y señor San Pedro, San Pablo, a ambos Santiagos, San Bartholomé, San Simón, San Judas, San Mathías, Santo Thomás y San Marcos Evagelista». Posteriormente, las reliquias fueron enriquecidas con las que trajo de Roma don Francisco de San Juan, natural de Garciaz,

³⁴² BLANCO OLLERO, María Inmaculada, «Los retablos de la capilla de Santa Catalina en el Real Monasterio de Guadalupe», en *Norba-Arte*, T.º XIV-XV (1994-1995) (Cáceres, 1996), pp. 307-309.

³⁴³ JIMÉNEZ PRIEGO, Teresa, «Guadalupe en los siglos XVII y XVIII (II)», en *R.E.E.*, T.º XXXVII (II) (1981), p. 546.

³⁴⁴ A.P. de Garciaz, *L.C.F. y V. de c.1630 a 1690*, foliado, fol. 157 vt.º, *Visita de don Francisco Ruiz de Palacios*, 2 de octubre de 1654; *L.C., V., Listas de Hermanos, etc., de la Cofradía de las Reliquias, de 1624 a 1727*, foliado, fol. 31, cuentas de 1626: «cuarenta y seys reales del terciopelo carmesí para aforar el cofre de la cabeça de Santa Úrsula».

quien las recibió del Cardenal don Gaspar de San Silvestre, Vicario General del Papa Inocencio X (1644-1655) y Juez Ordinario de la Corte Romana, según su auténtica fecha en Roma el 9 de junio de 1675. A este conjunto se sumaron los huesos que envió el Obispo de Plasencia don Fray José Jiménez de Samaniego (1683-1692) el 10 de mayo de 1686, fecha en la que había sido firmada la carta que acompañaba el envío de «un hueso de la caveza de San Honorato Mártir, un hueso de la nuca de San Félix Mártir, una canilla de brazo de San Valentín Mártir y un hueso de Santa Julia Virgen y Mártir, cuías reliquias dice su Santidad Ylustrísima ha recibido de Roma, que se las manda para esta iglesia un sacerdote, su conocido», bajo cuya fe quedaron depositadas a pesar de estar desprovistas de auténtica. Sin embargo, cuando Martín Sánchez de Terzera incluyó este detallado inventario en la misiva que envió el 17 de diciembre de 1785 al geógrafo Tomás López, tan sólo quedaban de todo el tesoro «la caveza de Santa Ursula, una canilla del brazo sin saber de quién, con otras dos o tres mui pequeñas»³⁴⁵.

Gracias a la fotografía que publicó el Ministerio de Cultura en el inventario de los bienes artísticos del Partido Judicial de Trujillo (1990)³⁴⁶, podemos estudiar un conjunto del que tan sólo perviven en la actualidad las tallas que albergaba. Asentaba la obra en un reducido banco sobre el que principiaba un cuerpo único de tres calles recorrido por columnas acanaladas de capitel compuesto; iba rematado en ático diseñado en forma de templete con frontón recto y flanqueado a ambos lados con cartelas de cueros recortados, dispuestas originalmente sobre los aletones que unían el edículo central con el resto del conjunto; a ambos extremos del ático se situaban dos brazos relicarios. En las hornacinas albergaba cuatro imágenes realizadas en madera policromada, dotadas de tecas dispuestas en el pecho para poder mostrar la reliquia que atesoraban. Presidía el retablo la imagen de *Santa Toribia*,



Fig. 57. Garciaz. Parroquia de Santiago el Mayor. Antiguo retablo-relicario.

³⁴⁵ LÓPEZ, Tomás, *Extremadura. Por López, año de 1798*. Estudio y recopilación a cargo de Gonzalo BARRIENTOS ALFAGEME (Mérida, 1991), p. 218. Según el Conde de Canilleros, fue un ilustre y piadoso vecino, llamado Alonso Martín de Zárate, el que logró reunir en Garciaz un preciado tesoro de 120 reliquias: MUÑOZ DE SAN PEDRO, Miguel (Conde de Canilleros), *Extremadura (La Tierra en la que nació los Dioses)* (Madrid, 1961), p. 314.

³⁴⁶ ANDRÉS ORDAX, A. (Dir.), *Inventario Artístico de Cáceres y su provincia*. T.º II. Partidos Judiciales de Garrovillas, Montánchez y Trujillo (1989) (Madrid, 1990), p. 235.

acompañada a ambos lados con los bustos de *San Martín* y *San Lorenzo* y, en el ático, por *Santa Úrsula*, doncella protagonista de la leyenda de las Once Mil Vírgenes³⁴⁷. El clasicismo formal y la sobriedad en el tratamiento de las superficies de estas obras, que aún se conservan –de calidad bastante discreta– las hace deudoras de los epígonos del siglo XVI, antecedentes del naturalismo barroco y fechables, por tanto, en los años iniciales del seiscientos, cronología en la que también debemos ubicar estilísticamente la hechura del retablo.

Historia documental–. Para que las reliquias gozaran en el templo de un lugar diferente, pero al mismo tiempo integrado en el de los fieles, se optó por la construcción de una capilla donde elevar el altar y retablo en el que se expondrían y conservarían los huesos de los santos. Al respecto, recordemos que el Sínodo celebrado en Jaraicejo por don Gutierre de Vargas Carvajal (1524-1559) a comienzos del año 1534, había dispuesto el sagrario como lugar más adecuado donde custodiar las reliquias, en un *apartamento* a través del cual permanecerían separadas del Santísimo Sacramento³⁴⁸. Teniendo en cuenta esta disposición, la solución por la que optaron los garcieños trató de aunar en un mismo espacio el culto a la Sagrada Forma y a las reliquias; por este motivo, las cuentas de la cofradía dedicada a su veneración reflejan un memorial de gastos donde se incluyen descargos por el mampuesto, bóveda, lucimiento de la capilla, hechura de su altar y retablo. La obra de albañilería debía estar terminada en todo punto en el año 1624, al decir de los descargos anotados por encalar la capilla y hacer el altar³⁴⁹.

Terminadas las obras, en ese mismo año de 1624 se mandó llamar a *Sebastián Rodríguez*, «oficial de azer retablos», para que viera la capilla y diera la traza para fabricar el relicario. En las cuentas de 1625 se documenta un pago de 800 reales «para el retablo», y en las siguientes de 1626: el transporte de la obra desde La Puebla de Guadalupe –donde había sido contratada ante el escribano Pedro Tomás–, su asiento y cierto pleito contra «Alonso García sobre el hacer el retablo» (tal vez uno de los integrantes del cabildo que decidió la ejecución de la obra). Según las cuentas de 1630, la cofradía gastó un total de 226.374 maravedís en hacer dicha obra, tanto en materia arquitectónica como escultórica y pictórica. Aún el 19 de julio del año 1630 se debían 100 ducados al maestro *Francisco de Hermosilla* por su trabajo de

³⁴⁷ Para la identificación de las tallas hemos seguido la descripción que ofrece la obra de ANDRÉS ORDAX, S. (Dir.), *op. cit.*, p. 227. Todas ellas, a excepción de la imagen de *Santa Úrsula*, que no vimos cuando visitamos la parroquia el 11 de diciembre de 1997, aún perviven; se encuentran repartidas entre el coro y la sacristía. A ellas se unía, al parecer, el busto de un *Santo Obispo* dotado con teca en el pecho; en 1989 estaba dispuesto en un retablo que hemos identificado con el de la imagen del Rosario: *ibidem*, p. 227.

³⁴⁸ GARCÍA Y GARCÍA, Antonio, *Synodicon Hispanum*, T.º V, *Extremadura: Badajoz, Coria-Cáceres y Plasencia* (Madrid, 1990), p. 393. Apartado 4º: *De la Guarda del Sacramento*.

³⁴⁹ A.P. de Garciaz, L.C., V., *Listas de Hermanos, etc., de la Cofradía de las Reliquias, de 1624 a 1727*, foliado, fols. 1 y ss., «Memoria de las limosnas que se van juntando, gasto y recivo que se va haciendo en la obra y capilla de las reliquias desta villa, desde que se ahondaron los primeros cimientos para poner la piedra, desde que yo Miguel Cañas, clérigo, soi mayordomo hasta ver su último fin: así del mampuesto y bóveda, luzir la capilla, hazer el altar y el retablo, como lo demás que de allí adelante se obiere y hiziere...»

dorar el retablo, cifra a la que se sumaron –en el montante total– los 42 reales abonados ese mismo año a *Benito Rojo*, escultor vecino de Trujillo, «por los braços que hiço de madera», y los cuatro ducados que también percibió *Hermosilla* –tal vez vecino de la ciudad de Trujillo– por encarnar y dorar las tallas³⁵⁰.

Gregorio de Acevedo (ensamblador)

Por referencias indirectas vinculamos a este artista con los talleres ubicados en La Puebla de Guadalupe. Sólo hemos documentado una obra salida de su taller:

- *Berzocana. Iglesia parroquial de San Juan Bautista.*
Retablo de Ntra. Sra. del Rosario (desaparecido)

A *Gregorio de Acevedo* le fue adjudicada la hechura de esta obra tras la mejora que hizo en la postura del placentino *Pedro Bello*: entre 1646 y 1647 *Acevedo* recibió los 970 reales en que fue ajustada la pieza, «sin los ciento y cinquenta reales que se obligó a cobrar de *Pedro Vello*, persona que avía antes concertado dicha obra». La documentación no aporta de forma directa la vecindad del artista; deducimos que debía ser de Guadalupe por las cabalgaduras que fue necesario enviar a La Puebla, y porque fue a este lugar al que retornó el maestro cuando se puso enfermo en el transcurso de los trabajos. Es posible que el retablo necesitara ciertos reparos a comienzos del siglo XVIII: entre 1700 y 1701 se libró de las cuentas de la cofradía del Rosario una cuantía por valor de 2.837 reales para abonar el trabajo desempeñado por un anónimo dorador, tal vez el pintor *Manuel Ruiz*, a quien hemos documentado en varios trabajos que hizo en estas fechas para la congregación³⁵¹.

3.2. Otros talleres provinciales: Mérida, Zafra y Alcántara

Ninguna obra –terminada de forma plena– procedente de los talleres emeritenses o segedanos tenemos documentada en el Obispado de Plasencia. No obstante, conviene mencionar, aunque sólo sea de modo puntual, la presencia de dos de los más importantes artistas que trabajaron en la provincia de Badajoz durante la primera mitad del siglo XVII: *Francisco González Morato*, vecino de Mérida y natural de Castelo de Vide (Portugal), y *Salvador Muñoz*, vecino de Zafra³⁵². Aparte de la intervención del primero en el retablo mayor de Santa María de Béjar –estudiado en el

³⁵⁰ *Ibidem*, L.C., V, *Listas de Hermanos, etc., de la Cofradía de las Reliquias, de 1624 a 1727*, foliado, fols. 2-2 vt.^o (cuentas de 1624), fol. 5 (cuentas de 1625), fols. 6 vt.^o, 7 y 30-31 (cuentas de 1626), fol. 33 (cuentas de 1630), fols. 34-34 vt.^o (Visita de don Antonio de la Parra, 19 de julio de 1630, ordenando que se abone lo que se debía por el dorado del retablo), y fol. 35 (cuentas de 1630). Sobre los reparos que posteriormente se fueron haciendo en la obra *vid.* fols. 140 y 157 vt.^o.

³⁵¹ A.P. de Berzocana, L.C., V, *Cabildos, y otros, de la Cofradía de Ntra. Sra. del Rosario, de 1646 a 1690*, foliado, fols. 10 vt.^o-11, cuentas de 1648; L.C., V, *y otros, de la Cofradía de Ntra. Sra. del Rosario, de 1691 a 1749*, foliado, fols. 58-60, cuentas de 1702.

³⁵² Sobre ambos autores véanse, entre otras obras, las siguientes: HERNÁNDEZ NIEVES, Román,

capítulo dedicado a maestros salmantinos—, conviene dejar constancia de la presencia de ambos maestros, formando compañía artística, en los siguientes procesos constructivos:

- *Malpartida de Plasencia. Parroquia de San Juan Bautista*
Retablo mayor

En 1622 *Francisco González Morato* y *Salvador Muñoz* fueron nombrados por *Agustín Castaño* para repetir la tasación que se había llevado a cabo ese mismo año del retablo mayor de Malpartida de Plasencia, y que había sido desestimada. Una serie de problemas con la parroquia determinó que el Juez Metropolitano de Salamanca nombrara, en sustitución de aquéllos, al entallador salmantino *Francisco Sánchez* para que actuara en nombre de la iglesia, y que por *Basoco* hiciera lo propio *Antonio Juan Riera*, escultor catalán vecino de Madrid³⁵³.

- *Plasencia. S.I. Catedral de Ntra. Sra. de la Asunción*
Intervención en el proceso de contratación del retablo mayor

El 10 de noviembre de 1623 *Francisco González Morato* recibió del Cabildo Catedral 100 reales por la traza que había presentado cuatro días antes con la intención de convertirse en el adjudicatario de la obra del retablo mayor³⁵⁴. Elegida por la comisión nombrada al efecto la que presentó *Alonso de Balbás*, se barajó la posibilidad de adjudicar la obra de escultura a *Salvador Muñoz*, según refleja el acta de 10 de julio de 1624 y la propuesta que ratificó el maestro encargado de dictaminar sobre estos asuntos, el toledano *Toribio González de la Sierra*³⁵⁵. Sin embargo, la elección recayó en la compañía que habían formado *Balbás* y *Andrés Crespo*, que se comprometieron a construir el retablo a cambio de 6.500 ducados³⁵⁶.

Retablistica de la Baja Extremadura. Siglos XVI-XVIII (Mérida, 1991), varias páginas; SOLÍS RODRÍGUEZ, C., y TEJADA VIZUETE, F., «Escultura y Pintura del siglo XVII», en AA.VV., *Historia de la Baja Extremadura*, T.º II, *De la época de los Austrias a 1936* (Badajoz, 1986), pp. 687 s.; TEJADA VIZUETE, F., «La temprana irrupción del Clasicismo seiscientista en la Baja Extremadura y la propuesta retablistica de Francisco Morato y Salvador Muñoz», en *Actas del X Congreso del CEHA. Los Clasicismos en el Arte Español* (Madrid, 1994), pp. 283-287; IDEM, «El escultor portugués Francisco Morato y su obra en la Baja Extremadura (1606-1628)», en *Actas del VII Congreso Hispano-Portugués de Historia del Arte. Las relaciones Artísticas entre España y Portugal: Artistas, mecenas y viajeros* (Badajoz, 1995), pp. 125-141; IDEM, «Salvador Muñoz, escultor y tratadista. Apuntes para su biografía artística», introducción a la obra de MUÑOZ, Salvador, *Las dos Reglas de Perspectiva pratica de Iacome Barrozzi de Viñola. Traducidas, I commentadas por Saluador Muñoz. Escultor i Architecto* (Madrid, 1642. Edición facsímil hecha en Badajoz en 1996), s/p en lo que corresponde a la introducción; IDEM, «El arte religioso en Zafra en los siglos XVI y XVII: su expansión», en *Congreso Conmemorativo del VI Centenario del Señorío de Feria (1394-1994). Ponencias y Comunicaciones* (Badajoz, 1996), pp. 160 s.

³⁵³ Véase la historia documental de esta obra en el capítulo que dedicamos a los maestros vallisoletanos.

³⁵⁴ A.C.P., L.A.C., N.º 21 (1623-1633), Viernes 10 de noviembre de 1623, fol. 32; MARTÍN GONZÁLEZ, *Nuevas noticias...*, op. cit., pp. 298, 314.

³⁵⁵ A.C.P., L.A.C., N.º 21 (1623-1633), Miércoles 10 de julio de 1624, fols. 97-97 vt.º; BENAVIDES CHECA, J., *Prelados Placentinos...*, op. cit., pp. 236 s.; MARTÍN GONZÁLEZ, *Nuevas noticias...*, op. cit., pp. 299, 315.

³⁵⁶ A.C.P., L.A.C., N.º 21 (1623-1633), Viernes 12 de julio de 1624, fols. 98 y 98 vt.º; MARTÍN GONZÁLEZ, *Nuevas noticias...*, op. cit., pp. 300, 315 y 316. *Vid., etiam*, A.C.P., L.A.C., N.º 21 (1623-1633), Sábado 13 de julio de 1624, fols. 99-99 vt.º; BENAVIDES CHECA, J., *Prelados Placentinos...*, op. cit., p. 237; MARTÍN GONZÁLEZ, *Nuevas noticias...*, op. cit., pp. 300 y 316.

Después de adjudicar el Cabildo, de forma definitiva, la obra a los hermanos Velázquez el 8 de noviembre de 1624, y antes de iniciar los trámites con Gregorio Fernández, los capitulares recibieron, el 11 de octubre de ese mismo año, un memorial de los escultores segedanos Salvador Muñoz y Francisco González Morato referente a este aspecto del retablo³⁵⁷. Y de nuevo lo intentaron cuando el Cabildo firmó con Fernández el contrato de la escultura y ésta se ajustó en 7.000 ducados el 6 de mayo de 1625³⁵⁸; el elevado precio en que fue concertada hizo que varios artistas compa- rieran y ofrecieran bajas para hacerse cargo de la misma: el 7 de junio se presen- taron de nuevo Muñoz y González Morato³⁵⁹.

* * *

Del taller que Sebastián de Paz –hijo del importante imaginero de la segunda mitad del siglo XVI Pedro de Paz– tenía abierto en Alcántara procede la imagen de la Virgen en pie, con el Niño en brazos, que se conserva en la iglesia de Conquista de la Sierra. La ejecutó en 1613, y en ella sigue la composición tradicional con cierto cla- sicismo aunque sobrio tratamiento de las superficies³⁶⁰.

Sobre la presencia de ambos artistas en la ciudad de Plasencia sólo tenemos cons- tancia en la escritura que Sebastián, en nombre de Pedro, otorgó el 13 de febrero de 1609 en favor del mercader Juan del Campo, obligándose a pagar una serie de telas que le había comprado³⁶¹. Ninguna otra referencia conocemos al respecto³⁶².

³⁵⁷ A.C.P., L.A.C., Nº. 21 (1623-1633), Viernes 11 de Octubre de 1624, fol. 116; BENAVIDES CHECA, J., *Prelados Placentinos...*, op. cit., pp. 239 s.

³⁵⁸ A.C.P., Leg. 91, Exp. 11, s.f. Rubricó el contrato el escribano placentino Jerónimo Navarro.

³⁵⁹ *Ibidem*, L.A.C., Nº. 21 (1623-1633), Sábado 7 de junio de 1625, fol. 154; BENAVIDES CHECA, J., *Prelados Placentinos...*, op. cit., pp. 249 s.; MARTÍN GONZÁLEZ, *Nuevas noticias...*, op. cit., pp. 304, 317.

³⁶⁰ ANDRÉS ORDAX, S., «Introducción a la escultura altoextremeña del Renacimiento y el Barroco», en *Actas del VI Congreso de Estudios Extremeños*. Tomo I. *Historia del Arte* (Cáceres, 1981), p. 16.

³⁶¹ AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Sebastián Gaitán, leg. 732, 9 y 13 de febre- ro de 1609, s.f.

³⁶² Sobre ambos escultores: TORRES PÉREZ, J.M.^a, «Un claro seguidor de Roque de Balduque: Pedro de Paz, escultor extremeño del siglo XVI», *Actas del VI Congreso de Estudios Extremeños*, op. cit., pp. 301-309; GARCÍA MOGOLLÓN, F.J., «El retablo mayor de la iglesia de Santa María de Garrovillas: una obra del escultor Sebastián de Paz», en *Actas del VII Congreso de Estudios Extremeños*. Tomo I. *Historia del Arte* (Cáceres, 1983), pp. 93-117.

4. MAESTROS VALLISOLETANOS

Durante el primer tercio del siglo XVII, el Obispado de Plasencia –y sobre todo esta ciudad– se convirtió en el área más meridional de la creciente expansión y presencia que adquirió en España la escultura castellana a lo largo de esa centuria³⁶³; vino esto a consagrar la vía de influencia que en la provincia de Cáceres había abierto *Alonso Berruguete* con el retablo que hizo para la iglesia cacereña de Santiago de los Caballeros (1557)³⁶⁴. No es difícil justificar el aserto si tenemos presente la atracción que debía suscitar en los artistas la recién inaugurada Catedral nueva de Plasencia (1578)³⁶⁵, necesitada de todo tipo de ornamentos lignarios, al igual que la mayoría de las iglesias de la zona, cuyas construcciones se habían terminado o paralizado, tanto en la Diócesis de Coria³⁶⁶ como en Plasencia³⁶⁷, durante el último tercio del siglo XVI. A ello se unía, a la postre, la fama de talleres como el de *Gregorio*

³⁶³ MARTÍN GONZÁLEZ, *Escultura Barroca Castellana* (Madrid, 1959), pp. 138 s.; IDEM, «Centros Artísticos de la Provincia de Cáceres (Siglos XVI al XVIII)», en *Actas del VII Congreso de Estudios Extremeños*. Tomo I, *Historia del Arte* (Trujillo, 1983), p. 16

³⁶⁴ Contratado el retablo con el artista vallisoletano el 24 de noviembre de 1557 por el precio de 3.000 ducados, el incumpliendo de la parroquia en una de las pagas –25 de julio de 1559, abonada en parte el 11 de agosto– devino en que el escultor no lo diera asentado en el plazo acordado, que era para el día de Santiago de 1560. Tras fallecer *Berruguete* en el mes de septiembre de 1561, el retablo partió al fin de Valladolid en los últimos meses de 1563, una fecha muy desaconsejada para transportes de este tipo, como así resultó ser: los deterioros sufridos en la pintura y policromía requirieron la presencia en Cáceres del pintor vallisoletano *Francisco Rodríguez* y del entallador *Santiago de Robles*; sin embargo, en 1569 figura el pintor placentino *Antonio de Cervera* ultimando aún los reparos en la policromía. Asentada definitivamente la obra en 1570, se procedió a su tasación en virtud de una de las cláusulas del contrato de 1557: los representantes de la capilla de Santiago nombraron a *Juan de Durana*, estofador y vecino de Zamora, y a *Pedro de Paz*, imaginero vecino de Alcántara; por su parte, los herederos de *Alonso Berruguete* nombraron a *Juan de Juni*. Por hallarse este último enfermo se decidió que un juez nombrara tasadores de oficio, designando a tal efecto a *Francisco Rodríguez*, arquitecto y escultor de Plasencia, y a *Nicolás de Ribero*, pintor vecino de Garrovillas. La tasación resultó, como era de esperar, favorable a la parroquia y, en consecuencia, los herederos de *Berruguete* iniciaron un pleito que incluso requirió de la provisión Real de Felipe II, fechada el 13 de junio de 1582. A pesar de todo, la Chancillería de Valladolid dictaminó al fin el 14 de diciembre de 1583, condenando a *Berruguete Pereda* y demás consortes al pago de cierta cantidad a los patronos de la capilla, aún a pesar de la apelación que habían hecho con anterioridad: *vid.*, MARTÍ Y MONSÓ, José, *Estudios Histórico-Artísticos relativos principalmente a Valladolid* (Valladolid, 1898-1901. Valladolid, Ed. facsimil, 1992), pp. 157-168; IDEM, «Alonso González Berruguete. El retablo de Santiago, en Cáceres», en *Revista de Extremadura*, T.º IV, nº. 33 (Cáceres, 1902), pp. 93-102; FLORIANO CUMBREÑO, Antonio C., *La iglesia de Santiago de los Caballeros de Cáceres y el escultor Alonso Berruguete (Historia Documental)* (Cáceres, 1918), pp. pp. 37 y ss. De las obras generales sobre *Alonso Berruguete*, citemos el libro de ORUETA, Ricardo de, *Berruguete y su obra* (Madrid, Ed. Calleja, 1917), pp. 183-187.

³⁶⁵ El Santísimo Sacramento fue trasladado el día del Corpus 22 de mayo de 1578 por el Prelado don Fray Martín de Córdoba: BENAVIDES CHECA, José, *Prelados Placentinos. Notas para sus biografías y para la Historia documental de la Santa Iglesia Catedral y Ciudad de Plasencia* (Plasencia, 1907. Plasencia, 1999), p. 210 (citamos por la edición de 1907).

³⁶⁶ SÁNCHEZ LOMBA, Francisco M., *Iglesias caurienses del mil quinientos* (Cáceres, 1994), pp. 54 s.

³⁶⁷ GARCÍA MOGOLLÓN, F.J., «La arquitectura diocesana placentina en tiempos del obispo Don Gutierre de Vargas Carvajal (1523-1559)», en *VIII Centenario de la Diócesis de Plasencia (1189-1989)*. Jornadas de Estudios Históricos (Plasencia, 1990), pp. 564 y ss.

Fernández, al que acudió el Cabildo Catedral para contratar la obra de escultura del retablo mayor de dicha Sede. Y además de esta serie de circunstancias, debemos considerar la facilidad que tenían los maestros para desplazarse de una ciudad a otra utilizando el camino que iba hacia Andalucía, una de las vías de comunicación citadas en repertorios como el que publicó en Valencia Juan de Villuga en 1546, el que realizó Alonso de Meneses treinta años después, o el del carmelita Sebastián de la Concepción, de 1673³⁶⁸.

4.1. Diego de Basoco, Agustín Castaño de Espinosa y Juan María Castaño

Importante fue la presencia de los dos primeros maestros, al estar estrechamente relacionados con el taller de *Gregorio Fernández* y ser ellos quienes introdujeron en la provincia cacereña el realismo escultórico que luego *Fernández* terminó de definir y consolidar con el retablo mayor catedralicio. Lo hicieron a través de dos obras ubicadas en nuestro Obispado y en el limítrofe cauriense. En lo que a esta Diócesis respecta, cabe citar la intervención de ambos en el retablo mayor de la parroquia de Guijo de Coria, contratado antes de 1619. Y en lo que a la zona de Plasencia se refiere, de las obras en las que participó *Agustín Castaño* la más importante fue el retablo mayor de la iglesia de Malpartida; a diferencia de Guijo de Coria, la relación que estableció *Basoco* con esta parroquia a tenor del trabajo escultórico concertado por su yerno se redujo a cuestiones meramente legales, que necesitó solventar para que su hija Magdalena de Basoco pudiera recibir lo que la iglesia malpartideña debía a su marido, que falleció en el transcurso de los trabajos. De sumo interés es la documentación de la obra para estudiar y analizar los complicados procesos judiciales en los que podía derivar un contrato a consecuencia del incumplimiento de las condiciones pactadas. Asimismo, este retablo nos brinda la oportunidad de estudiar las relaciones profesionales que se establecieron entre los talleres de Ciudad Rodrigo, Valladolid y el del escultor cántabro *Pedro Martínez de Hontañón*, a quien recurrió el precitado *Basoco* para contratar los cuatro relieves escultóricos que su yerno no pudo hacer.

Diego de Basoco (c. 1568-1625)

Muy conocida por la crítica es la personalidad de este importante ensamblador del primer tercio siglo XVII. Según Martí y Monsó, *Diego de Basoco* era vizcaíno³⁶⁹. Debió nacer hacia 1568, pues en 1605, con motivo de la demanda que presentó doña Francisca de Zúñiga y Sandoval contra el escultor *Pedro de la Cuadra*, afirmó tener «treinta y siete años, poco más o menos», y poseer taller abierto en la calle del Sacramento, en Valladolid³⁷⁰. De su estancia en la ciudad del Pisuerga tenemos noti-

³⁶⁸ MARTÍN GONZÁLEZ, *El escultor Gregorio Fernández* (Madrid, 1980), pp. 40 s.

³⁶⁹ MARTÍ Y MONSÓ, J., *op. cit.*, p. 404.

³⁷⁰ ALONSO CORTÉS, Narciso, «Datos para la biografía artística de los siglos XVI y XVII», en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, T.^o LXXX, Cuaderno II (Madrid, febrero de 1922), p. 131.

cias desde el año 1597, en que él y *Francisco de Rincón* fueron testigos de la curaduría de los hijos de *Isaac de Juni*. *Basoco* estuvo casado con Bernardina de Carvajal, y de esta unión nació una hija llamada Magdalena de Basoco, quien se desposó y veló con el escultor *Agustín Castaño* el 9 de junio y el 25 de noviembre de 1610, respectivamente. La gran amistad que llegó a entablar con *Gregorio Fernández* justifica que éste y su mujer María Pérez apadrinaran a su primer nieto, *Juan Castaño*, bautizado el 4 de octubre de 1611, y que *Basoco* fuera testigo del enlace matrimonial que el 22 de septiembre de 1621 contrajeron Damiana Fernández, hija de *Gregorio*, y el escultor *Miguel de Elizalde*³⁷¹. Que sepamos, *Diego de Basoco* testó al menos en dos ocasiones: una en Palencia, en 1615³⁷², y otra en Valladolid, el 16 de noviembre de 1621. No falleció entonces, como ha venido repitiendo la crítica histórico-artística, sino en 1625, probablemente en el mes de enero, en la ciudad de León³⁷³. Su mujer Bernardina de Carvajal aún le sobrevivió varios años; su partida de defunción está fechada el 22 de diciembre de 1633³⁷⁴.

Para tener constancia de la importante personalidad de *Diego de Basoco* como artista, cabe hacer un repaso a su amplia producción y citar, en primer lugar, los cajones que hizo en 1602 para la sacristía de la iglesia de Santa María, de Laguna de Duero (Valladolid)³⁷⁵. El 18 de septiembre del año siguiente estipuló para la iglesia de San Martín, en Medina del Campo, el retablo de la capilla de Ntra. Sra. de la Asunción, que actualmente se conserva³⁷⁶. Es posible que en 1608 interviniera en el mayor de la iglesia de Santiago, también de Medina del Campo³⁷⁷; y ese mismo año debió ejecutar el retablo de la parroquial de Villavaquerín (Valladolid)³⁷⁸, cuyo diseño –acaso lo mismo que el anterior– debe corresponderle, pues es conocida su actividad como tracista. Para el convento franciscano de Ntra. Sra. de Aránzazu (Guipúzcoa) diseñó en 1619 los retablos

³⁷¹ MARTÍ Y MONSÓ, J., *op. cit.*, p. 402.

³⁷² GARCÍA CUESTA, Timoteo, «Entalladores palentinos del siglo XVII (II)», en B.S.A.A., T.º XXXIX (1973), pp. 301 s.

³⁷³ FERNÁNDEZ DEL HOYO, M.ª Antonia, «Oficiales del taller de Gregorio Fernández y ensambladores que trabajaron con él», en B.S.A.A., T.º XLIX (1983), p. 366, n.88.

³⁷⁴ MARTÍ Y MONSÓ, J., *op. cit.*, pp. 403 s.

³⁷⁵ *Ibidem*, pp. 404, n.3; HERAS GARCÍA, Felipe, *Arquitectura religiosa del siglo XVI en la primitiva diócesis de Valladolid* (Valladolid, 1975), p. 116. Otras obras de este mismo tipo fueron las tres rejas que hizo en 1609 para la parroquia de San Ildefonso, en Valladolid; o los cajones que ejecutó entre 1612 y 1613 para la sacristía de la iglesia de San Lorenzo, también de la ciudad del Pisuerga: MARTÍN GONZÁLEZ, *Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid*, T.º XIV (Parte Primera), *Monumentos religiosos de la ciudad de Valladolid, Primera Parte* (Valladolid, 1985), pp. 68, 71 y 87.

³⁷⁶ GARCÍA CHICO, E., *Catálogo Monumental de ... Valladolid*, T.º III, *Medina del Campo* (Valladolid, 2ª Edición, 1991), pp. 95, 96 y 101-103.

³⁷⁷ IDEM, *Documentos para el estudio del Arte en Castilla. Tomo Segundo. Escultores* (Valladolid, 1941), pp. 117 s.; MARTÍN GONZÁLEZ, *Escultura Barroca Castellana*, *op. cit.*, pp. 273 s. El profesor Martín González supuso la intervención de *Basoco* en esta obra siguiendo el documento de García Chico. Para ver más datos sobre la misma puede consultarse el trabajo de GARCÍA CHICO, E., *Catálogo Monumental de ... Valladolid*, T.º III, *Medina del Campo*, *op. cit.*, pp. 136 ss.

³⁷⁸ URREA FERNÁNDEZ, Jesús, *Catálogo Monumental de ... Valladolid*, T.º VII, *Antiguo Partido Judicial de Valoria la Buena* (Valladolid, 1974), p. 171, citando en n. 3 la obra de GARCÍA CHICO, E., *Documentos..., Escultores...*, *op. cit.*, p. 118.

y la sillería del coro³⁷⁹, un amplio programa para el que contó con la colaboración de Francisco y Juan Velázquez³⁸⁰, Gregorio Fernández se encargó de realizar las esculturas, y, según las noticias que aporta Ceán en sus adiciones a Llaguno, «es creíble que (Diego de Basoco) tuviese nombre y opinión en Valladolid, cuando Hernández, encargado principal de estas obras, le buscó para hacer los diseños»; nada se ha conservado.

Entre 1610 y 1611 hizo una custodia para la iglesia de San Juan Bautista, de Valladolid³⁸¹. Y entre 1611 y 1613 realizó Basoco el tabernáculo de la parroquia de Velliza (Valladolid), de cuya escultura debió hacerse cargo Gregorio Fernández³⁸².

Antes de 1620 debió estipular –junto a su yerno Agustín Castaño– la precitada obra de Guijo de Coria³⁸³. En 1621 contrató Basoco el retablo mayor de la Colegiata de Ampudia (Palencia) por la cuantía de 15.000 reales, haciéndose cargo tanto del ensamblaje como de la escultura. Sin embargo, una grave enfermedad le obligó a traspasar la obra al ensamblador palentino Pedro Martínez de Colina, otorgando ese mismo día, el 16 de noviembre de 1621, carta de testamento³⁸⁴. No falleció entonces, como sabemos, y una escritura fechada el 15 de diciembre siguiente constata que Francisco Velázquez y Gregorio Fernández se ofrecieron como sus fiadores en la obra del retablo, ratificando el protocolo anterior y obligándose a terminarlo en caso de que no lo hiciese Basoco. Nada de esto sucedió, como se pone de manifiesto por una carta de pago otorgada el 5 de febrero de 1650 por los autores de la pieza, el ensamblador Pablo de Freira y el escultor Pedro Salvador, discípulo de Gregorio Fernández³⁸⁵.

El testamento que otorgó el 16 de noviembre 1621 contiene noticias de varias obras en las que se encontraba trabajando: el retablo del monasterio de Santo Domingo el Real, de León, que se ha perdido, y las trazas que hizo en 1611³⁸⁶ para el mayor de la parroquia de Torrecilla de la Abadesa (Valladolid), que no se llegó a realizar. Nombró por albaceas al pintor Pedro de Oña y a Gregorio Fernández, y a su hija Magdalena de Basoco como heredera universal de sus bienes³⁸⁷.

³⁷⁹ LLAGUNO Y AMIROLA, Eugenio, *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración. Ilustradas y acrecentadas con notas, adiciones y documentos por don Juan Agustín Ceán Bermúdez* (Madrid, 1829. Madrid, Ed. Turner, 1977), T.º III, p. 178.

³⁸⁰ MARTÍN GONZÁLEZ, *El escultor...*, op. cit., p. 275.

³⁸¹ IDEM, *Catálogo Monumental de ... Valladolid*, T.º XIV (Primera Parte), *Monumentos religiosos de la ciudad de Valladolid*, op. cit., pp. 76 y 81; la obra no se conserva.

³⁸² ARA GIL, Clementina, y PARRADO DEL OLMO, Jesús M.º, *Catálogo Monumental de ... Valladolid*, T.º XI, *Antiguo Partido Judicial de Tordesillas* (Valladolid, 1980), pp. 386, 395 y 407.

³⁸³ Ya se encontraba en nuestra provincia en 1619: el 1 de julio figura como testigo de la carta de poder que otorgó el Regidor placentino don Pedro de Velasco en favor de doña Luisa de Carvajal: AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Juan de Paredes, leg. 1966, foliado, fols. 1045-1045 vt.º. Sobre el retablo de Guijo de Coria *vid.* GARCÍA MOGOLLÓN, F.J., «El retablo mayor de Guijo de Coria (Cáceres)», en *B.S.A.A.*, T.º XLVI (1980), pp. 397-406.

³⁸⁴ MARTÍ Y MONSÓ, J., op. cit., p. 404.

³⁸⁵ FERNÁNDEZ DEL HOYO, M.º A., op. cit., pp. 366 y 374.

³⁸⁶ ARA GIL, C., y PARRADO DEL OLMO, J.M.º, op. cit., pp. 321, 323 y 336. Por las trazas le fueron abonados, según las cuentas de la parroquia, 200 reales: *ibidem*, p. 331.

³⁸⁷ Sobre Basoco véase también el meritísimo trabajo de GARCÍA CHICO, E., *Documentos... Escultores...*, op. cit., pp. 117-121; asimismo, el artículo citado de Timoteo García Cuesta, donde aporta más datos sobre su vida y su obra, pp. 291 s., 298-302; MARTÍN GONZÁLEZ, *El escultor...*, op. cit., pp. 90 y 109; IDEM, *Escultura Barroca en España 1600-1770* (Madrid, 1983), p. 71.

En virtud de los 50 reales que recibió del Cabildo placentino el viernes 12 de julio de 1624, sabemos que *Basoco* fue uno de los maestros que intentó hacerse con el contrato del retablo mayor de la Catedral³⁸⁸. Tres días después asistía en calidad de testigo al traspaso que *Alonso de Balbás* y *Andrés Crespo*, adjudicatarios de la obra, hacían de la tercera parte de ésta en favor del *Antonio González Ramiro*, ensamblador salmantino³⁸⁹. *Diego de Basoco* se encontraba en estos momentos tratando de solucionar los problemas ocasionados con la iglesia de Malpartida a raíz de la obra de escultura que su yerno contrató para el retablo mayor. La riqueza documental de éste nos brinda, para terminar, una descripción del artista inserta en el poder que su hija Magdalena de Basoco le otorgó el 20 de diciembre de 1620 para que pudiera hacerse cargo de lo tocante al retablo malpartideño:

«...ques un ombre de mediana estatura y colorado de rostro, entrecano, con vna señal de herida debaxo del bigote derecho, de hedad de çinquenta y quatro años poco más o menos...»³⁹⁰

Agustín Castaño de Espinosa (c. 1585-1620) y su hijo *Juan María* (nacido en 1611)

Menos conocida por la crítica histórico-artística es la personalidad de *Agustín Castaño de Espinosa*. Era natural de Astudillo (Palencia)³⁹¹, aunque muy pronto se estableció en Valladolid. Las relaciones que pudo entablar en esta ciudad con otros artistas debieron ser suficientemente importantes para que en 1610 el escultor *Pedro de la Cuadra* solicitara su presencia como testigo en el pleito que había iniciado contra el famoso Fabio Nelli de Espinosa el año anterior; en el proceso *Castaño* declaró ser «vecino desta ciudad, que vive en casa de *Diego de Baçoco*, ensamblador, su suegro», y ser «de veinticinco años, poco más o menos», de lo que se deduce que habría nacido hacia 1585³⁹².

³⁸⁸ A.C.P., L.A.C., Nº. 21 (1623-1633), Viernes 12 de julio de 1624, fol. 98 vt.º; MARTÍN GONZÁLEZ, «Nuevas noticias sobre el retablo mayor de la Catedral de Plasencia (Cáceres)», en *B.S.A.A.*, T.º XL-XLI (1975), pp. 300 y 316.

³⁸⁹ AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Juan Ramos Caballero, leg. 2118, 15 de julio de 1624, s.f.

³⁹⁰ *Ibidem*. Escribano Francisco de Campo, leg. 244, abril de 1624 (traslado del poder otorgado el 20 de diciembre de 1620), s.f. Otras referencias sobre *Basoco* en GARCÍA CHICO, E., *Documentos..., Escultores..., op. cit.*, pp. 128, 131, 152 y 218 s.; MARTÍN GONZÁLEZ, *El escultor..., op. cit.*, p. 109.

³⁹¹ OREJÓN CALVO, Anacleto, *Historia de Astudillo* (Palencia, 1928), p. 196. Citado por MARTÍN GONZÁLEZ, *El escultor..., op. cit.*, p. 85.

³⁹² ALONSO CORTÉS, N., *Datos para la biografía artística..., op. cit.*, T.º LXXX, Cuaderno IV (Madrid, Abril de 1922), p. 370.

Teniendo en cuenta que *Pedro de la Cuadra* presentó su interrogatorio en febrero de 1610, es de suponer que *Castaño* ya había apalabrado para esa fecha su matrimonio con la hija de *Basoco*, Magdalena. Ambos se desposaron y velaron, respectivamente, el 9 de junio y el 25 de noviembre de 1610, y fueron los padrinos de este compromiso Juan de Oñatigui y su mujer Ana María, nieta de *Juan de Juni*. Llevó en dote Magdalena de Basoco 200 ducados³⁹³. Al año siguiente nació su primer hijo, *Juan María Castaño*, que fue bautizado el 4 de octubre de 1611 y apadrinado por *Gregorio Fernández* y su mujer María Pérez, amigos personales de *Basoco*³⁹⁴.

Es importante tener en cuenta la relación que *Agustín Castaño* contrajo con *Diego de Basoco* para estudiar su trayectoria artística, puesto que esa circunstancia determinará que haga la escultura para los retablos de su suegro, y que mantenga una buena amistad con *Gregorio Fernández*, lo que le llevó a estar presente en algunos de sus conciertos y a dejarse influir directamente por su estilo: *Castaño* firmó en calidad de testigo la obligación que *Fernández* contrajo el 11 de junio de 1606 para hacerse cargo del grupo de *San Martín y el Pobre* destinado a la iglesia vallisoletana de esa misma advocación (hoy en el Museo Diocesano y Catedralicio)³⁹⁵. De las colaboraciones de *Castaño* con su suegro, *Urrea* apunta su posible intervención en el retablo de Villavaquerín (Valladolid), que *Basoco* ejecutó hacia 1608³⁹⁶. También debió ser el autor de un retablo colateral de la parroquial de Olmos de Esgueva (Valladolid), fechado en 1613, del que se le atribuyen los relieves del banco, la imagen de la hornacina central –el *San Pedro* que hoy se encuentra en el retablo mayor–, el *Calvario*, la *Fe* y la *Justicia*³⁹⁷. Otra de las obras que se ha venido atribuyendo a *Castaño* es el retablo de *San Pedro* que se encuentra en la iglesia de Astudillo, y que Portela Sandoval adjudica a *Hernando de Nestosa*³⁹⁸.

A finales del año 1615 *Agustín Castaño* se encontraba en Plasencia³⁹⁹, atraído, sin duda, por la importancia que suponía para un escultor la posibilidad de ornamentar la recién inaugurada iglesia catedralicia, o los muchos conventos y parroquias enclavados en un territorio diocesano tan amplio. Es de imaginar que en ese viaje debió mediar algún cliente de cierta importancia, buen conocedor y hasta admirador de la escultura castellana, cuya presencia pretendía hacer efectiva en la ciudad alfonsina. No sería desacertado pensar en el Obispo don Fray Enrique Enríquez

³⁹³ Según se recoge en las últimas voluntades del testamento que *Diego de Basoco* otorgó en 1615, donde declaraba que aún debía 1.000 reales de los 200 ducados que le prometió en dote a su hija: GARCÍA CUESTA, T., *op. cit.*, p. 301.

³⁹⁴ MARTÍ Y MONSÓ, J., *op. cit.*, pp. 403 s.

³⁹⁵ GARCÍA CHICO, E., *Documentos..., Escultores..., op. cit.*, pp. 154 s. Citado por MARTÍN GONZÁLEZ, *El escultor..., op. cit.*, p. 81.

³⁹⁶ URREA, J., *Catálogo Monumental de ... Valladolid, T.º VII, Antiguo Partido Judicial de Valoria la Buena, op. cit.*, p. 171.

³⁹⁷ *Ibidem*, pp. 116 s.

³⁹⁸ PORTELA SANDOVAL, Francisco, *La escultura del siglo XVI en Palencia* (Palencia, 1977), p. 368.

³⁹⁹ En calidad de testigo firmó la carta de poder que, con fecha de 14 de diciembre de 1615, otorgó Juan Fernández de la Cruz, vecino de Córdoba, en favor del mercader palentino Alonso de Obeso: AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Jerónimo Navarro, leg. 1819, s.f.

Manrique (1610-1622), quien llegó a ser Provincial de la Orden de San Agustín en Castilla antes de ocupar el Solio placentino, y a cuya muerte, ocurrida el 22 de enero de 1622, dispuso que su cadáver fuera llevado al convento del Abrojo, cerca de Valladolid⁴⁰⁰, donde debía haber contemplado y admirado la Inmaculada Concepción que *Gregorio Fernández* hizo para el cenobio antes de 1620⁴⁰¹. Confirma esta relación una licencia episcopal fechada el día 25 de enero de 1616, en virtud de la cual se facultaba al ensamblador mirobrigense *Juan Sánchez* para hacer las custodias de las iglesias de Fresnedoso, Sorihuela y San Pedro de Plasencia, con la siguiente cláusula: «si las dichas custodias obieren de llevar escultura mandamos la haga *Agustín Castaño*, escultor estante en esta ciudad».

La relación que entonces entabló *Castaño* con el taller de *Juan Sánchez* volvió a repetirse en el retablo mayor del convento placentino de Santa Clara, de cuya obra escultórica se hacía cargo nuestro artista el día 2 de mayo de 1617, y, asimismo, en el mayor de la parroquia de Malpartida de Plasencia, contratado por esas mismas fechas. Según afirma Ponz, *Castaño* hizo las esculturas de este conjunto en Valladolid, y es posible que también trabajara, de forma paralela, en las tallas del mayor de Guijo de Coria, para cuyo ensamblaje recomendaría a su suegro *Diego de Basoco*. Asentado éste, procedió *Castaño* a ultimar las piezas malpartideñas, de las que sólo faltaban por entregar en 1619 los cuatro relieves escultóricos, que no pudo realizar al enfermar y fallecer de forma prematura en Plasencia –donde testó– a comienzos de 1620, en compañía de su mujer y sus dos hijos menores, *Juan María* y *María Castaño*. Su suegro *Diego de Basoco* se encargó de subcontratar lo que faltaba con el escultor cántabro *Pedro Martínez de Hontañón*, natural de Ojébar (jurisdicción de la villa de Laredo, en Cantabria), el día 9 de mayo de 1620. Esta relación confirma la importancia y atracción que tenía Valladolid para los artistas del norte.

La muerte de *Agustín Castaño* hizo que su hijo *Juan* se personara en Malpartida de Plasencia en 1634 para recibir los últimos pagos que aún debía la iglesia; sospechamos que algún problema debió mediar entre él y Magdalena de Basoco para que solicitara personalmente lo que le correspondía de la herencia de su padre –aunque también es cierto que ya era mayor de edad–. Su presencia en la ciudad del Jerte le permitió contratos como el que firmó el 21 de abril de 1642 para ejecutar las esculturas del retablo de la Purísima en la Catedral de Plasencia. Su actividad como escultor constata la continuidad del taller que tenía abierto su padre en Valladolid, aunque no fue en este obrador donde se formó, sino en el de *Gregorio Fernández* –de quien además era ahijado–, según consta en su carta de aprendizaje de 1626⁴⁰². Recibió, por tanto, las influencias de *Fernández*, aunque en el manejo de la gubia fue incluso más limitado que su padre, demostrando su obra una calidad mucho más inferior.

⁴⁰⁰ LÓPEZ SÁNCHEZ-MORA, Manuel, *Episcopologio. Los Obispos de Plasencia. Sus biografías* (Los Santos de Maimona, 1986), p. 47

⁴⁰¹ MARTÍN GONZÁLEZ, *El escultor...*, op. cit., p. 233.

⁴⁰² FERNÁNDEZ DEL HOYO, M.^a A., «El taller de Gregorio Fernández», en URREA, J. (Dir.), *Gregorio Fernández 1576-1636*. Catálogo de la Exposición (Madrid, 1999), p. 44.

Los contactos de *Juan Castaño* con Plasencia debieron prolongarse durante algunos años, y opinamos que pudo llegar a establecerse de forma temporal en la ciudad, según permiten constatar los protocolos notariales. Así, por ejemplo, el 5 de julio de 1648 fue solicitado para tasar los bienes de madera y esculturas que quedaron por fin y muerte de Juan Fernández de Toledo⁴⁰³. El día 7 de diciembre de 1650 salía como fiador del placentino Pedro Méndez en la obligación que éste tenía contraída con Isabel Ferrera⁴⁰⁴. En marzo de 1654 asistió en calidad de testigo al testamento que otorgó el dorador madrileño *Simón López*⁴⁰⁵. En enero del año siguiente llegó a tomar un aprendiz, Diego López, vecino del Losar, durante un período de cinco años, al cabo de los cuales *Juan Castaño* habría de haberle enseñado su «oficio y arte de escultor»⁴⁰⁶. Todavía en diciembre de 1661 asistió como testigo al protocolo que en esa fecha otorgó Juan Mateos⁴⁰⁷.

Agustín Castaño de Espinosa

Juan María Castaño

La obra de Agustín Castaño en la Diócesis de Plasencia

- *Escultura para las custodias de las parroquias de Sorihuela, San Pedro de Plasencia y Fresnedoso*

Una licencia episcopal firmada el 25 de enero de 1616 facultó al mirobrigense *Juan Sánchez* para hacer las custodias de las iglesias de Sorihuela, San Pedro de Plasencia y Fresnedoso con la siguiente condición: «si las dichas custodias obieren de llevar escultura mandamos la haga *Agustín Castaño*, escultor estante en esta ciudad» de Plasencia. Varios mandatos fueron necesarios para emprender la primera obra; el contrato se firmó el día 24 de junio de 1616 entre los representantes de la parroquia y los precitados artistas: la custodia habría de ser hecha en madera de pino seca y buena en el plazo de un año; por su trabajo recibirían un total de 150 ducados, en los que iban incluidas las reformas que se hicieron a la traza original:

⁴⁰³ AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Juan González León, leg. 1073, foliado, fols. 74, 74 vt.º y escritura del 22 de julio de 1648, s.f., en la que *Juan Castaño* es sustituido por el placentino *Alejo Bermúdez* por haber favorecido con su tasación a una de las partes implicadas en el proceso abierto al efecto.

⁴⁰⁴ *Ibidem*. Escribano Juan González León, leg. 1074, 7 de diciembre de 1650, s.f.

⁴⁰⁵ *Ibidem*. Escribano Pedro de Barros Salgado, leg. 109, 10 de marzo de 1654, s.f.

⁴⁰⁶ *Ibidem*. Escribanos Sebastián Jiménez, leg. 1303, foliado, fols. 67-68 vt.º; y Leonardo de Carvajal, leg. 311, 1 de octubre de 1655, s.f., escritura de poder que otorga *Juan Castaño* para que Jacinto Martín, vecino de Plasencia, pueda recibir de la familia de José Jiménez, tío de Diego López, la primera paga (150 reales) que le debía a tenor del contrato de aprendizaje suscrito (habría de entregarle 500 reales en total).

⁴⁰⁷ *Ibidem*. Escribano Pedro de Barros Salgado, leg. 110, foliado, fols. 243-244.

«Y es condición que se a de quitar de la traça todo el segundo cuerpo y se a de baxar la media naranxa y linterna sobre el pedestal del primer cuerpo que cae sobre la cornisa. Y es condición que las columnas an de ser entorchadas de la manera que muestra en el segundo cuerpo ... Y con condición que la dicha custodia a de llevar a los lados de la dicha custodia [a] señor *San Pedro* y señor *San Pablo*, y en la puerta la *Resurrección* de media talla; y a los lados de la media naranxa ... a de llevar dos santos de bulto, quel uno a de ser *San Antón Abad* y *San Francisco*, y dos ángeles también en el remate, en los dos predestales de en medio...»⁴⁰⁸

Juan Sánchez debió realizar la obra, aunque de las esculturas se encargaron los maestros *Pedro de Sobremonte* y *Antonio Hernández*, según declaró el primero en el testamento que otorgó el 16 de enero de 1628⁴⁰⁹.

Con respecto a las otras dos, parece ser que la de Plasencia se llevó a cabo⁴¹⁰ y no así la de Fresnedoso, debido a la mala situación económica por la que estaba atravesando la iglesia en ese momento.

- *Malpartida de Plasencia. Parroquia de San Juan Bautista*
Esculturas del retablo mayor

Introducción. El retablo y sus artífices en las fuentes bibliográficas-. La importancia de un retablo como el de Malpartida de Plasencia justifica las múltiples referencias bibliográficas que los distintos autores le han concedido a lo largo de los siglos. La primera noticia procede del libro de viajes publicado en 1772 por el academicista don Antonio Ponz, donde aporta una pequeña descripción de la máquina y recoge una breve reseña sobre sus artífices: el conjunto lo habría concertado en 1622 el escultor, natural de Astudillo (Palencia) y establecido tempranamente en Valladolid, *Agustín Castaño* por el precio de 28.000 reales; cuando sólo faltaban por tallar las cuatro historias en relieve con escenas relativas a la infancia de Cristo, *Castaño* falleció, encargándose su suegro «*Diego Vázquez*» de terminar el conjunto⁴¹¹. Antonio Ponz, a quien sigue en 1800 Ceán Bermúdez⁴¹², cometió un pequeño error de pluma al transcribir el nombre del segundo artista citado, que en realidad se trata de *Diego de Basoco*, suegro de *Castaño* desde que éste contrajera matrimonio con Magdalena de Basoco en 1610. Así lo intuyó José Martí y Monsó en 1898 cuando afirmó que «debe considerarse a *Castaño* como un buen escultor por cuanto cita Ponz con mucho encomio el retablo mayor de la iglesia de Malpartida, de Plasencia, cuya

⁴⁰⁸ Todos los documentos citados se encuentra en el AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Jerónimo Navarro, leg. 1820, s.f., en las fechas indicadas.

⁴⁰⁹ *Ibidem*. Escribano Diego López de Hinojosa, leg. 1384, 16 de enero de 1628, s.f.

⁴¹⁰ Véase la biografía de *Juan Sánchez*.

⁴¹¹ PONZ, Antonio, *Viage de España*, T.º VII (Madrid, Impr. de Joachin Ibarra, 1784. Segunda Edición. Ed. facsímil bajo el título *Viajar por Extremadura*, I. Salamanca, 1983), Carta V, apdos. 35 y 36, pp. 92-93.

⁴¹² CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín, *Diccionario de los mas Ilustres Profesores de las Bellas Artes en España* (Madrid, Impr. de la Vda. de Ibarra, 1800), T.º I, pp. 274-275; T.º V, p. 146.



Fig. 58. Malpartida de Plasencia. Parroquia de San Juan Bautista. Retablo mayor.

obra, por la muerte de *Agustín Castaño*, fué terminada por su suegro», a quien Martí identificó con *Basoco* a pesar de haber fijado su fallecimiento en 1621 –siguiendo para ello el testamento que otorgó el 16 de noviembre⁴¹³–.

En 1907 el Chantre placentino don José Benavides Checa retoma la corrección que introdujo el pintor vallisoletano en la apreciación de Ponz, y apunta los nombres de los artífices del retablo situando la fecha de su asiento en 1622: «se construyó en Valladolid por *Agustín Castaño* y *Diego Vasco*, su suegro; costó 28.000 reales»⁴¹⁴. Sin embargo, y a pesar del avance que había experimentado en esta fecha la crítica históri-

co-artística, el importante catálogo de don José Ramón Mélida volvió a rescatar la añeja cita de Ponz⁴¹⁵, presente, asimismo, en el trabajo que María Elena Gómez Moreno dedicó a la escultura barroca española en 1963, donde afirma que *Castaño* ejecutó uno de los cuatro relieves, que no alcanza a distinguir⁴¹⁶.

⁴¹³ MARTÍ Y MONSÓ, J., *op. cit.*, p. 404.

⁴¹⁴ BENAVIDES CHECA, J., *Prelados Placentinos...*, *op. cit.*, p. 131 (citamos por la edición de 1907; en la de 1999 la cita corresponde a la p. 139). El nombre de *Vasco* por el de *Basoco* (*Vasoco* en su caso) se debe sin duda a una errata del impresor. Creo que Benavides debía conocer la obra de Martí y Monsó, hipótesis que parecen confirmar sus notas manuscritas.

⁴¹⁵ MÉLIDA ALINARI, José Ramón, *Catálogo Monumental de España. Provincia de Cáceres (1914-1916)* (Madrid, 1924), T.º II, pp. 247-248.

⁴¹⁶ GÓMEZ MORENO, M.ª Elena, *Escultura del siglo XVII*, T.º XVI de *Ars Hispaniae* (Madrid, Plus Ultra, 1963), p. 87.

Hasta 1975 la crítica no confirmó la hipótesis que Martí y Monsó había lanzado a finales del siglo XIX. Lo ratificó Martín González en el importante trabajo que dedicó en ese año al retablo mayor de la Catedral de Plasencia, afirmando que *Diego de Basoco* fue el encargado de completar la escultura que no pudo terminar su yerno *Castaño*, labor para la cual se serviría de operarios vallisoletanos; opina Martín González que, ya que *Basoco* era ensamblador, es posible que él hubiera sido encomendado para ejecutar la arquitectura lignaria de la pieza⁴¹⁷. Dos años después, en 1977, Domingo Montero Aparicio retomó puntualmente las indicaciones señaladas por Martín González, y rescató la hipótesis de M.^a Elena Gómez Moreno, adjudicando a *Castaño* la hechura de uno de los relieves que identificó con el de la *Anunciación*; a su gubia también adjudicó las figuras del banco, las imágenes del *Calvario* y las cinco esculturas de bulto. Los tres tableros restantes (*Natividad*, *Epifanía* y *Visitación*) y las figuras de profetas y reyes que coronan el ático de la máquina habrían sido esculpidas por «una mano distinta, y menos diestra, que pudo ser la de Diego de Basoco o la de algún escultor vallisoletano que éste trajera. En cuanto al ensamblaje del retablo pudo ser de la competencia de Diego de Basoco»⁴¹⁸.

Un trabajo más reciente vino a aportar a las noticias ya conocidas el nombre del artífice encargado del ensamblaje, el entallador mirobrigense *Juan Sánchez*, así como los precios en los que fueron tasados los trabajos correspondientes a la arquitectura y la escultura, y los nombres de algunos de los artistas encargados de acometer dicha tarea⁴¹⁹. Cierta discernimiento de toda esta serie de datos aportados por la tradición histórica sobre el retablo dio lugar a la publicación, en 1992, del trabajo que, a la luz de nuevos documentos, permitió a José María Martínez Díaz facilitar el último dato para completar la rica y compleja historia documental de la obra malpartideña: los relieves habían sido subcontratados por *Diego de Basoco* con el escultor santanderino *Pedro Martínez de Hontañón* después de la muerte de su yerno⁴²⁰. Sin embargo, y aunque este trabajo está basado en multitud de protocolos inéditos hasta la fecha, todavía adolece el conjunto la falta de un completo estudio que abarque desde su inicio hasta el final de los pagos.

Historia documental-. La historia documental de este retablo es una de las más interesantes de cuantos ejemplos arquitectónicos lignarios conserva la Diócesis que tutela la ciudad de Alfonso VIII. La muerte, hacia finales de 1619 o primeros meses de 1620, del escultor *Agustín Castaño* antes de concluir definitivamente los trabajos de escultura que tenía encomendados, abrió un luengo proceso judicial en el que se dieron cita las

⁴¹⁷ MARTÍN GONZÁLEZ, *Nuevas noticias...*, op. cit., p. 300.

⁴¹⁸ MONTERO APARICIO, Domingo, «La iglesia parroquial de Malpartida de Plasencia y su retablo mayor», en R.E.E., T.º XXXIII (I) (1977), p. 190.

⁴¹⁹ CLEMENTE FERNÁNDEZ, Dionisio, *Malpartida de Plasencia. Notas para un estudio* (Cáceres, 1985), p. 103, citando a su vez en nota 51 la *Recopilación histórica de Malpartida de Plasencia* que publicó la hoja parroquial «Aires Chinatos» en enero de 1979, n.º. 2 (2ª época), s/p.

⁴²⁰ MARTÍNEZ DÍAZ, J.M.^a, «Nuevas noticias sobre el retablo mayor de la iglesia parroquial de Malpartida de Plasencia (Cáceres)», en *Norba-Arte*, T.º XII (1992), pp. 147-154.

partes contratantes por el escaso interés que demostraron tener los parroquianos en abonar lo que adeudaban a los herederos del artista en razón de las esculturas ejecutadas. Por tal motivo, la documentación existente sobre el conjunto es muy abundante y jugosa, y permite comprobar la demora que en ocasiones sufrían los artistas o sus descendientes hasta que se les hacía efectivo el pago de una pieza determinada, así como los recursos judiciales a los que frecuentemente acudían.

Desde el período 1615-1616 registran los Libros de Cuentas de Fábrica pagos en favor de los artistas que a su cargo habían tomado la ejecución material del retablo, cuyo contrato debió ajustarse por estas fechas: de la arquitectura de la obra se encargó *Juan Sánchez*, maestro de ensamblador y talla vecino de Ciudad Rodrigo, a quien ayudaba, a partir del año 1619, su yerno *Andrés Maldonado* –casado con su hija *María Sánchez*– y dos miembros más de su taller –según las cuentas de 1622–, *Pedro Estévez* y *Diego Sánchez* –tal vez hermano de *Juan*–, quienes debieron ayudar en el asiento del retablo. Las labores escultóricas y la talla de los relieves se contrataron con *Agustín Castaño*, maestro escultor que se encargó de realizarlas en Valladolid⁴²¹. La fama que ya tenían en estas fechas los obradores vallisoletanos justifica su requerimiento por parte de los parroquianos; algo similar sucederá poco después con el retablo mayor de la Catedral de Plasencia.

El conjunto de arquitectura y escultura debía estar casi terminado en 1619. Los tres años transcurridos desde la firma del contrato, si para éste tomamos la fecha de 1616, son más que suficientes para rematar una obra de tamaña envergadura; tan sólo faltaban por añadir los cuatro relieves insertos en las calles que flanquean a la central, dedicados a la *Anunciación*, *Nacimiento*, *Adoración* y *Visitación de la Virgen a su prima Santa Isabel*. El transporte a Malpartida de las últimas esculturas exentas, y su asiento, explica la estancia de *Castaño* en Plasencia, donde enferma y fallece de forma prematura en compañía de su mujer y sus dos hijos, *Juan María* y *María Castaño*, entre finales de 1619 y –mejor aún– los primeros meses de 1620, período en el que aparece citado en los Libros de Cuentas como escultor difunto; le impidió pues la *guadaña* realizar los cuatro paneles y dar por concluida la obra. Huérfano el taller que tenía abierto *Castaño* en Valladolid de su tutela, y con la finalidad de cerrar los encargos que tuviera apalabrados, se encargó del mismo su suegro *Diego de Basoco*, padre de la muchacha con la que había estado casado *Agustín Castaño* desde 1610, *Magdalena de Basoco*. La rápida intervención del arquitecto vallisoletano estaba de sobra justificada por las compañías laborales que en más de una ocasión había establecido con su yerno.



Fig. 59. Malpartida de Plasencia. Parroquia de San Juan Bautista. Retablo mayor, relieve del Nacimiento.

⁴²¹ PONZ, A., *op. cit.*, T.º VII, carta V, p. 93.

Con la intención de hacerse cargo del retablo malpartideño, darlo por terminado y así poder cobrar su importe global, *Diego de Basoco* viajó hasta la villa en el año 1620, inmediatamente después de la muerte de su yerno. Teniendo en cuenta que era un maestro dedicado a labores de ensamblaje y arquitectura, tuvo que subcontratar la parte que faltaba de escultura con un artista que probablemente trajo de Valladolid. El día 9 de mayo de 1620 el escribano placentino Juan de Paredes protocolizó el contrato en virtud del cual *Pedro Martínez de Hontañón*, escultor natural de Ojébar (jurisdicción de la villa de Laredo, Cantabria)⁴²² y estante en esa fecha en la ciudad de Plasencia, tomaba a su cargo la ejecución de «las quatro ystorias» de escultura «que *Agustín Castaño* estava encargado de hazer, las quales después de acabadas se avían de tasar por personas de el arte, y de lo que se tasase avía de llebar para sí el dicho *Pedro Martínez* la quarta parte y de las tres quartas partes restantes avía de llebar para sí la mitad y la otra mitad avía de ser para los herederos del dicho *Agustín Castaño*». La escritura de concierto no se conserva, pero sus parámetros principales figuran en la carta de pago y finiquito que *Martínez de Hontañón* otorgó el 20 de abril de 1624 en favor de *Diego de Basoco*, y por los 2.268 reales y 26 maravedís en total que percibió por la talla de los relieves, transacción que legalizaron con su presencia las firmas de los escultores placentinos *Pedro de Sobremonte* y *Pedro Bello* como testigos; de haber estado vivo *Agustín Castaño* en la fecha del concierto (9 de mayo de 1620), la carta referiría que *Basoco* actuaba en nombre de su yerno. No obstante, y aunque el pago se ultimó en 1624, las cuatro historias estaban terminadas desde el mes de junio de 1622, según refleja un descargo de fábrica por valor de 1.000 reales a *Martín de Hontañón*.

Fue, pues, en 1622 el año en que se llevó a cabo el asiento definitivo del conjunto, y a este concepto responden sin duda los 2.011 reales que entonces recibió el ensamblador *Andrés Maldonado* «del travaxo del retablo», artista que debió hacerse cargo de la obra después de la muerte de su suegro, *Juan Sánchez*, entre 1620 y 1622, año en que figura como finado.

Finalizada la obra en todo punto, y como en más de una ocasión ha sucedido a lo largo de la Historia del Arte, la iglesia no aceptó las cantidades dinerarias en que fueron tasadas las labores escultóricas, razón por la cual ambas partes contratantes iniciaron un largo litigio legal a partir del cual podemos conocer al detalle el proceso

⁴²² Sobre los datos que conocemos de este artista apuntemos su intervención, en 1640, en la subasta que se convocó para rematar el retablo mayor de la ermita de San Juan de la Cruz de Ojébar (Cantabria), finalmente adjudicado a *Diego de Lombera*, ensamblador y escultor natural de Limpias, quien debería respetar las trazas que aportó el ensamblador de Liendo *Diego López de Candina*: GONZÁLEZ ECHEGARAY, M.^ª del Carmen, *et alii*, *Artistas Cántabros de la Edad Moderna. Su aportación al arte hispánico (Diccionario biográfico-artístico)* (Santander, 1991), pp. 367, 369 y 389. Señalemos, asimismo, el feo asunto en el que se vio envuelto en Plasencia y por el que tuvo que otorgar poder en favor de Bartolomé de Monesterio, vecino de Ojébar, para que hiciera lo necesario en el pleito que le había sido puesto por la muerte de dos hombres: AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Francisco Núñez, leg. 1832, 7 de abril de 1624, s.f. Muchos de los discípulos de *Gregorio Fernández* fueron hombres de procedencia vasco-navarra: FERNÁNDEZ DEL HOYO, M.^ª A., *op. cit.*, p. 359.

que medió desde la conclusión y asiento definitivo del retablo en 1622, y el posterior inicio del cobro de las tasaciones según el acuerdo final que rubricaron el 15 de abril de 1624 la iglesia parroquial de Malpartida de Plasencia y *Diego de Basoco*, que durante todos estos años había actuado en nombre de su hija Magdalena de Basoco y de sus nietos, *Juan María* y *María Castaño*, según el poder que la viuda le había otorgado el 20 de diciembre de 1620 ante el escribano vallisoletano Miguel Becerra, en nombre de ella misma y de sus hijos según la curaduría que sobre ellos ejercía (como tal curadora había sido nombrada por su marido *Agustín Castaño* en el testamento que otorgó en Plasencia antes de su muerte, posteriormente confirmada de forma judicial según el protocolo que pasó ante Juan de Paredes, escribano placentino, el día 30 de mayo de 1620). El poder facultaba a *Basoco* para tomar cuenta y cargo del cobro de los maravedís que se estuvieran debiendo a *Agustín Castaño* y, por lo tanto, a sus herederos cualquier entidad sita en la «ciudad de Plasencia como en la de Coria, villas y lugares de sus obispados como en otras partes destos reynos y señoríos».

El largo proceso judicial en que ambas partes incurrieron está recogido en una jugosa carta notarial fechada el 16 de abril de 1624, según la cual la parroquia de Malpartida y *Basoco* aceptaban la primera tasación que se hizo una vez terminada la obra y desestimaban las sucesivas valoraciones que derivaron del proceso judicial; ratificaban con este protocolo el acuerdo definitivo al que ambas partes habían llegado el día anterior, el 15 de abril de dicho año 1624. Asentado el retablo de forma definitiva, *Diego de Basoco* se personó en la villa de Malpartida de Plasencia en 1622 con la intención de entregar la pieza ultimada y terminar de cobrar el dinero ajustado una vez efectuada la tasación de la escultura: Diego de la Marcha, cura propio de la parroquia, hizo venir para desempeñar esta tarea al escultor salmantino *Pedro Hernández*, que estimó el trabajo de *Agustín Castaño* en 2.400 ducados, y en 330 ducados las cuatro historias talladas por *Martínez de Hontañón* a instancias de *Diego de Basoco*. El elevado precio en que fue puesta la escultura en su conjunto (2.730 ducados) aconsejó el convenio al que llegaron los parroquianos y *Basoco*: acordaron rebajar 350 ducados del total de 2.400 en que habían sido estimadas las tallas exentas, manteniendo los 330 ducados de los tableros –la cuantía pasaba de este modo de 2.730 ducados a 2.380 ducados en total–.

Previamente a la escultura se había llevado a cabo la tasación de las tareas relativas a la arquitectura y ensamblaje realizado por el mirobrigense *Juan Sánchez* y sus herederos: intervino por parte de los artistas el arquitecto *Alonso de Balbás*, vecino de Ciudad Rodrigo, y en nombre de la iglesia el entallador cuacareño *Francisco de Acevedo*; el precio total en que fue tasada la estructura lignaria ascendió a 22.020 reales (2.001 ducados y 9 mrs.) según recoge el inventario que el mayordomo Juan Fernández de la Plaza hizo el día 25 de octubre de 1626 sobre ambas tasaciones y el dinero que habían ido entregando los distintos mayordomos de la parroquia.

El precio final en que fue tasada la arquitectura parece ser que no presentó ningún tipo de problema para los parroquianos. El conflicto surgió de la elevada cifra en la que había justipreciado la obra de *Castaño* y *Hontañón* el salmantino *Pedro Hernández* a instancias del cura. Por este motivo la iglesia no reconoció la cuantía determinada y solicitó el nombramiento de tasadores por ambas partes, según cláusula específica

contenida en el contrato original. *Diego de Basoco* señaló a tal efecto a los escultores *Francisco González Morato*, vecino de Mérida y natural de Castelo de Vide (Portugal), y a *Salvador Muñoz*, entonces vecino de Almendralejo; de forma expresa *Basoco* recusó del trámite al antedicho «*Francisco de Acevedo* por no ser excultor perito en el arte», lo cual no impidió su nombramiento por parte de la iglesia y el consecuente rechazo de los tasadores nombrados por *Basoco*. Esta circunstancia dio lugar a que el vallisoletano nombrara cuatro nuevos peritos para que un juez eligiera de entre ellos a los que habrían de valorar la obra. Por su parte, la iglesia interpuso apelación ante el Provisor de Plasencia, «con acuerdo del licenciado Benavides, su asesor», sobre la recusación del dicho *Francisco de Acevedo*, que, sin embargo, tuvo que aceptar según el auto dictado por dicho mandatario; la obligatoriedad que impuso a Francisco Mateos, mayordomo de la parroquia, de nombrar «tasador por su parte que no fuese el dicho recusado dentro de un día con apercibimiento que se nombraría de oficio», derivó en la apelación que hizo la iglesia de esta decisión ante el Juez Metropolitano de la ciudad de Salamanca. El auto que dictó el tribunal salmantino a la vista de las alegaciones conllevó la recusación de los tres tasadores nombrados por ambas partes (*Francisco González Morato*, *Salvador Muñoz* y *Francisco de Acevedo*) y la obligatoriedad de un nuevo nombramiento. Sin embargo, la parroquia no cejaba en su empeño de tomar para tal valoración al cuacareño *Francisco de Acevedo*, lo que incurrió en una alegación de *Basoco* y consecuente imposición del Juez Metropolitano para que actuara en nombre de la iglesia el entallador salmantino *Francisco Sánchez*, junto a los artistas que *Diego de Basoco* ya había nombrado en sustitución de los primeros, entre los cuales se encontraba *Antonio Juan Riera*, escultor catalán vecino de Madrid⁴²³.

Después de cerrar el proceso en Salamanca, los parroquianos decidieron acudir y apelar el auto dictado por el metropolitano del Tormes a la Real Chancillería de Valladolid, cuyos señores Presidente y oidores remitieron de nuevo al Juez salmantino «la dicha causa para que hiziese justicia a las partes y condenación al dicho Francisco Matheos por mal apelante en dos ducados para la parte de la dicha Magdalena de Vasoco». El tribunal de Salamanca reafirmó su auto anterior, en virtud del cual *Francisco Sánchez*⁴²⁴ y *Antonio Juan Riera* se dirigieron a Malpartida y tasaron en 30.013 reales la escultura del retablo mayor: el precio había aumentado

⁴²³ Sobre este escultor *vid.*, entre otras obras, los siguientes trabajos: MARTÍN GONZÁLEZ, «Dos esculturas de Antonio de Riera en la Catedral de Burgos», en *B.S.A.A.*, T.º LIII (1987), pp. 360-363; URREA, J., «El escultor Antonio de Riera», en *B.S.A.A.*, T.º XL-XLI (1975), pp. 668-672.

⁴²⁴ La actuación del escultor salmantino *Francisco Sánchez* en el proceso judicial abierto a raíz de la tasación del retablo mayor de Malpartida de Plasencia le reportó la importante suma de 39 ducados: el 24 de noviembre de 1623 *Francisco Sánchez* otorgó carta de poder en favor de Francisco Díez, vecino ordinario de Plasencia y en esos momentos de Cañaverál, para que en su nombre pudiera cobrar de Francisco Mateos, mayordomo de la iglesia de Malpartida, 29 ducados que le debía de la tasación de dicho retablo, según estaba ordenado por el Juez Metropolitano de Salamanca. Fueron testigos de esta escritura Pedro de Melgar, Juan de Vega y Melchor de Zamora: AHPS. Protocolos Notariales de la ciudad. Escribano Francisco de Zamora, leg. 4006, foliado, fols. 299-299 vt.º. La referencia de este documento fue publicada en el trabajo de GARCÍA AGUADO, Pilar, *Documentos para la Historia del Arte en la Provincia de Salamanca. Primera mitad del siglo XVII* (Salamanca, 1988), p. 170.

en 3.833 reales (348 ducados y 5 reales) respecto al primer concierto de 2.380 ducados al que ambas partes llegaron después de la valoración que hizo el salmantino *Pedro Hernández*, razón por la cual la parroquia decidió reclamar el primer acuerdo al amparo de la ley de la restitución. Por su parte, *Diego de Basoco* rechazó tales argumentos alegando la imposición judicial en virtud de la cual se había tasado de nuevo la obra por «maestros peritos en el arte y desapasionados y conformes», a lo que también añadía el coste de 500 ducados que a su hija le había supuesto todo este proceso, cuyo inicio había dado comienzo hacía 18 meses (hacia el mes de noviembre de 1622). La decisión final del Juez Metropolitano de Salamanca se dirigió a la restitución del primer concierto, estipulado en los dichos 2.380 ducados, y en la imposición de una multa a la iglesia de 3.300 reales con los que sufragar parte de las costas y daños personales infringidos a los herederos de *Agustín Castaño*.

Cerrados los recursos y apelaciones en el tribunal de Salamanca, y como era de esperar, Francisco Mateos, mayordomo de la parroquia, no aceptó la multa impuesta y decidió apelar de nuevo y poner el proceso en manos del Nuncio del Papa, a cuya instancia se nombró como juez de la causa a don Diego Pizarro de Paredes, Arcediano de Medellín. Contra esta dignidad catedralicia solicitó inhibición Magdalena de Basoco y presentó el recurso al mismo Nuncio, ante cuya presencia fue citado el mayordomo Francisco Mateos.

Como era de esperar, las distintas etapas que habían jalonado los *vericuetos* judiciales que intentó emplear la parroquia para no hacer efectivas las cantidades que adeudaba a los herederos de *Castaño*, llegaron a oídos del Prelado placentino don Sancho Dávila y Toledo (1622-1625) que, con la finalidad de que ambas partes alcanzaran un mutuo acuerdo y dejaran de emplear caudales en largos y costosos procesos, ordenó a Juan Flores Rengifo, Visitador general del Obispado, que interviniese a fin de que la iglesia y *Diego de Basoco* estipularan un concierto que fuera beneficioso para ambos. Esto sucedió el día 15 de abril de 1624, fecha en la que fue protocolizada la requerida escritura ante Pedro Sánchez Marcos, escribano de Malpartida de Plasencia: Diego de la Marcha, cura propio de la iglesia de la villa, se comprometió a pagar a *Basoco* 28.900 reales por las labores de escultura, incluyendo en esta cifra los 3.300 reales (reducidos a 2.720 reales si mantenemos el concierto de 2.380 ducados al que llegaron ambas partes después de que el salmantino *Pedro Hernández* justipreciara en 1622 la obra escultórica) con los que había sido multada la parroquia, además de las costas del pleito. Una vez contabilizado y descargado el dinero que había ido recibiendo *Agustín Castaño* mientras ejecutaba la obra, sus herederos cobrarían lo restante hasta 28.900 reales del siguiente modo: una primera paga de 2.000 reales habría de ser entregada para el día de Pentecostés del año 1624 en la villa de Madrid, «en poder del dicho *Diego de Basoco* o en poder de Pedro de Sarabia de Llerena, montero y portero de damas», corriendo a cargo del vallisoletano los gastos de la entrega. La deuda restante le sería abonada a Magdalena de Basoco en pagas de 200 ducados puestos a fin del mes de mayo, comenzando la primera al año siguiente de 1625; de estos 2.200 reales los herederos de *Castaño* tendrían que abonar a los descendientes de *Juan Sánchez* 600 reales cada año hasta liquidar la deuda que todavía tenía contra la parroquia su taller por la obra de arquitectura del retablo.

El concierto también incluía la posibilidad de que al abono de estos 200 ducados coadyuvaran las sobras que del caudal parroquial pudieran derivar en cada año, además de la imposibilidad para la iglesia de contratar nueva obra y la obligación de contabilizar lo que se había abonado hasta ese momento por la escultura: el cómputo global se hizo al día siguiente de la rúbrica del presente protocolo, el 16 de abril de 1624, dando lugar el nuevo documento al repaso que se hace de toda la historia y complejo proceso del retablo que hasta la presente línea hemos analizado.

Según la antedicha escritura de transacción que firmaron *Diego de Basoco* y el mayordomo de la parroquia de Malpartida, Francisco Mateos, el 16 de abril de 1624, por la obra escultórica la iglesia ya tenía abonados 8.431 reales y 30 mrs. que, junto a los 920 reales que tenía entregados el dicho Francisco Mateos, hacían un total de 9.351 reales y 30 mrs.; se adeudaban por tanto 19.548 reales y 4 mrs. a los herederos de *Agustín Castaño*. La aprobación de esta escritura de concierto fue rubricada el día 22 de abril de 1624 ante el escribano placentino Francisco de Campo, y en ella se especificaba la necesidad de obtener licencia del Obispo don Sancho Dávila, que a tal efecto la extendió el mismo día 22 de abril a instancias de una pequeña cédula sin fechar remitida por Pablo Fernández en nombre del mayordomo de la iglesia malpartideña.

Una vez finalizado el largo y costoso litigio judicial, ambas partes procedieron a liquidar sus cuentas. El primer escultor en recibir los pagos que aún en abril de 1624 se le adeudaban por la obra realizada fue *Pedro Martínez de Hontañón*, que al efecto otorgó carta de pago y finiquito 6 días después del concierto firmado entre la iglesia y los herederos de *Agustín Castaño*, esto fue el día 20 de abril de 1624. Según el protocolo, sabemos que *Diego de Basoco* había contratado con *Martínez de Hontañón* la talla de los cuatro relieves que *Castaño* no pudo realizar al verse sorprendido por la muerte; por esta escritura contractual, firmada el 9 de mayo de 1620 ante el escribano placentino Juan de Paredes, *Martínez de Hontañón* recibiría a cambio de su trabajo la cuarta parte de la cantidad en que fuera tasada la obra, «y de las tres cuartas partes restantes avía de llevar para sí la mitad y la otra mitad avía de ser para los herederos del dicho *Agustín Castaño*»; teniendo en cuenta que la tasación que hizo de los tableros en 1622 el salmantino *Pedro Hernández* fue de 330 ducados, la cantidad total que recibiría *Martínez de Hontañón* se calculó sobre ellos y ascendió a la cuantía de 2.268 reales y 26 maravedís, en concepto de cuya entrega y pago otorgó la correspondiente carta de finiquito. En esta cifra iban incluidos los 1.000 reales que recibió el escultor a partir de junio de 1622 tras asentar las piezas en el conjunto, así como los 600 reales, poco más o menos, que aún le adeudaba *Basoco* el 7 de abril de 1624, según pone de manifiesto el poder que entonces otorgó *Hontañón* a Bartolomé de Monesterio, vecino de Ojébar y estante en Plasencia, para que en su nombre pudiera cobrar lo que todavía se le debía; un pago librado en las cuentas de fábrica de 1624 por valor de otros 1.000 reales confirma y amplía la cifra referida en el antedicho poder de 7 de abril de 1624. En las cuentas de este mismo año figura un descargo de 30 reales «a *Diego de Basoco*, que se pagaron en su nombre a *Pedro de Sobremonte*», escultor placentino que pudo haber actuado como tasador de las cuatro historias en 1622 junto al salmantino *Pedro Hernández*, éste en nombre de la iglesia y *Sobremonte* en favor de los artistas.

La liquidación de los débitos con el resto de los artistas y descendientes fue más lenta porque eran mayores las cantidades a abonar. El ensamblador *Juan Sánchez* y sus herederos habían recibido hasta el año 1622 la cifra global de 11.039 reales y 23 mrs., según los descargos anotados en los Libros de Cuentas de Fábrica; teniendo en cuenta que la tasación que se hizo del ensamblaje en 1622 estipuló su precio en 22.020 reales, aún se adeudaba a los arquitectos de Ciudad Rodrigo 10.981 reales. En conjunto, los pagos que hizo la parroquia en favor de *Juan Sánchez* y sus herederos desde que aquél principiara el conjunto ascendieron a un total de 17.776 reales (incluyendo los 649 reales y 23 mrs. que aún se debían en 1643-44). Desde el bienio 1625-26 estuvo encargada de su recepción la viuda de *Andrés Maldonado*, María Sánchez, en favor de la cual la iglesia fue librando durante los primeros años que siguieron al acuerdo de abril de 1624 los 600 reales que, en primera instancia, se habían comprometido a entregar los herederos de *Castaño* de los 200 ducados que cobrarían a finales de cada mes de mayo (luego fijado en 1.600 reales para así la parroquia tomar a su cargo los abonos que correspondían a los mirobrigenses). Aún en 1635 no se había liquidado la deuda con la viuda; así lo pone de manifiesto el poder que otorgó el 5 de junio de dicho año en favor del presbítero Sebastián Bejarano y el albéitar Julián Pereira, encargados de recibir el dinero en sustitución del Canónigo Calderón, que los había estado cobrando en nombre de la viuda durante 1625 y 1626⁴²⁵.

Por su parte, los herederos de *Agustín Castaño* no sólo tardaron mucho tiempo en cobrar lo que les adeudaba la parroquia, sino que incluso fue preciso solicitar peticiones para descomulgar al mayordomo por incumplimiento de los pagos –muchos de los cuales se hicieron líquidos a partir de la venta de trigo y cebada–. Los 1.310 reales que se pagaron en 1624 a *Diego de Basoco* pudieron corresponder a parte de los 2.000 reales que la iglesia estaba obligada a entregar para el día de la fiesta de Pentecostés del año 1624. Durante 1625 y 1626 se observa cierta regularidad en la entrega de los 1.600 reales que Magdalena de Basoco tenía que recibir a finales de cada mes de mayo (de los 600 reales restantes hasta el total de 200 ducados se había hecho cargo la iglesia para liquidar con ellos los pagos correspondientes a los herederos de *Juan Sánchez*). No obstante, a partir de 1627 se observa cierta irregularidad en la entrega, pues este año la parroquia tan sólo abonó, en el momento que correspondía, los 500 reales anotados en la carta de pago que la viuda de *Castaño* firmó el 1 de junio de dicho año 1627. Es posible que desde entonces las entregas se hicieran de forma irregular, aunque lo cierto es que en los Libros de Cuentas no se vuelven a consignar abonos en su favor hasta 1633 (por valor de 522 reales) y 1634 (1.300 reales), fecha en la que aparece el hijo del escultor –*Juan Castaño*– percibiendo algunas cantidades en nombre de su madre –con la que debía haber mantenido algún tipo

⁴²⁵ Con el discurrir de los años la iglesia fue reduciendo los 600 reales que originalmente debía entregar hasta llegar a la cifra de 200 reales: durante el período 1639-40 tenemos registrado un abono de 350 reales, que bajan a 200 reales durante 1640 y 1643-44, último bienio en el que se registran pagos por este concepto; todavía se debían en esta fecha 649 reales y 23 mrs.

de litigio judicial para recibir él mismo lo que por herencia de su padre le correspondía-. La liquidación de la deuda que tenían Magdalena de Basoco y su hijo en contra de la parroquia debió hacerse efectiva después de la Visita que efectuó don Juan de Salazar el día 22 de enero de 1636, en la que ordenó ajustar cuentas con la viuda en el plazo de 15 días: según el desglose de cantidades que ofrece el Libro Becerro en el inventario que hizo Juan Fernández de la Plaza, mayordomo de la parroquia, el 25 de octubre de 1626, unido a los pagos librados entre 1627 y 1634, la iglesia había abonado para esa fecha –en la que se llevó a cabo la Visita precitada– un total de 17.489 reales y 20 mrs.; restados de los 28.900 reales en que fue ajustada en última instancia la obra escultórica, todavía faltaban por pagar 11.410 reales y 14 mrs. (siempre teniendo en cuenta que pueden faltar descargos).

Sobre la policromía de esta preciosa obra no hemos encontrado dato alguno, salvo la fecha inserta en la cartela sobre la que apoya la escena de la *Anunciación*: 1670. Es probable que este año responda a la conclusión de los trabajos de policromía y a las fiestas que se organizaron con motivo de la colocación del Santísimo Sacramento en el retablo recién estrenado. Al momento en que fue asentado el conjunto alude la cifra 1622 situada en idéntico emplazamiento, pero en el Evangelio. Queda acotado, pues, con ambas inscripciones el marco cronológico en el que se desarrolló la historia del conjunto lignario.

Los restantes asientos que poseemos de la obra tan sólo hacen referencia a la serie de limpiezas a las que fue sometida a lo largo de los años 1653-54, 1655-56 y 1709, lo que demuestra el interés que ya entonces se ponía en la conservación de una preciada obra.

Análisis descriptivo-. El retablo mayor de Malpartida de Plasencia es uno de los escasos ejemplares de la Diócesis en los que la arquitectura lignaria tan sólo alberga tallas de bulto redondo y relieves escultóricos, superando con ello la profunda tradición pictórica que mantienen los talleres ubicados en la ciudad del Jerte; para este aspecto fue primordial la procedencia vallisoletana del artífice de cuya gubia salieron las piezas que componen la iconografía distribuida por toda su estructura. Un sotobanco de cantería sirve de asiento a un conjunto lignario cuyo alzado se compone de banco, dos cuerpos (el segundo de ellos también dotado con *predella*) y ático diseñado en forma de edículo central. Recorren los dos niveles principales de la obra tres calles y dos entrecalles separadas por columnas corintias de fuste entorchado; van dispuestas por parejas las que flanquean las hornacinas de las calles más extremas. Con esto, el tracista remarca el quiebro que fue necesario practicar en el diseño del retablo para adaptar su planimetría a los tres paños del ábside ochavado de la capilla mayor parroquial. El esquema clasicista del conjunto no se despega por tanto de la sobriedad lineal en virtud de la cual se desarrolla durante la primera mitad del siglo XVII la retabística hispánica, si bien es cierto, por el contrario, que el ornato empieza a cobrar cierto despegue; así lo pone de manifiesto la carnosidad con la que han sido trazados y recortados del fondo los roleos que ornán los frisos, anunciando lo que años más tarde el Barroco va a llevar a sus últimas consecuencias.

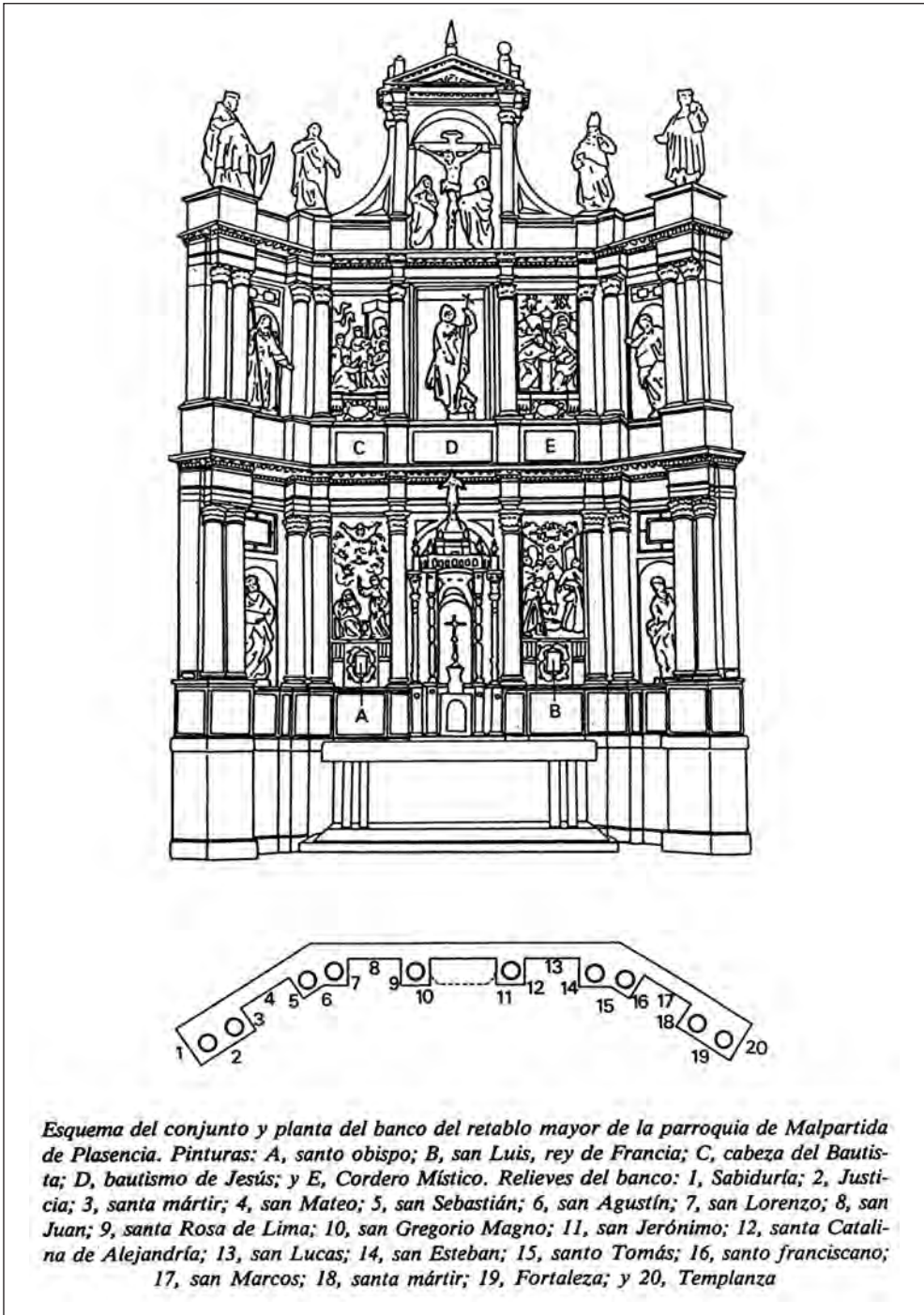


Lámina XVI. Malpartida de Plasencia. Parroquia de San Juan Bautista. Retablo mayor según J. J. García Arranz.

El importante desarrollo iconográfico por el que se caracterizan los retablos de la primera parte del seiscientos, herederos a su vez de la tradición quinientista y medieval, se pone de manifiesto en el rico repertorio distribuido en el primer nivel del conjunto malpartideño: los seis netos dispuestos en el banco y sus espacios intermedios (cinco en total, aunque el central está ocupado con el manifestador) son un marco excepcional para ubicar un rico despliegue iconográfico. Los tableros correspondientes a las calles más extremas y las dos entrecalles centrales albergan altorrelieves con la representación de los cuatro Evangelistas, acompañados de sus respectivos símbolos parlantes mientras escriben las sagradas escrituras sobre un fondo paisajístico con mínimos acentos naturalistas: *San Mateo* y el ángel, *San Juan* con el águila, *San Lucas* junto al toro y *San Marcos* con el León. Como pilares de la doctrina cristiana también están efigiados, sobre las caras frontales de los netos centrales, los cuatro Doctores de la Iglesia: desde el Evangelio a la Epístola tenemos a *San Agustín*, *San Gregorio Magno*, *San Jerónimo* y *San Ambrosio*. Ambas series de representaciones, Evangelistas y Doctores, se hacen escoltar con santos y santas de entre los que resaltan los protomártires *San Lorenzo* y *San Esteban*, diáconos que entregaron su vida por la guarda de los Evangelios que les estaba encomendada; junto a ellos, *San Sebastián*, *Santa Catalina de Siena* y *Santa Catalina de Alejandría*, además de otras *Santas Mártires* que han perdido el atributo. Por su especial vinculación con la ciudad de Plasencia, la Orden franciscana también aparece representada a través de un *fraile* que no podemos identificar –tal vez *San Francisco de Asís*–. Cierran este primer nivel por ambos extremos las alegorías de las Virtudes Cardinales por las que se caracterizan todos los efigiados: *Prudencia*, *Justicia*, *Fortaleza* y *Templanza*. El conjunto temático del banco quedaría organizado del siguiente modo:

Prudencia (serpiente), *Justicia* (balanza), *Santa Mártir* (porta la palma del martirio en la izquierda; ha perdido el atributo que originalmente llevaría en la derecha), *San Mateo* (con el Evangelio apoyado sobre el ángel), *San Sebastián*, *San Agustín* (con el báculo y la maqueta de templo y libro sobre una mesa), *San Lorenzo* (vestido con dalmática diaconal y acompañado con la parrilla), *San Juan* (con el águila), *Santa Catalina de Siena* o *Santa Rosa de Lima* (ambas visten el hábito dominicano y a las dos corresponde la corona de espinas con las que aparece tocada nuestra representación; no obstante, y dado que en Aldeanueva de la Vera existió un convento advocado a Santa Catalina, además de ser más frecuente su representación en la Diócesis de Plasencia, es probable que estemos en este caso ante la mártir de Siena, que haría pareja con Santa Catalina de Alejandría, situada en el mismo emplazamiento en el costado de la Epístola), *San Gregorio* (con tiara, casulla ancha y capa), *San Jerónimo* (ostenta la púrpura de cardenal, dotado con luengas barbas y acompañado a los pies con su atributo personal, el león dormido), *Santa Catalina de Alejandría* (acompañada de los instrumentos de su martirio: la espada, que porta en la mano derecha, y la rueda de púas aceradas), *San Lucas* (con el becerro dormitando a su pies), *San Esteban* (vestido con dalmática diaconal; hace pareja con San Lorenzo, ubicado en el mismo emplazamiento al costado del Evangelio), *San Ambrosio* (vestido con indumentaria pontifical, acompañado con el báculo, libro y, tal vez, con la maqueta del templo –en este último caso la talla del relieve está bastante perdida–), *Santo Franciscano* (con hábito y manto que llega hasta las rodillas), *San Marcos* (con el león a los pies), *Santa Mártir* (con la palma del martirio en la mano derecha y la diadema sobre la cabeza; ha perdido el atributo identificativo que llevaba en la mano izquierda), *Fortaleza* (columnas) y *Templanza* (cántaro).

En los dos cuerpos principales del retablo, albergan las hornacinas de las calles más extremas las efigies de *San Pedro* y *San Pablo*, en el primer cuerpo, y *Santiago el Mayor* y *San Felipe*, en el segundo (tomamos la identificación que hace Mérida de esta última talla, ya que ha perdido el atributo que portaba en la mano derecha, muy probablemente una cruz latina⁴²⁶). En ambos cuerpos el trazado de los nichos se resuelve a base de planta semicircular, arco de medio punto, bóveda de cuarto de esfera en el cerramiento, puntas de diamante en las enjutas y placado con decoración polícroma vegetal en la zona superior, dentro de un esquema inspirado en grabados difundidos a partir de tratados arquitectónicos (*Serlio* o *Palladio*).



Fig. 60. Malpartida de Plasencia. Parroquia de San Juan Bautista. Retablo mayor, San Pablo.

Las entrecalles de ambos niveles contienen historias talladas en altorrelieve con distintos planos de profundidad: *Anunciación*, *Nacimiento* (primer cuerpo), *Epifanía* y *Visitación* (segundo cuerpo). Trátase de tableros rectangulares asentados sobre ménsulas recurvadas, entre las cuales van dispuestos, en el nivel inferior, dos representaciones pictóricas de un *Santo Obispo* (¿*San Blas*?) y *San Luis Rey de Francia*, y en el superior, dos cartelas en las que se inscriben las dos fechas policromadas que ya hemos visto, 1622 y 1670.

La calle central del retablo contiene, de abajo hacia arriba, los siguientes elementos: el manifestador, concebido en forma de templete de planta central y flanqueado a ambos lados con dos parejas de columnas y estípites; corona el remate cupulado una pequeña estatuilla de la *Fe*, tal vez perteneciente al antiguo tabernáculo, que, en tiempos de don Antonio Ponz, es probable que aún se conservara, pues al mismo se refiere el académico como «un bello templecito» que «está echado a perder»⁴²⁷. Según la inscripción existente en la base del actual, sabemos que «SE HIZO ESTA OBRA AÑO 1816»⁴²⁸. Preside la hornacina principal del segundo nivel la efigie de *San Juan Bautista*, titular de la parroquia; a su vida hacen alusión las historias representadas en los espacios adyacentes del banco de este segundo cuerpo: debajo de la imagen tenemos el *Bautismo de Cristo en el río Jordán*, flanqueado a ambos lados con la cabeza de *Juan* después de ser decapitado y el *Cordero Místico*.

⁴²⁶ MÉLIDA ALINARI, J.R., *op. cit.*, T.º II, p. 248.

⁴²⁷ PONZ, A., *op. cit.*, T.º VII, Carta V, apdo. 35, p. 93.

⁴²⁸ Circunstancias particulares, y lógicas, de la parroquia impidieron que en su día viéramos esta inscripción. Debemos el dato a nuestro Director de Tesis Doctoral, Dr. D. Florencio-Javier García Mogollón, a quien estamos sumamente agradecidos.

Corona el retablo un edículo central abierto en arco de medio punto y rematado con frontón triangular, decorado con bolas en los extremos y pirámide en el vértice. Alberga en su centro la imagen de un *Crucificado* al que acompañan *María* y *San Juan Evangelista*. Flanquean a ambos extremos cuatro efigies emplazadas en los pedestales del rebanco del ático, al que se une el templete central por medio de aletones curvos. Son personajes del Antiguo Testamento agrupados por parejas: el rey *David*, *Moisés* (Evangelio) y su hermano mayor *Aarón*, sumo sacerdote de la antigua ley, y el rey *Salomón* (Epístola).

Apuntemos, para terminar la descripción de la obra, algunas notas sobre la jugosa policromía que embellece el conjunto retablístico de Malpartida de Plasencia, típica del siglo XVII. Los estofados de las telas que cubren las figuras dan vida a un mundo vegetal estilizado que cobra realce en las orlas y, sobre todo, a partir del empleo de técnicas como el picado y rajado de fondo y la imitación de ricas telas que conlleva. Las encarnaciones se realizaron en mate. Para el adorno de la arquitectura lignaria se optó por el empleo de motivos vegetales, de nuevo estilizados, en los bancos del segundo cuerpo y ático, no excluyendo esta temática la presencia de escenas figurativas como las descritas para el caso de *San Juan Bautista*.

Estudio estilístico de la escultura-. Ejecutados de forma prácticamente contemporánea, las piezas escultóricas que pueblan los retablos mayores de Guijo de Coria y Malpartida de Plasencia delatan el estilo escultórico de un artista que conoce y copia los modelos de *Gregorio Fernández*. Probada está la buena relación de amistad que ambos mantuvieron, lo que justifica una influencia artística que confirma la contemplación de las esculturas. *Agustín Castaño* manifiesta con su estilo poseer una gran fuerza a la hora de ejecutar las tallas, emparentado con la etapa estilística en la que la producción de *Fernández* adopta el naturalismo (1616) aunque sin perder de vista los modelos de su maestro *Francisco de Rincón*. Empero, la calidad de la obra no deja por ello de ser mediocre.

Las figuras de *San Pedro* y *San Pablo* siguen muy de cerca los modelos que utilizó *Gregorio Fernández* para realizar las homónimas tallas del retablo mayor de la iglesia vallisoletana de San Miguel, que contrató el 26 de octubre de 1606 en su parte escultórica⁴²⁹. El modelo de *San Pablo* se repite en la máquina que preside el presbiterio de la iglesia de Villaverde de Medina (Valladolid)⁴³⁰, y ambos tipos, a su vez, son parecidos a los del retablo mayor de San Miguel de Vitoria, tallado posteriormente por *Fernández* (1624)⁴³¹. Ambas esculturas malpartideñas demuestran ser obra

⁴²⁹ MARTÍN GONZÁLEZ, *El escultor...*, op. cit., pp. 89-93, lám. 37, figs. a y b. En la lám. 39 tenemos detalles de las cabezas. En esta obra se recogen las referencias bibliográficas sobre las piezas aludidas, por lo que a ella remitimos para las citas sucesivas.

⁴³⁰ La arquitectura fue realizada por *Juan de Muniátegui* a partir de 1609, y la escultura se vincula a *Fernández* en virtud de la declaración que hizo el primero en su testamento de 7 de mayo de 1612: *ibidem*, pp. 96-100, lám. 49, fig. b.

⁴³¹ Fueron esculpidas por el maestro a raíz del contrato definitivamente estipulado en Valladolid el 24 de agosto de 1624: ANDRÉS ORDAX, S., *Gregorio Fernández en Álava* (Vitoria, 1976), pp. 22 y ss.

de un maestro directamente vinculado a la órbita fernandesca, según permiten comprobar detalles como el mechoncillo de pelo sobre la frente de *San Pablo*, o el tipo de barba de ambos Príncipes. Los dos modelos son semejantes a las esculturas dispuestas en el retablo mayor de la parroquial de Guijo de Coria⁴³².

La escultura del apóstol *Santiago* es coincidente, en cuanto a modelo, con las que *Gregorio Fernández* dispuso en el retablo de la iglesia de Los Santos Juanes de Nava del Rey (Valladolid), contratado con anterioridad a la fecha de 1620 en la que estaban concluidas las tareas de arquitectura y escultura⁴³³; el parecido que existe en ambos retablos, en lo que respecta a la imagen de *Santiago*⁴³⁴, presupone la existencia de un núcleo común a partir del cual irradia el modelo. Por su parte, *San Felipe* guarda un gran parecido con el que alberga el segundo cuerpo del retablo de Guijo de Coria en la primera hornacina de la Epístola⁴³⁵. Asimismo, cabe señalar la reproducción que en la talla malpartideña de *San Juan Bautista* se ha hecho de la obra procedente del conjunto lignario de la iglesia conventual de las Huelgas Reales de Valladolid, cuyo contrato de escultura firmó *Gregorio Fernández* el 15 de abril de 1613⁴³⁶.

La *Crucifixión* también demuestra sus débitos con el maestro vallisoletano: los modelos los tenemos en el citado retablo mayor de la iglesia vallisoletana de Villaverde de Medina, así como en la máquina del convento de las Descalzas Reales de Valladolid –de cuya escultura se encargó *Gregorio Fernández* hacia 1612⁴³⁷–, en los retablos de las Huelgas Reales (Valladolid), los Santos Juanes (Nava del Rey) o en el de San Miguel de Vitoria. Mantiene *Castaño* el tipo de Crucificado fernandesco, con perizoma compuesto por numerosos y acartonados pliegues y un paño volandero que está presente desde sus primeras realizaciones; idéntico tratamiento tiene el plegado de la *Virgen* y *San Juan*.

Los personajes bíblicos del Antiguo Testamento situados en el ático no están tan apartados de la estética fernandesca como ha pretendido ver la crítica histórico-artística, aunque es cierto que la altura a la que debían ser contemplados debió influir en una sensible reducción del detallismo, sobre todo en los rostros. No obstante, la gravedad que se hace presa de las expresiones de *Moisés* o *Aarón* tiene parangón en obras como la talla de *San Agustín* del retablo de Los Santos Juanes, en Nava del Rey, o con piezas escultóricas como el *San Antón* que hizo el escultor *Diego de Anicque* para esta misma iglesia a raíz del contrato que su maestro, *Juan de Muniátegui*, había concertado en 1609⁴³⁸.

⁴³² GARCÍA MOGOLLÓN, F.J., *El retablo mayor de la parroquial de Guijo de Coria...*, op. cit., p. 402.

⁴³³ MARTÍN GONZÁLEZ, *El escultor...*, op. cit., pp. 109-110.

⁴³⁴ *Ibidem*, lám. 69 (a).

⁴³⁵ GARCÍA MOGOLLÓN, F.J., *El retablo mayor de la parroquial de Guijo de Coria...*, op. cit., p. 403, donde el autor compara la talla de *San Felipe* con la de *San Gregorio Magno* que preside el retablo de Los Santos Juanes.

⁴³⁶ MARTÍN GONZÁLEZ, *El escultor...*, op. cit., pp. 101 ss., láms. 55 y 58 (a).

⁴³⁷ *Ibidem*, p. 100, lám. 53.

⁴³⁸ *Ibidem*, pp. 80 s., lám. 30.

Un ligero cambio de estilo apreciamos en los cuatro altorrelieves que talló el santanderino *Pedro Martínez de Hontañón*, más apegado a las fórmulas del manierismo final de un *Francisco de Rincón* y menos cautivado por el estímulo naturalista de *Gregorio Fernández*. Como ya puso de manifiesto Montero Aparicio⁴³⁹, el relieve con la escena de la *Anunciación* guarda evidentes relaciones con el homónimo tema que *Francisco de Rincón* creó para el retablo mayor de la iglesia vallisoletana de las Angustias⁴⁴⁰, luego retomado por *Fernández* en el de Tudela de Duero⁴⁴¹. Para el resto de los paneles es necesario tomar como punto de referencia las tallas que *Rincón* fabricó para el retablo mayor del hospital de Simón Ruiz, en Medina del Campo, donde colaboró hacia finales del siglo XVI con *Pedro de la Cuadra* y *Simón de Ávila*, que seguramente se ocupó del ensamblaje; las esculturas de *Rincón* descuellan por la blandura impresa en el modelado y la elegancia de las formas⁴⁴², características que en algo trata de imitar *Hontañón*, menos evolucionado, por tanto, que *Agustín Castaño*. Sin embargo, y como en más de una ocasión ha afirmado el profesor Martín González, es dato seguro que *Gregorio Fernández* trabajaba en las piezas escultóricas de su maestro en calidad de oficial, de lo cual derivan las relaciones que a su vez podemos establecer entre los paneles de Malpartida y los distribuidos en el ya citado retablo mayor de la iglesia vallisoletana de Villaverde de Medina.

Fuentes documentales-. Archivo Parroquial de Malpartida de Plasencia, L.C.F. y V. de 1607 a 1645, desordenado, foliado, fols. 20 vt.º, 21, 21 vt.º, 22, 23, 23 vt.º, 24, 24 vt.º, 34, 104 vt.º, 105, 112, 120, 120 vt.º, 122 vt.º, 123, 124 vt.º, 128 vt.º, 152 vt.º, 153, 153 vt.º, 154, 165, 167 vt.º, 168, 169 vt.º, 170, 172, 172 vt.º y 173; L.C.F. y V. de 1639 a 1777, desordenado, foliado, fols. 25 vt.º, 28, 31 vt.º, 46, 61, 61 vt.º; L.C.F. y V. de 1653 a 1657, foliado, fols. 94 vt.º y 111; L.C.F. y V. de 1639 a 1777, foliado, fol. 80 vt.º; *Libro Becerro. Capellanías y otros, de 1588 a 1734*, s.f., 25 de octubre de 1626; L.C. y V. de la *Cofradía de Ntra. Sra. de la Luz, de 1610 a 1704*, sin foliar, cuentas de 1670.

AHPCC. Sección Protocolos Notariales. Plasencia. Escribanos: *Francisco de Campo*, leg. 244, s.f. (20-XII-1620, poder de Magdalena de Basoco en favor de su padre *Diego de Basoco*; 15-IV-1624, concierto entre la iglesia de Malpartida y *Diego de Basoco*; 16-IV-1624, transacción entre la iglesia de Malpartida y los herederos de *Agustín Castaño*; 22-IV-1624, aprobación de la precitada escritura de transacción, además de la licencia que otorgó el Obispo don Sancho Dávila y Toledo en esa misma fecha); *Francisco Núñez*, leg. 1832, s.f. (7-IV-1624, poder que otorga el escultor *Pedro Martínez Hontañón* para recibir lo que le adeudaba *Diego de Basoco* por las cuatro historias realizadas); *Juan Ramos Caballero*, leg. 2118, s.f. (20-IV-1624, carta de pago y finiquito del escultor *Pedro Martínez Hontañón* en favor de *Diego de Basoco*); *Francisco de Campo*, leg. 246, s.f. (1-VI-1627, carta de pago otorgada por Magdalena de Basoco en favor de la iglesia de Malpartida); *Alonso de Vargas*, leg. 2638, s.f. (5-VI-1635, poder que otorga María Sánchez, viuda del ensamblador *Andrés Maldonado* e hija del ensamblador *Juan Sánchez*, difunto, para recibir los pagos que aún le adeudaba la parroquia de Malpartida).

⁴³⁹ Vid. MONTERO APARICIO, D., *op. cit.*, pp. 192 s.

⁴⁴⁰ La obra fue concertada por *Cristóbal Velázquez* en 1600, y la escultura realizada, con toda seguridad, por su yerno *Francisco de Rincón*; seis años más tarde la iglesia había terminado de abonar su importe: MARTÍN GONZÁLEZ, *Escultura Barroca Castellana, op. cit.*, p. 176.

⁴⁴¹ La intervención de *Gregorio Fernández* en este retablo, comenzado en 1573 por *Francisco de la Maza* y *Manuel Álvarez*, se derivó del concierto que en 1611 hizo con la iglesia para construir el tabernáculo: IDEM, *El escultor...*, *op. cit.*, p. 220, lám. 197.

⁴⁴² IDEM, *Escultura Barroca Castellana, op. cit.*, pp. 172 ss.

Resumen de los datos expuestos:

FICHA DOCUMENTAL	ARQUITECTURA	TALLAS EXENTAS	RELIEVES
Autor/es	<ul style="list-style-type: none"> - Juan Sánchez, ensamblador vecino de Ciudad Rodrigo († entre 1620-22) - Andrés Maldonado, yerno del anterior y entallador vecino de Plasencia (ayuda desde 1619) - Pedro Estévez y Diego Sánchez (debieron ayudar en el asiento del retablo) 	Agustín Castaño, escultor natural de Astudillo y vecino de Valladolid (†1620)	Pedro Martínez de Hontañón, escultor natural de Ojébar (Laredo, Cantabria)
Lugar ejecución		¿En Valladolid?	
Periodización	<ul style="list-style-type: none"> - Contrato → 1615/16 - Asiento → 1622 	<ul style="list-style-type: none"> - Contrato → 1615/16 - Muere en 1620: faltan por terminar los cuatro relieves 	<ul style="list-style-type: none"> - Contrato → 9 de mayo de 1620, firmado con Diego de Basoco ante Juan de Paredes, escribano de Plasencia. - Final de la obra → 1622 - Finiquito → 20 de abril de 1624
Tasación	- 1622 → 22.020 reales. Actuaron como tasadores Alonso de Balbás, en nombre de los artistas, y Francisco de Acevedo por la iglesia	<ul style="list-style-type: none"> - 1622 → 2.400 ducados las tallas exentas. Actuó por parte de la iglesia el salmantino Pedro Hernández * [Siguieron otras tasaciones después del pleito. En última instancia, se remitieron a esta 1ª] 	- 1622 → 330 ducados. Actuó por parte de la iglesia el salmantino Pedro Hernández y, por los artistas, debió intervenir Pedro de Sobremonte
Precio ajustado después de la tasación		<ul style="list-style-type: none"> - 1622 → 2.050 ducados - 15 de abril de 1624 (cuando al que llegaron después de los pleitos) → 28.900 reales, incluyendo la multa impuesta por el juez de Salamanca (3.300 reales) 	- 1622 → 330 ducados
Total cobrado	17.776 reales (documentados)	17.489 r., 20 mrs. (documentados)	2.268 r., 26 mrs.

- Plasencia. Convento de Santa Clara
Esculturas del retablo mayor (desaparecido)

El mismo día que el convento de Santa Clara contrató la hechura del retablo mayor con *Juan Sánchez* y su yerno *Andrés Maldonado* estipuló con *Agustín Castaño* la imaginería del mismo. Según el concierto establecido el día 2 de mayo de 1617⁴⁴³, el escultor, que presentó como fiador a *Juan Francisco Horacio*, organista de Plasencia, se obligó a disponer

«en el pedestal (...) a cada lado de la custodia en la una parte *Santa Ana* y en la otra *Santa Luzía* de medio relieve, y en la puerta de la custodia una *Resurección* y a los dos lados della a de llevar a cada lado en los anchos de la dicha custodia dos figuras redondas, una en cada parte, que la una a de ser una figura de *Santa Catalina Mártir* y otra de *Santa Inés*. Y al dicho *Agustín Castaño* se le a de dar para el obrage de la dicha talla y escultura toda la talla aparejada y escudos y figuras de medio relieve».

El precio de la obra se estipuló en 500 ducados abonados «en tres tercios y pagas que an de ser: la primera paga de duzientos ducados el día húltimo de este presente mes de mayo, y la segunda de otros duzientos ducados para quando tenga hecha y acabada la mitad de la dicha obra de talla y escultura, y la terçera y húltima paga que a de ser los çien ducados restantes luego que el dicho retablo esté acabado y asentado», para finales de noviembre de 1617. No obstante, y como solía ser bastante habitual en estos casos, el convento decidió hacer una serie de mejoras al contrato primigenio, de modo que la obra no pudo estar concluida en el plazo estipulado. No sabemos en qué consistieron exactamente estas «demasías». Tuvieron un importe total de 2.222 reales, que declara haber recibido *Agustín Castaño*, además de los 500 ducados, el día 26 de julio de 1619, fecha de la carta de finiquito que otorgó por este concepto (en la que aún se estipula una última paga de 100 reales a entregar el mes de junio de dicho año)⁴⁴⁴. En este mismo protocolo se hace cuenta de los pagos que había ido recibiendo el artista a medida que iba trabajando, y en los mismos podemos comprobar que no se cumplieron del todo las condiciones pactadas el 2 de mayo de 1617 (en dichas condiciones debió intervenir *Castaño* de algún modo en las trazas de *Juan Sánchez*).

Poco después de finalizar las labores de talla, ensamblaje y escultura debieron dar comienzo los trabajos de dorado, estofado y policromía del conjunto, contratados con el pintor *Antonio González de Castro*, vecino de Salamanca y estante en Plasencia. El 4 de marzo de 1622 otorgaron en su favor las monjas de Santa Clara carta de poder para que pudiera cobrar un total de 4.365 reales de diferentes particulares, «todo lo qual (...) para en quenta y parte de pago de lo que este conbento le a de pagar por la pintura e dorado y estofado del retablo que está pintando en el altar mayor deste convento»⁴⁴⁵.

⁴⁴³ AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Jerónimo Navarro, leg. 1821, 2 de mayo de 1617, s.f.

⁴⁴⁴ *Ibidem*. Escribano Juan de Paredes, leg. 1966, foliado, fols. 1179-1180 vt.º.

⁴⁴⁵ *Ibidem*. Escribano Francisco de Campo, leg. 242, 4 de marzo de 1622, s.f.

- Plasencia. Colegio de la Compañía de Jesús
 Imagen de San Agustín (desaparecida)

El 15 de junio de 1619 *Agustín Castaño* contrata con los jesuitas de Plasencia la hechura de una imagen de *San Agustín* a cambio de 300 reales, de los cuales recibió la mitad en el momento del contrato. La obra debía estar terminada para el día de Ntra. de Agosto de 1619, siguiendo para ello las directrices especificadas en la carta: «haré una figura de Señor San Agustín obispo de madera, con su mitra y en la mano yzquierda un libro y encima del la yglesia y en la mano derecha un báculo pastoral y en la buelta del un coraçón con dos saetas, bien acabado y obrado, grave, deboto y hermoso, a contento de dos ofiçiales puestos por cada parte el suyo, de bara y media de alto»⁴⁴⁶.

La obra de Juan María Castaño en la Diócesis de Plasencia

- Plasencia. S.I. Catedral. Esculturas para el retablo de la capilla de la Purísima (antes llamada de San Fulgencio)

Introducción. Dotación y construcción de la nueva capilla-. La capilla de la Purísima, también conocida bajo la advocación de San Fulgencio, se ubica a los pies de la Catedral nueva, en el lado del Evangelio, adosada a uno de los costados del coro y frontera de la capilla de Ntro. Padre Jesús de Nazareno, antes llamada de San Juan Bautista. Según los documentos que obran en el Archivo Capitular, sabemos que en mayo de 1640 el Cabildo ven-



Fig. 61. Plasencia. S.I. Catedral. Capilla de San Fulgencio.

dió esta capilla al Deán don Fernando de Montemayor, que la adquirió por la importante suma de 1.000 ducados de vellón. En el contrato que ambas partes estipularon consta que dicho Deán dotó una misa solemne celebrada el día de San Fulgencio, patrono de la Diócesis de Plasencia y titular, desde entonces, de la capilla que ahora se inauguraba. También se autorizó a don Fernando a construir un retablo, cerrar la estancia con su reja y disponer sus escudos⁴⁴⁷. Las armas Montemayor (de plata, tres fajas de sable) aparecen en la reja, en la laude del suelo –una inscripción hace referencia a las misas, beneficios, etc., fundados por el Deán en 1640, año en que dotó esta capilla– y a ambos lados del retablo, así como también en el pequeño cañón

⁴⁴⁶ *Ibidem*. Escribano Juan de Paredes, leg. 1966, foliado, fols. 951-952.

⁴⁴⁷ A.C.P., Leg. 26, Exp. 25. Citado a su vez por LÓPEZ SÁNCHEZ-MORA, M., *Las Catedrales de Plasencia. Guía Histórico Artística* (Plasencia, 1971), p. 30.

encasetonado que cubre la estancia, donde se reparte tal cúmulo de armas, que el lugar ha sido definido como un verdadero tesoro heráldico; junto a las del Deán, aparecen los escudos de los Escobar y los Vega, además de otros no identificados⁴⁴⁸.

Quiso don Fernando de Montemayor hacer de su capilla un verdadero joyel. Para forrar el interior y ponerlo a tono con la portada quinientista que le sirve de ingreso –en arco de medio punto entre pilastras corintias cajeadas, decorada la rosca con ocho querubes y un acanto invertido en la clave, todo ello enmarcado a su vez en amplios paneles decorativos donde van dispuestas dos hornacinas con las figuras pétreas de *San Gregorio* y *San Jerónimo*– contrató, el 29 de noviembre de 1640, al cantero placentino *Pedro de Figueroa*⁴⁴⁹. estipularon por condiciones forrar la capilla de sillares y hacer el suelo de ladrillo y cal, cubierto de grandes losas, una de las cuales habría de ser la que cubriera la tumba de don Fernando. Asimismo, se comprometió a elevar el altar donde habría de ir el retablo, y a «roçar también una imposta que está en la capilla para que el retablo arrime mejor a la pared», decorada por ambos lados con sobrios rectángulos moldurados. Aparte de construir otra serie de piezas, como los pedestales de la reja, *Pedro de Figueroa* cubrió la estancia con una bella bóveda de cañón encasetonada. Todo ello debía estar ultimado para la Pascua de Resurrección de 1641. El precio se ajustó en 1.400 reales⁴⁵⁰.

También pensó don Fernando en dorar la piedra de cantería de su nueva capilla. Once días después de estipular su construcción con *Pedro de Figueroa*, contrató al pintor placentino *Miguel González* para «dorar y pintar la dicha capilla conforme a el largo y ancho de toda la cantería, por de dentro y fuera conforme a vn memorial que tiene hecho». El protocolo se firmó en Plasencia el 10 de diciembre de 1640⁴⁵¹. 1.000 reales recibiría *Miguel González* por su trabajo. Habría de poner el aceite y el albayalde necesario. Por cuenta del señor Deán corría la entrega de 12.000 panes de oro y el coste de los andamios con los que alcanzar los rostros de los santos, que «an de ser encarnados al olio y los respaldos de colores», teniendo en cuenta lo siguiente:

«(...) si de los dichos doçe mil panes sobrare alguno lo a de entregar a el dicho señor Deán, y si faltare de los dichos doçe mil panes de oro alguno más para acabar la dicha obra lo a de poner el dicho *Miguel Gonzales*, exçeto los espexos a donde ban los florones [referidos a los casetones de la bóveda de medio cañón] dentro de la capilla, queste oro lo a de dar el dicho señor Deán de lo que sobrare de los dichos doçe mil panes de oro y si no sobrare lo a de poner el dicho señor Deán para los dichos espejos y florones y no más».

⁴⁴⁸ CORDERO ALVARADO, Pedro, *Plasencia. Heráldica, Histórica y Monumental* (Plasencia, 1997), p. 74.

⁴⁴⁹ AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Francisco Núñez, leg. 1844, 29 de noviembre de 1640, s.f.

⁴⁵⁰ *Ibidem*.

⁴⁵¹ *Ibidem*. Escribano Francisco Núñez, leg. 1844, 10 de diciembre de 1640, s.f.

El retablo de la Purísima y sus esculturas-. Una vez construida y dorada la capilla, don Fernando de Montemayor procedió a contratar el retablo que tenía pensado disponer en la misma desde que la compró al Cabildo en 1640. Dividido en banco, cuerpo y ático, tres calles recorren el alzado de la obra. Columnas entorchadas de capitel compuesto separan las hornacinas de medio punto situadas en el cuerpo principal. Este soporte sirve también para flanquear el edículo central del ático, rematado en arco de medio punto ante la necesidad de adaptar el cierre del retablo al de la propia capilla; en función de éste se acopla el ribete con el que se cierra la obra lignaria. Nada sabemos acerca del artista encargado de su arquitectura, tal vez vallisoletano si consideramos la procedencia del escultor con el que don Fernando concertó las tallas del retablo el 21 de abril de 1642⁴⁵²: *Juan María Castaño*. En el contrato se estipuló la ejecución de las siguientes imágenes:



Fig. 62. Plasencia. S.I. Catedral. Capilla de San Fulgencio. Retablo.

«Y los santos que se an de haçer en el primero terçio del retablo en la caja de en medio es una *Nuestra Señora de la Conçeçión* con el manto tendido al modo de la questá en la dicha santa yglesia en la capilla del altar mayor, sobre vn trono de serafines y la media luna a los pies, y en las cajas y nichos de los lados, a la mano derecha *San Flujencio* con su capa, mitra y báculo, y al de la mano hizquierda *Santa Florentina* bestida de monja con manga ancha y báculo en la mano. Y en el segundo y último cuerpo del retablo en la caja prinçipal de en medio *Santo Domingo* con su perro a los pies y hacha en la boca, y en la caja y nicho de la mano derecha *San Francisco* con un Cristo en las manos, y en la caja y nicho de la mano hizquierda *San Antonio de Padua* con su Niño Jesús sobre el libro».

Las imágenes descritas, que habría de ejecutar en madera de nogal, «redondas y acabas por todas partes», continúan en la actualidad en el mismo emplazamiento que se les asignó, a excepción de las dos esculturas proyectadas para las hornacinas laterales de ambos cuerpos: las del principal se dispusieron en el ático, y viceversa. La diferencia de escala entre ambos grupos permite imaginar que ya entonces debió resolverse el cambio.

⁴⁵² *Ibidem*. Escribano Francisco Núñez, leg. 1845, 21 de abril de 1642, s.f.



Fig. 63. Plasencia. S.I. Catedral. Capilla de San Fulgencio. Retablo, Inmaculada.

Juan Castaño se comprometió a esculpir cada figura por 300 reales –100 reales en el momento del contrato–, a terminar dentro de 10 meses –contados desde San Juan de junio– «y a comenzar primero con la ymajen de Nuestra Señora de la Concepción, y ésta acabada si no quedare a satisfacción del dicho señor Deán no a de pasar adelante el dicho *Juan Castaño* con la dicha obra». La admiración de la escultura que ejecutó *Gregorio Fernández* para el retablo de la Catedral fue el factor que condicionó el modelo al que se ajustaría *Castaño* para hacer la *Purísima*, que sigue el tipo de *Inmaculada* más difundido por el maestro, aunque sin alcanzar la plasticidad y resuelto dinamismo que éste llegó a imprimir en las obras de su última etapa. De igual suerte sucede con el resto de las tallas, todas elevadas sobre peanas decoradas con tornapuntas y gallones. Resalta de entre todas ellas la de *Santo Domingo de Guzmán*; la aparición de la *Virgen del Rosario* y el abrazo con *San Francisco* son ciclos asociados a su iconografía que permiten justificar su inclusión en el retablo. Se flanquea de los patronos de la Diócesis.

El mismo día 21 de abril de 1642 concertó el Deán Montemayor la policromía, dorado y estofado del retablo y esculturas con el pintor *Miguel González*⁴⁵³, que por segunda vez trabajaba en esta capilla. Estipuló la obra en 400 ducados –de su cuenta los materiales–, fijando el plazo de entrega en seis meses desde que comenzara. Entre las condiciones del contrato, se especifica que «las columnas se an de dorar por detrás aunque no se bea y los capiteles», además de las cajas y las tallas. Entre los motivos elegidos para los estofados, habría de dibujar «pájaros y niños y otras cosas bivas», como angelotes portadores⁴⁵⁴. Todo ello podemos contemplarlo en la actualidad gracias al buen trabajo que realizó *Miguel González*, lo que sin duda le valió para contratar también la policromía de la reja de la capilla, que ajustó en 1.900 reales el 4 de julio de 1644⁴⁵⁵. De la fábrica de dicha reja se habían encargado –según el protocolo firmado en Plasencia el 12 de diciembre de 1643– los cerrajeros placentinos *Andrés de Morera* y *Juan Rosado*, que utilizaron los 12 balaustres y coronamiento que para el efecto se reaprovecharon; recibieron por su trabajo 1.800 reales⁴⁵⁶. Recuerda el carácter funerario de la capilla esta inscripción incluida en el friso de la reja: «HAEC REQVIEST MEA INSALVTUM SAECVLI HIC HABITABO QVONIAM ELEGI EAM»⁴⁵⁷.

⁴⁵³ *Ibidem*. Escribano Francisco Núñez, leg. 1845, 21 de abril de 1642, s.f.

⁴⁵⁴ *Ibidem*.

⁴⁵⁵ *Ibidem*. Escribano Martín Rayo, leg. 2138, foliado, fols. 363-364 vt.º.

⁴⁵⁶ *Ibidem*. Escribano Francisco Núñez, leg. 1846, 12 de diciembre de 1643, s.f.

⁴⁵⁷ *Este es mi descanso de las enfermedades del mundo. Aquí habitaré, puesto que yo lo he elegido*. Tomamos la traducción de la que realizó el Dr. Sánchez Salor para el trabajo de SÁNCHEZ LOMBA, Francisco M., y MARTÍNEZ DÍAZ, J.M.^a, «La capilla de San Fulgencio en la Catedral de Plasencia», en *Homenaje al profesor Martín González* (Valladolid, 1995), p. 256, n. 11. En este trabajo se citan también parte de los documentos a los que nos hemos referido.

Las obras que paulatinamente fue concertando para la suya el Deán don Fernando de Montemayor constituyen un excelente ejemplo de las obras que integraban el ornato de una capilla especialmente cuidada, en la que el retablo funciona como una joya más de un tesoro destinado a guardar la memoria de un hombre. Por otra parte, está claro el peso que aún tenía la escuela vallisoletana, y la intervención de *Gregorio Fernández* en el retablo mayor.

4.2. El retablo mayor de la Catedral de Plasencia y sus artífices

La vía de relaciones artísticas que don Fray Enrique Enríquez Manrique había establecido con Valladolid a través de *Agustín Castaño*, permitió sentar las bases necesarias para ofrecer pocos años después al Cabildo Catedral de Plasencia la posibilidad de ver cumplido su deseo de admirar una magna obra de arte ultimada por los artífices mejor cualificados que entonces había en España. Como en más de una ocasión ha afirmado el profesor Martín González, el retablo de la Catedral sería la gran consagración de la escultura vallisoletana en la provincia de Cáceres, y, a su vez, núcleo de nuevas obras.

Los hermanos Velázquez y el equipo de ensambladores reunidos en Plasencia

Entre los maestros que viajaron hasta Plasencia con la intención de participar en la subasta y en las comisiones nombradas para valorar los distintos proyectos que precedieron al contrato definitivo con los hermanos *Velázquez*, se encontraban los ensambladores *Andrés Crespo*, vecino de Medina de Rioseco, y *Pedro de Santoyo*, que lo era de la villa de Cuéllar (Segovia). Éste acudió a la ciudad cuando el Cabildo lo mandó llamar el 6 de noviembre de 1623 para que formara parte, junto con el arquitecto placentino *Alonso Sánchez*, de la comisión encargada de dictaminar sobre las trazas del retablo. La participación de *Andrés Crespo* en el proceso fue más importante, ya que está documentado en el concurso de trazas celebrado el 21 de junio de 1623, y un año después, cuando el Cabildo reunido el día 13 de julio de 1624 dictaminó que él y *Alonso de Balbás* se encargaran de ejecutar el retablo mayor y la custodia a cambio de 6.500 ducados. No era la primera vez que ambos artistas, *Crespo* y *Santoyo*, participaban en el proceso de contratación de una obra de este tipo. Paradójicamente, ambos acudieron a la subasta de uno de los retablos que más afinidad guarda con el mayor de Plasencia, el de la iglesia de los Santos Juanes de Nava del Rey, adjudicado, en cuanto a ensamblaje, a *Francisco Velázquez*, que recibió la traza del arquitecto real *Francisco de Mora* el 26 de agosto de 1612⁴⁵⁸.

Sin embargo, la importante oferta que presentaron *Juan* y *Cristóbal Velázquez* el 9 de agosto de 1624, poniendo el precio del retablo de Plasencia en 4.000 ducados frente a los 6.500 de *Balbás* y *Crespo*, determinó que el Cabildo les nombrara adjudicatarios definitivos del mismo. Desde luego, subyacía en los capitulares la pretensión de abrir el camino para que *Gregorio Fernández* se hiciera cargo de la escultura, sabedores de esta compañía laboral que ya se había establecido en varias ocasiones entre ambos talleres.

⁴⁵⁸ MARTÍN GONZÁLEZ, *El escultor...*, op. cit., pp. 109 s. Sobre *Pedro de Santoyo* véase también GARCÍA CHICO, E., *Documentos...*, *Escultores...*, op. cit., p. 270.

La monumentalidad del retablo hizo que los *Velázquez* viajaran a Plasencia acompañados de un importante equipo de ensambladores y entalladores, que trabajarían en la obra bajo su dirección. Conocemos sus nombres a partir del testamento que otorgó el vallisoletano *Pedro de Barrionuevo* el 18 de marzo de 1626 rodeado por sus compañeros de profesión, que asistieron como testigos: *Juan Velázquez del Rincón*, *Alonso de Mondrevilla*, *Juan de Mondravilla*, además de *Juan de Pereda*⁴⁵⁹ y *Juan de Salzes*⁴⁶⁰, que debían ser oficiales del taller de los *Velázquez*⁴⁶¹. Es importante tener en cuenta estos nombres, puesto que algunos de ellos volverán a figurar en contratos de piezas artísticas a raíz de las relaciones que establecieron durante la prosecución de los trabajos en la Catedral.

Los Velázquez y Gregorio Fernández.
Otras obras del escultor en Extremadura

Prestigiosa fue en Valladolid la dinastía de los *Velázquez*, una de las más ilustres familias de ensambladores –en palabras de Martín González– y también una de las mejor estudiadas, razón por la cual sólo señalaremos, de forma puntual, las relaciones profesionales que tantas veces establecieron con *Gregorio Fernández*. Al frente de esta saga se sitúa *Cristóbal Velázquez*. Nacería hacia 1550, y de sus contactos con el escultor tenemos noticias desde 1602, año en que trabajaba en el retablo de la iglesia de las Angustias de Valladolid junto a *Francisco de Rincón*, encargado de la escultura con la probable colaboración de *Gregorio Fernández*. En 1606 contrató el retablo de la antigua iglesia vallisoletana de San Miguel, en el que ya participó el afamado maestro de forma plena. Y en 1612 recibía los primeros pagos derivados de su trabajo en el importante retablo de la Catedral de Miranda de Duero (Portugal), cuya escultura, como sabemos por el Marqués de Lozoya, hizo *Fernández*.

Del matrimonio de *Cristóbal Velázquez* y Magdalena del Moral (†1626) nacieron tres hijos, encargados de continuar el taller de su padre: *Francisco*, *Cristóbal* y *Juan*, hermanos de María, que casó con el pintor *Marcelo Martínez*, y de Magdalena, mujer del escultor *Francisco de Rincón*. Antes de morir de forma repentina en 1616, *Cristóbal Velázquez* había trabajado en varias obras al lado de sus hijos. Con *Francisco* concertó el retablo del Hospital vallisoletano de la Misericordia (1610), de cuya escultura se encargó *Gregorio Fernández* (desaparecido).

⁴⁵⁹ Familiar de este artista debe ser el escultor *Andrés de Pereda*, quien trabaja en 1693 para la iglesia parroquial de Mucientes: URREA FERNÁNDEZ, J., *Catálogo Monumental de ... Valladolid*, T.º VII, *Antiguo Partido Judicial de Valoria la Buena* (Valladolid, 1974), pp. 104 y 106.

⁴⁶⁰ Descendiente de este artista fue, tal vez, Antonia de Salzes, quien recibía en 1706 lo que aún adeudaba la parroquia de Velliza (Valladolid) a su marido *Marcos Ibáñez*, platero ya difundo, por el aderezo de la cruz parroquial (que data del primer cuarto del siglo XVI); para la misma iglesia la precitada Antonia de Salzes, que debía regentar el taller de su marido, cambió un copón y reparó otro en 1714: ARA GIL, C.J., y PARRADO DEL OLMO, J.M.³, *Catálogo Monumental de ... Valladolid*, T.º XI, *Antiguo Partido Judicial de Tordesillas*, op. cit., pp. 389, 390 y 400.

⁴⁶¹ AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Diego López de Hinojosa, leg. 1384, 18 de marzo de 1626, s.f. Citado por MARTÍNEZ DÍAZ, J.M.³, «Entalladores y ensambladores castellanos en el retablo mayor de la Catedral de Plasencia», en *Norba-Arte*, T.º XIV-XV (1994-1995) (Cáceres, 1996), pp. 167 y ss.

Entre las obras de *Francisco Velázquez* (c.1577-1628) debemos destacar el retablo mayor de la iglesia de los Santos Juanes en Nava del Rey (con trazas de *Francisco de Mora*), cuya ejecución concertó en 1612 y tuvo que ceder un año después a su padre *Cristóbal* y a su hermano *Juan*. De la obra de escultura se encargó *Gregorio Fernández*. Con fecha de 15 de abril de 1613 firmaba éste el contrato del retablo mayor de las Huelgas Reales de Valladolid; entre los testigos de este protocolo se encontraba *Francisco Velázquez*, lo que indujo a *Martín González* a pensar en él como autor material de una traza que dio *Francisco de Praves*. Asimismo, y según declaraba en su testamento de 10 de enero de 1628, intervino *Francisco Velázquez* y su hermano *Juan* en el retablo mayor del Monasterio de Aránzazu (Guipúzcoa), materializando las trazas que había dado *Diego de Basoco*; de la escultura también fue responsable *Gregorio Fernández*.

De las colaboraciones de *Juan Velázquez* con *Fernández* cabe señalar la importantísima obra que ambos llevaron a cabo en la iglesia de San Miguel, en Vitoria. El concierto para el retablo mayor fue suscrito por el escultor en la propia ciudad, donde se encontraba el 4 de diciembre de 1623; de la parte arquitectónica se encargó *Juan Velázquez*, a quien se la traspasó *Fernández*. Una colaboración similar establecieron ambos artistas cuando concertaron en Valladolid, el 14 de julio de 1628, el retablo de la capilla de los Vargas en la iglesia de Braojos de la Sierra (Madrid).

En agosto de 1624 *Juan Velázquez* y su hermano *Cristóbal* se encontraban en Plasencia ante el Cabildo Catedral ofreciendo su oferta para ejecutar el retablo mayor, que les fue adjudicado, aunque en rigor lo hizo el primero⁴⁶². *Cristóbal* falleció en el transcurso de estos trabajos; su ausencia entre los testigos del precitado testamento de *Pedro de Barrionuevo* es sospechosa, tal vez por su enfermedad o muerte, que *Fernández del Hoyo* sitúa entre 1626 y 1628; habría nacido hacia 1595⁴⁶³.

La dinastía de los *Velázquez*, y, sobre todo, el importante taller que regentaba *Francisco* tuvo su continuador en *Juan Velázquez del Rincón*, hijo del escultor *Francisco de Rincón* y de la mujer con la que contrajo matrimonio en segundas

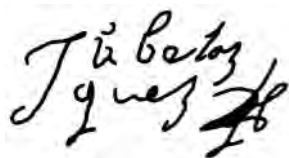
⁴⁶² MARTÍN GONZÁLEZ, *Escultura Barroca en España...*, op. cit., p. 71. De la estancia de *Juan Velázquez* en Plasencia cabe anotar las siguientes fechas en las que figuró como testigo en los protocolos de la ciudad: el 26 de febrero de 1626 estuvo presente en la carta de pago que otorgó Pedro de Rota, Protonotario apostólico y Juez del espolio del Obispo don Sancho Dávila y Toledo (: AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Diego López de Hinojosa, leg. 1383, 26 de febrero de 1626, s.f.); el 7 de agosto de 1627 fue testigo del testamento de Alonso de Gata (: AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Francisco Núñez, leg. 1834, 7 de agosto de 1627, s.f.); y el 12 de abril de 1628 también asistió a la carta de obligación que se otorgó en favor del mesonero Juan Hernández (:AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Francisco Núñez, leg. 1834, 12 de abril de 1628, s.f.).

⁴⁶³ FERNÁNDEZ DEL HOYO, M.^a A., *Oficiales del taller de Gregorio Fernández...*, op. cit., p. 364, n. 73 y 74. Sobre esta importante familia de ensambladores *vid., etiam*, MARTÍ Y MONSO, J., op. cit., varias páginas; GARCÍA CHICO, E., *Documentos... Escultores...*, op. cit., pp. 218-256; MARTÍN GONZÁLEZ, *Escultura Barroca Castellana; El escultor...; y Escultura Barroca en España...*, varias páginas.

nupcias antes de 1605, Magdalena Velázquez. Como ha señalado Fernández del Hoyo, es posible que *Juan* naciera (en 1608 ó 1609) cuando su padre ya había fallecido; por esta razón, él y sus hermanas mayores, María e Isabel, nombraron como curador de su persona y bienes a *Juan Velázquez*. Fue en el taller de estos tres hermanos donde debió aprender el oficio de ensamblador, en el que debía estar formado a sus 19 años de edad. Esto justifica que recibiera de su tío *Francisco* –según el testamento que otorgó el 28 de mayo de 1628– el encargo de proseguir la obra de los retablos de San Francisco de Aránzazu; le legó también «todos los libros de trazas y de lectura que yo tengo y le mando todas las herramientas y bancos que yo tengo y que son dependientes del dicho oficio». Martín González señala que en su biblioteca también se encontraban *catorce papeles de la planta del Escorial*, lo que es importante tener en cuenta a la hora de advertir los modelos de sus obras y rastrear sus relaciones. Sin embargo, *Juan Velázquez del Rincón* apenas tuvo tiempo de ejercer su oficio, puesto que murió el 9 de julio siguiente de 1629. Su presencia en la Catedral placentina en 1626, formando parte del equipo de ensambladores del retablo catedralicio, es una de las pocas intervenciones que conocemos del mismo. Con él finalizó la dinastía de una de las más importantes familias de entalladores vallisoletanos⁴⁶⁴.

* * *

Antes de pasar a estudiar a los demás artistas que trabajaron en el retablo catedralicio de Plasencia, anotemos otra obra que recoge la tradición como original salida del taller de *Gregorio Fernández* en nuestra zona de estudio. Se trata de la imagen de *Santiago* que existía en la iglesia trujillana de la misma advocación, y que Ponz pudo contemplar en el retablo del que ha desaparecido en la actualidad el tabernáculo que describe. Martín González incluye esta obra en el catálogo de piezas de *Gregorio Fernández*, en el apartado de atribuciones desechadas o no confirmadas⁴⁶⁵.



Juan Velázquez



Gregorio Fernández

Carta autógrafa de la Catedral de Plasencia. 16 de febrero de 1631

⁴⁶⁴ Vid., GARCÍA CHICO, E., *Documentos... Escultores...*, op. cit., pp. 249 ss.; MARTÍN GONZÁLEZ, *Escultura Barroca Castellana...*, op. cit., p. 272; FERNÁNDEZ DEL HOYO, M.^o A., *Oficiales del taller de Gregorio Fernández...*, op. cit., pp. 363 s.

⁴⁶⁵ PONZ, A., op. cit., T.^o VII, Carta VII, apdo. 37, pp. 169 s. Vid., etiam, MARTÍN GONZÁLEZ, *El escultor...*, op. cit., p. 281, donde se cita esta imagen como una atribución a *Gregorio Fernández* no confirmada.

Alonso de Mondrevilla

Según la declaración que este escultor prestó en el ya citado pleito que mantuvo *Pedro de la Cuadra* con el banquero Fabio Nelli de Espinosa, *Alonso de Mondrevilla* tendría unos cincuenta años de edad en 1610⁴⁶⁶; habría nacido por tanto hacia 1560, probablemente en Medina del Campo, según afirma Jesús Urrea, donde se formaría en el círculo manierista de escultores como *Pedro Rodríguez* o *Leonardo Carrión*⁴⁶⁷. Como vecino de esa localidad figura el 20 de junio de 1588, entre los testigos que asistieron al compromiso que *Esteban de Arnedo* contrajo con la iglesia de Santa María de Villaverde de Medina para fabricar un nuevo órgano⁴⁶⁸.

Las noticias más antiguas que tenemos acerca de su trayectoria artística datan del año 1590, en que hizo una *Virgen del Rosario* y sus andas para la iglesia de Ciruelos de Coca (Segovia) a cambio de 40 ducados⁴⁶⁹. En 1600, como vecino de Cuéllar, realizó una escultura de *San Roque* para la iglesia de Piñel de Abajo (Valladolid) que no se ha conservado⁴⁷⁰. Ese mismo año se estableció en Valladolid, vinculándose con el ensamblador *Juan de Muniátegui*, al que acompañó como testigo en sus capitulaciones matrimoniales junto a su hijo Cristóbal de Mondrevilla –es posible que *Alonso* hubiera conocido a *Muniátegui* a través del suegro de éste, *Isaac de Juni*, que también había trabajado en Cuéllar⁴⁷¹. Según la declaración que el escultor prestó en el juicio que en 1605 mantuvieron *Pedro de la Cuadra* y doña Francisca de Zúñiga Sandoval sobre la sillería que ésta costeaba para el convento de Sancti Spiritus, sabemos que *Alonso de Mondrevilla* había vivido en la calle de San Cosme, en la del Perú y en la plazuela del Almirante, donde aún permanecía abierto su taller en 1610 según declaró en el pleito que el mismo *de la Cuadra* mantuvo con Fabio Nelli⁴⁷². Y de nuevo trasladó su vivienda en 1621, a la calle del Sacramento, donde alquiló una casa el día 7 de julio con el bordador *Baltasar Gil Negrete*⁴⁷³, vecina a la de *Gregorio Fernández*⁴⁷⁴.

⁴⁶⁶ ALONSO CORTÉS, N., *Datos para la biografía artística...*, op. cit., T.º LXXX, Cuaderno IV (Madrid, Abril de 1922), p. 369.

⁴⁶⁷ URREA, J., «Escultores coetáneos y discípulos de G. Fernández, en Valladolid», en B.S.A.A., T.º L (1984), p. 350. En su trabajo, Jesús Urrea apunta la hipótesis de la probable ascendencia francesa del escultor, puesto que en el Departamento del Sena y Marne, distrito de Fontainebleau, existe una localidad llamada Mondreville.

⁴⁶⁸ GARCÍA CHICO, E., «Documentos para el estudio del Arte en Castilla. Maestros de hacer órganos», en *Anuario Musical*, vol. VIII, *Dedicado al IV Centenario de la muerte de Cristóbal de Morales (1553-1953)* (Barcelona, 1953), p. 215.

⁴⁶⁹ IDEM, *Documentos para el estudio del Arte en Castilla*, T.º III (I) *Pintores* (Valladolid, 1946), p. 142; en el precio de la obra también entraba la policromía, que corrió a cargo del pintor *Antón Pérez*, vecino de Medina del Campo. Según señala Jesús Urrea, la obra se conserva, y es de mediocre calidad: URREA, J., *Escultores coetáneos y discípulos...*, op. cit., p. 350, n. 3.

⁴⁷⁰ VALDIVIESO, E., *Catálogo Monumental de ... Valladolid*, T.º VIII, *Antiguo Partido Judicial de Peñafiel* (Valladolid, 1975), pp. 208 y 214.

⁴⁷¹ GARCÍA CHICO, E., *Documentos...*, *Escultores...*, op. cit., p. 126.

⁴⁷² ALONSO CORTÉS, N., *Datos para la biografía artística...*, op. cit., T.º LXXX, Cuaderno II (Madrid, Febrero de 1922), p. 133; y Cuaderno IV (Madrid, Abril de 1922), p. 369.

⁴⁷³ GARCÍA CHICO, E., *Documentos...*, *Escultores...*, op. cit., p. 286.

⁴⁷⁴ FERNÁNDEZ DEL HOYO, M.º A., *Oficiales del taller de Gregorio Fernández...*, op. cit., p. 360.

Su estancia en Valladolid le brindó la oportunidad de trabajar en el Palacio Real, donde está documentado en 1601 a tenor de los cinco escudos que hizo para el claustro principal, y en 1605 al lado de *Cristóbal Velázquez, Milán Vimercati, Gregorio Fernández* y toda la pléyade de artistas que intervinieron en el templete y carro que se construyó en los salones de dicho palacio para celebrar el nacimiento del príncipe que reinaría con el nombre de Felipe IV⁴⁷⁵.

En mayo de 1608 contrató con Juan Bayón, vecino de La Seca (Valladolid), una escultura de *San Basilio* que Urrea localiza en la iglesia de este lugar, y a partir de cuyo estilo incluye al artista en el grupo de los rezagados romanistas⁴⁷⁶. Tres años más tarde, el 26 de febrero de 1611, concertó la imagen de un *Niño Jesús* para la iglesia vallisoletana de Aldeanueva; el pintor *Tomás Vallejo* se encargó de policromar la obra, y el escultor cobró, incluidos el dorado y las andas, 300 reales⁴⁷⁷. Y en 1617, tal vez acompañando a *Agustín Castaño*, se encontraba en Plasencia otorgando poder para cobrar ciertas deudas que tenían con él algunos ensambladores de Madrid⁴⁷⁸.

Una de las últimas intervenciones conocidas de este maestro es su colaboración en el retablo mayor de la Catedral de Plasencia. La buena relación de amistad que debía mantener con *Fernández* justifica la presencia de *Mondrevilla* entre los testigos de la carta de poder que el 20 de noviembre de 1624 otorgaron *Francisco Velázquez, Gregorio Fernández* y el mercader Alonso Sánchez en favor de *Juan* y *Cristóbal Velázquez* para que pudieran obligarles como fiadores de la obra del retablo⁴⁷⁹. Debemos tener en cuenta que no era la primera vez que *Mondrevilla* y *Fernández* actuaban juntos: en 1608 tasaron los bustos orantes de don Pedro Cabeza de Vaca y doña María de Castro, que hizo el escultor *Pedro de la Cuadra* para la iglesia del convento Santa Catalina, en Valladolid; y en 1610 hicieron lo propio con los bustos que habían motivado el pleito que entabló con Fabio Nelli el dicho *Pedro de la Cuadra*⁴⁸⁰.

Juan de Mondravilla

Desconocemos el grado de parentesco que pudo existir entre *Juan de Mondravilla* y el antes estudiado *Alonso*. Sí sabemos que en 1622 tenía taller abierto en Valladolid, *fuera de la puerta del Campo*, y que había tenido como aprendiz a *Juan de Segura*, fallecido el 19 de noviembre de ese mismo año⁴⁸¹. El 18 de marzo de 1626 se

⁴⁷⁵ MARTÍ Y MONSÓ, J., *op. cit.*, pp. 602 y 607, nota 2, donde recoge las anotaciones del Libro de Cuentas, en el que también figuran pagos por las seis lámparas de madera y los capiteles que hizo para decorar el salón del palacio.

⁴⁷⁶ URREA, J., *Escultores coetáneos y discípulos...*, *op. cit.*, p. 351.

⁴⁷⁷ GARCÍA CHICO, E., *Documentos...*, *Escultores...*, *op. cit.*, pp. 285 s.

⁴⁷⁸ AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Fernando de la Peña, leg. 2009, 17 de agosto de 1617, s.f.

⁴⁷⁹ GARCÍA CHICO, E., *Documentos...*, *Escultores...*, *op. cit.*, p. 183.

⁴⁸⁰ Martín González también apunta la buena relación de amistad que debió existir entre ambos artistas: MARTÍN GONZÁLEZ, *Escultura Barroca Castellana*, *op. cit.*, pp. 254 s.

⁴⁸¹ URREA, J., *Escultores coetáneos y discípulos...*, *op. cit.*, p. 352, nota 14. El artista aparece citado como *Juan de Mondrevilla*; no obstante, y al igual que ocurre con *Alonso*, tal vez su hermano, generalmente se cita como *Mondravilla*.

encontraba en Plasencia, entre los testigos del testamento de *Pedro de Barrionuevo*; en éste firma junto a *Alonso de Mondrevilla*, tal vez su hermano, con quien habría acudido a la ciudad del Jerte para trabajar en el retablo. Desde allí pasaría a Salamanca, acaso por la amistad que pudo entablar con *Alonso de Balbás*, donde inició una fructífera carrera.

Según las noticias que publica García Aguado sobre artistas salmantinos de la primera mitad del siglo XVII, la referencia más antigua sobre *Juan de Mondravilla* en esta provincia data del 8 de mayo de 1628, fecha en la que otorga un poder en favor de su mujer Catalina Rodríguez⁴⁸². Tenía un hermano que también era ensamblador, *Antonio Martín*, de quien fue testamentario el día 23 de agosto de 1646; y, que sepamos, tuvo al menos una hija, Juana de Mondravilla, en favor de la cual otorgó carta de promesa de dote en octubre de 1646⁴⁸³. Ésta se desposó con el maestro ensamblador *Francisco García*, junto al cual aparece trabajando su suegro en obras retablísticas rebasada ya la mitad de la centuria.

De sus relaciones artísticas en Salamanca da fe el poder que otorgó el día 8 de junio de 1645 como cesionario de un arquitecto de Ciudad Rodrigo, sin duda, *Alonso de Balbás*⁴⁸⁴. Junto a éste lo tenemos el 20 de marzo de 1651 entre los testigos del contrato que *Balbás* firmó para hacerse cargo de la sillería del coro de la iglesia conventual de San Esteban de Salamanca⁴⁸⁵, en la que más tarde colaboró el propio *Mondravilla*. Al equipo de tallistas se incorporó el 7 de febrero de 1654 para realizar los remates en el cornisamento de la sillería alta y las misericordias de las sillas altas y bajas a contento del maestro *Balbás*. A su gubia también debemos la silla prioral y el espléndido atril que hoy se exhibe en la sacristía, el cual ejecutó en 1655⁴⁸⁶. En 1657 recibió 200 reales por la ejecución de las tarjetas del sobrecoro⁴⁸⁷.

No era la primera vez que *Juan de Mondravilla* trabajaba para una comunidad monástica; un documento otorgado el 4 de septiembre de 1648 lo relaciona con las obras que se desarrollaban en esos momentos en el convento de la Madre de Dios de Alba de Tormes⁴⁸⁸. También estuvo vinculado a las obras de la Compañía de Jesús en Salamanca: el 20 de agosto de 1651 aparece entre los fiadores del contrato que *Francisco Blanco* y *Francisco Forcén* estipularon para construir en la iglesia de la Compañía las dos segundas capillas situadas a partir de la cúpula; la presencia de *Mondravilla* no es casual, ya que en esos momentos se encontraba trabajando en la cornisa y friso del

⁴⁸² GARCÍA AGUADO, Pilar, *Documentos para la Historia del Arte en la Provincia de Salamanca* (Salamanca, 1988), p. 162.

⁴⁸³ *Ibidem*, p. 124.

⁴⁸⁴ *Ibidem*, p. 140.

⁴⁸⁵ RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso, *La iglesia y el convento de San Esteban de Salamanca. Estudio documentado de su construcción* (Salamanca, 1987), p. 174.

⁴⁸⁶ *Ibidem*, p. 66.

⁴⁸⁷ MARTÍN GONZÁLEZ, *Escultura Barroca Castellana (Segunda parte)* (Madrid, 1971), pp. 40 y 47, nota 15.

⁴⁸⁸ GARCÍA AGUADO, P., *op. cit.*, p. 124.

interior de la nave, y, con toda probabilidad, también en los adornos exteriores de la puerta de ingreso situada en el costado del Evangelio, a la altura de la segunda capilla, abierta a la plazuela de San Isidro. El 18 de enero del año siguiente de 1652, los precitados maestros de cantería *Blanco* y *Forcén* se obligaron a levantar las dos siguientes capillas del cuerpo de la iglesia, que son las terceras a contar desde el crucero. Sin embargo, la muerte de *Forcén* obligó a suscribir otro contrato el 10 de octubre de 1652, en el que fue sustituido por *Juan de Mondravía*, que se encargó fundamentalmente de las labores de remate: cornisamento, metopas y triglifos⁴⁸⁹.

También trabajó *Mondravía* para el convento salmantino de las Angustias de Monterrey. El 15 de octubre de 1656 contrató la ejecución de una serie de capiteles destinados al coro de la iglesia y la clave que cierra la linterna de su cúpula⁴⁹⁰.

De su trayectoria como autor de retablos, señalemos su participación en la subasta del mayor de la iglesia salmantina de San Julián, adjudicado al escultor y entallador *Jerónimo Sánchez* según contrato de 4 de mayo de 1653⁴⁹¹. Seis años después (1659) realizó junto a su yerno *Francisco García* el retablo de la iglesia colegial de San Carlos Borromeo, de clérigos menores⁴⁹². Y en compañía de éste y su mujer contrató *Juan de Mondravía* el 13 de marzo de 1665 el retablo de la Purísima de la Catedral nueva de Salamanca: «hecha la traza, quedó concertada la ejecución de toda la dicha obra «de madera, escultura, dorar, estofar y encarnar y dar sus colores» en 15.000 reales de vellón»; de las labores policromas se encargó el pintor y dorador *Jerónimo de Coca*. Esta obra es de gran interés para la evolución del retablo en Salamanca, al ser el primero que introduce, junto al de la Clerecía de la misma advocación, la columna salomónica, que debían añadirse «como las que están en San Andrés del Carmen Calçado o como las que están en el retablo de Nuestra Señora del Buen Suceso de Madrid, que son del mismo género»⁴⁹³.

También trabajaron *Juan de Mondravía* y su yerno para el convento de San Francisco el Real de Salamanca. En 1664 están documentados como maestros de arquitectura en las obras de la portería, consistentes en realizar dos arcos y una serie de santos de «talla de piedra» con sus correspondientes repisas; por todo ello recibirían la cantidad de 8.500 reales de vellón⁴⁹⁴.

⁴⁸⁹ RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., *Estudios del Barroco Salmantino. El Colegio Real de la Compañía de Jesús (1617-1779)* (Salamanca, 2ª Edición revisada, 1985), pp. 75, 77 y 80.

⁴⁹⁰ MADRUGA REAL, Ángela, *Arquitectura Barroca Salmantina. Las Angustias de Monterrey* (Salamanca, 1983), p. 88.

⁴⁹¹ IGARTUA MENDIA, M.ª Teresa, *Desarrollo del Barroco en Salamanca* (Madrid, 1972), p. 46.

⁴⁹² MADRUGA REAL, A., *op. cit.*, p. 88.

⁴⁹³ IGARTUA MENDIA, M.ª T., *op. cit.*, pp. 26, 33-36. También publica esta referencia el Padre Ceballos en su citado libro sobre el Colegio de la Compañía, p. 91. También lo recoge VELASCO BAYÓN, Balbino, *El Colegio Mayor Universitario de Carmelitas de Salamanca* (Salamanca, 1978), p. 57.

⁴⁹⁴ PINILLA GONZÁLEZ, Jaime, *El arte en los monasterios y conventos despoblados de la provincia de Salamanca* (Salamanca, 1978), pp. 40 s.

Pedro de Barrionuevo

Una de las primeras noticias que tenemos de este ensamblador procede de su participación como testigo en el ya famoso pleito que el escultor *Pedro de la Cuadra* mantuvo en 1605 con doña Francisca de Zúñiga y Sandoval: declaró ser de veintiséis años poco más o menos (nacería por tanto hacia 1579), estar viviendo en la calle de la Cruz de San Andrés, que había trabajado mucho tiempo en casa de *Pedro de la Cuadra*, y que éste, *Cristóbal Velázquez* y él pertenecían a una cofradía de San Andrés⁴⁹⁵. No es extraño, pues, teniendo en cuenta estas relaciones profesionales y de amistad, que los *Velázquez* reclamaran su colaboración para ejecutar el retablo mayor de la Catedral de Plasencia. En esta ciudad enfermó y otorgó testamento el 18 de marzo de 1626, nombrando a su mujer Ana Rosado y a sus hijos Alonso, Catalina y José de Barrionuevo herederos de sus bienes, y a *Juan Velázquez* su albacea testamentario; declaró haber estado trabajando en el precitado retablo hasta el día 14 del mes de marzo a razón de 5 reales al día.

Pedro de Barrionuevo no murió entonces, puesto que el 23 de marzo de 1632 se encontraba tasando el retablo de San José que había levantado *José de la Peña*, maestro ensamblador vecino de La Seca, en la iglesia de Torrelatón (Valladolid) entre 1631 y 1632. La tasación de *Barrionuevo* fue inferior a la cuantía que se había entregado al autor, de lo que derivó su encarcelamiento y fuga posterior, con la consecuente acción judicial⁴⁹⁶.

De los herederos que nombró en su testamento, su hijo *Alonso* debe ser el ensamblador que, citado como vecino de Cuéllar, contrató en 1640 un cancel y puerta para la iglesia de la localidad vallisoletana de Villabáñez⁴⁹⁷, y en 1663 varios trabajos para la ermita de San Cristóbal y la parroquia de Bahabón (Valladolid)⁴⁹⁸.

El Retablo Mayor de la Catedral de Plasencia

Introducción. El retablo mayor de la Catedral de Plasencia a través de las fuentes bibliográficas. Su importancia en el marco de la retablistica española

Escribir hoy día sobre el retablo mayor de la Catedral de Plasencia se convierte en ardua empresa si con esto perseguimos aportar nuevos datos a los que ya conocemos a través de la prolija historiografía artística existente al respecto. La importancia del conjunto más monumental de cuantos fabricara *Gregorio Fernández*, en síntesis magistral de escultura y arquitectura, junto al valor añadido de haber sido uno de los últimos

⁴⁹⁵ ALONSO CORTÉS, N., *Datos para la biografía artística...*, op. cit., T.º LXXX, Cuaderno II (Madrid, Febrero de 1922), p. 133.

⁴⁹⁶ PARRADO DEL OLMO, J.M.ª, *Catálogo Monumental de ... Valladolid*, T.º IX, *Antiguo Partido Judicial de Mota del Marqués* (Valladolid, 1976), pp. 223 y 242 s. En esta ocasión, *Pedro de Barrionuevo* declara ser de edad de cincuenta y cuatro años poco más o menos, lo que viene a coincidir con la noticia que hemos recogido; nacería hacia 1578 o 1579.

⁴⁹⁷ MARTÍN GONZÁLEZ, *Catálogo Monumental de ... Valladolid*, T.º VI, *Antiguo Partido Judicial de Valladolid* (Valladolid, 1993), pp. 146 s.

⁴⁹⁸ VALDIVIESO, E., *Catálogo Monumental de ... Valladolid*, T.º VIII, *Antiguo Partido Judicial de Peñafiel*, op. cit., p. 28.

proyectos en los que trabajó el «escultor de mayor primor» que había en los Reinos de Felipe IV –al decir de la famosa sentencia que pronunció el monarca en 1635, cuando autorizó el emplazamiento de la talla de San Miguel que había realizado *Fernández* para el altar mayor de la iglesia de Alfaro, en Logroño, de la que era Patrono–, son factores que justifican sobradamente el puesto de honor que ocupa esta máquina en la historia del retablo español. Por tal motivo es necesario estudiar, una vez más, el conjunto en el presente libro, ya que su ausencia, y aún a pesar de los estudios publicados, no hubiera podido justificarse en modo alguno. Ni que decir tiene que para la confección de nuestro estudio han sido de vital importancia los trabajos ya conocidos del profesor Dr. D. Juan José Martín González, a cuya pluma y rigor científico debemos las mejores monografías que se han escrito sobre la obra. Nada podemos aportar al jugosísimo estudio estilístico e iconográfico que publicó en 1980 con motivo de la edición del libro titulado *El Escultor Gregorio Fernández*. Lo mismo cabe decir del desarrollo histórico del retablo, aunque, como es de imaginar, siempre que se consultan de una manera sistemática los protocolos notariales de una ciudad como Plasencia, surgen datos nuevos. Por ejemplo, la tasación que hizo de la obra, una vez dorada, estofada y policromada, el pintor madrileño *Pedro Martín de Ledesma* el 14 de octubre de 1655.

Basta leer a don Antonio Ponz y su *Viage de España* para hacernos una idea de la impresión que la obra debió causar en el acérrimo academicista. No sólo proporciona una detallada descripción del retablo, a partir de la cual tenemos constancia de las pérdidas sufridas en la iconografía de la custodia, sino que también aporta una curiosa carta con la finalidad de probar que en 1629 el artista vallisoletano se encontraba trabajando en las esculturas del mismo. Agapito y Revilla valora en su libro el aporte documental que legó Ponz a la historiografía del siglo XIX⁴⁹⁹. El académico también menciona junto a *Gregorio Fernández* la intervención de *Francisco Rizi*. En estos términos describe el hermoso conjunto:

«44 Entrando en la iglesia, antes que de otra ninguna cosa, hablaré del altar mayor, que es el objeto de mejor gusto que hay en ella, en quanto á las bellas artes, y aun lo seria mas, si no hubiera tantos cuerpos de arquitectura, y objetos de escultura; pero esta era usanza, que puede disimularse quando hay saber en cada una de las partes que los constituyen, como aquí la hay. Consiste, pues, dicho altar en tres cuerpos magníficos, con ocho columnas de orden corintio cada uno de los dos primeros, y quatro en el mas alto, en muchas estatuas colocadas en él, del célebre *Gregorio Hernandez*, y en quatro grandes quadros de *Fracisco Rizi*.

45 El asunto principal de escultura es el que corresponde al medio, y representa la Asuncion de nuestra Señora acompañada de Angeles, con los santos Apóstoles debaxo, figuras todas mayores que el natural. Las que hay repartidas en el altar son S. Juan Bautista, y Santiago, S. Joachin, y Santa Ana, S. Pedro, S. Pablo, S. Fulgencio, Santa Florentina, Santa Teresa, S. Joseph, quatro Angeles, S. Juan, y la Magdalena á los lados de Christo crucificado, y en lo alto el Padre Eterno, quatro Angeles, y varias figuras alegóricas, que representan Virtudes.

⁴⁹⁹ AGAPITO Y REVILLA, Juan, *La Obra de los Maestros de la Escultura Vallisoletana*, T.º II, *Fernández-Adiciones y Correcciones* (Valladolid, Casa Santarén, 1929), pp. 42 s.

46 En el zócalo del primer cuerpo hay baxos relieves, cuyos asuntos son de la Pasion de Christo, y en los pedestales están figurados de la misma suerte los Doctores, y Evangelistas: en el segundo los hay de la vida de Nuestra Señora, y en los pedestales Santo Thomas, S. Buenaventura, Santo Domingo, S. Francisco, con otros Santos, al parecer, Profetas.

47 El tabernáculo es un templecito de hermosa arquitectura, formado de dos cuerpos con columnas de orden corintio, y Angelitos sobre el cornisamiento, que tienen en las manos insignias de la Pasion de Christo. Tambien hay en él dos estatuitas, que representan á Moyses, y á Aron. Esta es la escultura, digna de alabanza en el altar de Plasencia, executada por el famoso *Gregorio Hernandez*, pues dos figuras muy mal colocadas posteriormente en dicho altar, que representan á S. Epitacio, Obispo de Ambracia, ó Plasencia, y á S. Basilio Obispo de Braga, no debian estar en aquel parage, ni corresponden de mucho al mérito de las referidas⁵⁰⁰.

48 Las pinturas que dixé habia en este retablo de *Francisco Rici*, representan la Anunciacion, el Nacimiento de Jesuchristo, su Circuncision, y Adoracion de los Reyes, y se reconoce en ellas exactitud mayor que la regular en las obras de dicho artífice: todavía estarian mejor, si un tunante de los que se venden componedores de quadros, no hubiera hecho caer en que se limpiasen á los que debian arrojar de sí á semejantes embusteros; pero la ignorancia ha sido causa de que se hayan executado desaciertos sin número en esta linea, y de que se executen»⁵⁰¹.

Siguiendo a Ponz, Ceán Bermúdez incluye en su *Diccionario* de 1800 el retablo de la Catedral, dentro del nutrido catálogo que publica con las obras entonces conocidas o atribuidas al escultor⁵⁰². Copian literalmente a Ponz el capellán José María Barrio y Rufo en 1851⁵⁰³ y Nicolás Díaz y Pérez en 1887⁵⁰⁴. Diez años antes, Alejandro Matías Gil había dado a conocer la donación de 21.000 ducados que hizo el Obispo don Pedro González de Acevedo (1594-1609) para construir la pieza, dato que en parte había aportado Barrio y Rufo⁵⁰⁵.

⁵⁰⁰ Como veremos más adelante, estas imágenes, fabricadas en la década de 1630, fueron regaladas por el Obispo don Diego de Arce y Reinoso. Se colocaron a ambos lados de la custodia. En la actualidad, se encuentran en el piso alto del claustro del Seminario Mayor de Plasencia.

⁵⁰¹ PONZ, A., *op. cit.*, T.º VII, Carta V, apdos. 44-47, pp. 98-102.

⁵⁰² «Plasencia. Catedral. El retablo principal de tres cuerpos, que contienen: el primero la asunción de nuestra Señora con los apóstoles en el nicho del medio, y las demás estatuas de santos, ángeles y figuras alegóricas con baxos relieves en los pedestales; y un gracioso tabernáculo con estatuitas»: CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín, *Diccionario Histórico de los Mas Ilustres Profesores de las Bellas Artes en España* (Madrid. En la Imprenta de la Viuda de Ibarra. Año de 1800), T.º II, p. 270.

⁵⁰³ BARRIO Y RUFO, José María, *Historia de la M.N. y M.L. ciudad de Plasencia de Estremadura* (Plasencia, Impr. de D. Manuel Ramos, 1851), pp. 49 s. Lo mismo sucede con su manuscrito titulado *Descripción de la M.N. y M.L. ciudad de Plasencia*, custodiado en el AHPCC. Legado Vicente Paredes Guillén, legajo nº. 26 (I), nº. 35, 1.º cuadernillo, foliado, fols. 52 ss.

⁵⁰⁴ DÍAZ Y PÉREZ, Nicolás, *España. Sus Monumentos y Artes. Su Naturaleza é Historia. Extremadura (Badajoz y Cáceres)* (Barcelona, Establecimiento Tip.-Ed. de Daniel Cortejo y C., 1887), p. 889.

⁵⁰⁵ Don Pedro González de Acevedo «dejó 21.000 ducados para una reja de hierro para la capilla mayor de esta catedral y un retablo en el altar mayor»: MATÍAS GIL, Alejandro, *Las siete centurias de la ciudad de Alfonso VIII. Recuerdos históricos de la M.N. y M.L. Ciudad de Plasencia, en Extremadura* (Plasencia, Impr. de Evaristo Pinto Sánchez, 1877) (Plasencia, 4ª Ed. a cargo de la Asociación Cultural Placentina «Pedro de Trejo», 1984. Plasencia, 2000), p. 206 (citamos por la edición de 1984).

A comienzos del siglo XX la investigación sobre el retablo mayor de la Catedral de Plasencia –desde Ponz no había avanzado– cobra un nuevo empuje. En 1898 José Martí y Monsó repara, por vez primera desde su publicación, en la carta que reprodujo el académico en su *Viage*, remitida el 26 de marzo de 1629 por el licenciado Juan Martínez Cabeza Leal al Cabildo Catedral, informando sobre el trabajo que *Gregorio Fernández* ya había realizado en la escultura del retablo⁵⁰⁶. Cuatro años después de salir de las prensas el libro de José Martí, publicó el erudito y Chantre de la Catedral de Plasencia don José Benavides Checa, una breve nota en el *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, donde sintetizaba en pocas líneas los aspectos más importantes de la historia del retablo: mencionaba por primera vez los nombres de los ensambladores *Juan y Cristóbal Velázquez*, y de los pintores que integraron el gran equipo que tomó a su cargo la ardua tarea de policromar obra tan compleja⁵⁰⁷. Como bien indica en nota a pie de página el director de la excursión que llegó a Plasencia en enero de 1905, los datos aportados por el Chantre no eran más que una brevísima *Nota*, que, sin duda, sirvió de introducción a su libro de 1907 titulado *Prelados Placentinos. Notas para sus biografías y para la Historia documental de la Santa Iglesia Catedral y Ciudad de Plasencia*. Con los documentos conservados en el Archivo y los Libros de Acuerdos del Cabildo, publicó Benavides Checa la monografía histórica más completa y mejor documentada que jamás se ha vuelto a escribir sobre la obra⁵⁰⁸. Las circunstancias que rodearon la edición de este libro motivaron que la historiografía artística nunca lo tuviera en cuenta: cuando estaba a punto de salir de las prensas, a falta de unos pocos cuadernillos, la muerte sorprendió al Chantre (1844-1912), y sus herederos se negaron a pagar los gastos que restaban para terminar la edición; el resto es fácil de imaginar.

Posteriormente, los trabajos de don Luis González⁵⁰⁹, de Ricardo de Orueta, y su tesis particular sobre los relieves escultóricos del retablo⁵¹⁰, o de José Ramón Mélida⁵¹¹, repitieron casi de forma literal lo que hasta entonces se conocía. De todo ello ofreció un nutrido resumen José Agapito y Revilla en 1929, aunque sin mencionar, al igual que en los casos anteriores, el libro que editó Benavides Checa en 1907⁵¹².

⁵⁰⁶ MARTÍ Y MONSÓ, J., *op. cit.*, p. 400.

⁵⁰⁷ «*Altar mayor*.- Se mandó construir en 1624 con el legado que para este fin dejó el Sr. Obispo D. Pedro González de Acevedo; las esculturas son del célebre artista *Gregorio Hernández*; los ensambladores fueron los hermanos *Juan y Cristóbal Velázquez*, todos vecinos de Valladolid.

Por otra donación que hizo el Sr. Obispo D. Diego de Arce en 1646, se doró y estofó el retablo en 1652, por los pintores *Luis Fernández, Mateo Gallardo y Simón López*. Los cuatro cuadros fueron pintados por el tan conocido *Francisco Ricci*, costeados también por el Sr. Arce»: BENAVIDES CHECA, J., «Nota que facilita D. José Benavides, Chantre de la Catedral de Plasencia, á los señores de la Sociedad Española de Excursiones, que visitan los principales monumentos de esta ciudad, hoy 6 de Enero de 1905», en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, T.º XIII (1905), p. 41.

⁵⁰⁸ *Vid.*, IDEM, *Prelados Placentinos...op. cit.*, pp. 235-277.

⁵⁰⁹ GONZÁLEZ, Luis, «La Catedral de Plasencia», en *La Esfera*, n.º 63 (13 de marzo de 1915), s/p. Citado por AGAPITO Y REVILLA, J., *op. cit.*, p. 44.

⁵¹⁰ ORUETA, Ricardo de, *Gregorio Hernández* (Madrid, 1920), p. 57.

⁵¹¹ MÉLIDA ALINARI, J.R., *op. cit.*, T.º II, pp. 281-284.

⁵¹² AGAPITO Y REVILLA, J., *op. cit.*, pp. 42-45.

Hasta 1941 no encontramos en la historiografía nuevas noticias acerca de la obra. El profesor Esteban García Chico fue el encargado de estudiar los protocolos asentados en el Archivo Histórico Provincial de Valladolid, publicando en la fecha referida una importante monografía sobre el retablo de Plasencia, que insertó en el tomo segundo de sus *Documentos para el estudio del Arte en Castilla*⁵¹³. La peculiaridad del documento relativo a la entrega que hizo Gregorio Fernández en favor del Cabildo, el 27 de octubre de 1630, de parte de las esculturas que aún estaban sin terminar, aconsejó al autor su inclusión en el libro que preparó en 1952 sobre el maestro⁵¹⁴. En las noticias de García Chico se basó posteriormente María Elena Gómez Moreno, a las que añadió sus propias investigaciones⁵¹⁵. De igual suerte sucedió con el trabajo de Gonzalo Díaz López⁵¹⁶. En 1958 don Diego Angulo estudió los cuadros del retablo firmados por *Francisco Rizi*: el artículo es importante por el estudio estilístico de las pinturas⁵¹⁷. Más recientemente, López Sánchez-Mora se fundamentó –en gran parte– en el libro que publicó José Benavides Checa en 1907 para confeccionar su guía histórico-artística de *Las Catedrales de Plasencia*⁵¹⁸.

El estudio definitivo sobre la historia constructiva del retablo de la Catedral del Jerte, incluido su estilo e iconografía, lo debemos al profesor Doctor Don Juan José Martín González. Del mismo nos ofreció una jugosa introducción en 1959⁵¹⁹, y en 1975 la compilación definitiva⁵²⁰, a la que es necesario añadir el detallado análisis que hace en su precioso libro sobre *Gregorio Fernández*⁵²¹. Estudios más recientes completan, a partir de los protocolos notariales de la ciudad de Plasencia, las noticias conocidas al respecto⁵²².

Historia Documental

La historia documental del retablo mayor de la Catedral de Plasencia es una de las más complejas de cuantos se construyeron en la Diócesis. La decisión del Cabildo de llevar a cabo tamaña empresa, aún a costa de no terminar el nuevo edificio templario, hizo posible la construcción de uno de los más importantes retablos del arte español. Pero no todo partió de la decisión de los canónigos, sino de los obispos, cuyas generosas donaciones hicieron posible la materialización de esta idea. Interesaba tener algo completo, como ya afirmó el profesor Martín González, y así fue. Por la escritura que

⁵¹³ GARCÍA CHICO, E., *Documentos... Escultores...*, op. cit., pp. 182-188.

⁵¹⁴ IDEM, *Gregorio Fernández* (Valladolid, 1952), Documento 6; *vid.*, de esta misma obra, pp. 30 s.

⁵¹⁵ GÓMEZ MORENO, M.^a E., *Gregorio Fernández* (Madrid, 1953), pp. 21, 30; IDEM, *Escultura del siglo XVII*, op. cit., pp. 63 s.

⁵¹⁶ DÍAZ LÓPEZ, Gonzalo, *Algunos estatuarios de los siglos XV al XVII* (Madrid, 1943), p. 288.

⁵¹⁷ ANGULO, «Francisco Rizi. Su vida. Cuadros religiosos fechados anteriores a 1670», en *A.E.A.*, T.^o XXXI (1958), pp. 101 s. Sobre la obra de pintura *vid.*, *etiam*, IDEM, y PÉREZ SÁNCHEZ, *Pintura Madrileña del primer tercio del siglo XVII* (Madrid, 1969), p. 268, donde los autores recogen, a partir del citado artículo de Benavides, la intervención de *Luis Fernández* en el retablo.

⁵¹⁸ LÓPEZ SÁNCHEZ-MORA, M., *Las Catedrales de Plasencia*, op. cit., pp. 32-40; IDEM, *Las Catedral de Plasencia y tallistas del coro. Guía Histórico-Artística* (Plasencia, 1976), pp. 39-46

⁵¹⁹ MARTÍN GONZÁLEZ, *Escultura Barroca Castellana*, op. cit., pp. 226 ss.

⁵²⁰ IDEM, *Nuevas noticias...*, op. cit., pp. 297-318.

⁵²¹ IDEM, *El escultor...*, op. cit., pp. 138-144.

⁵²² MARTÍNEZ DÍAZ, J.M.^a, *Entalladores y ensambladores castellanos...*, op. cit., pp. 167-174.

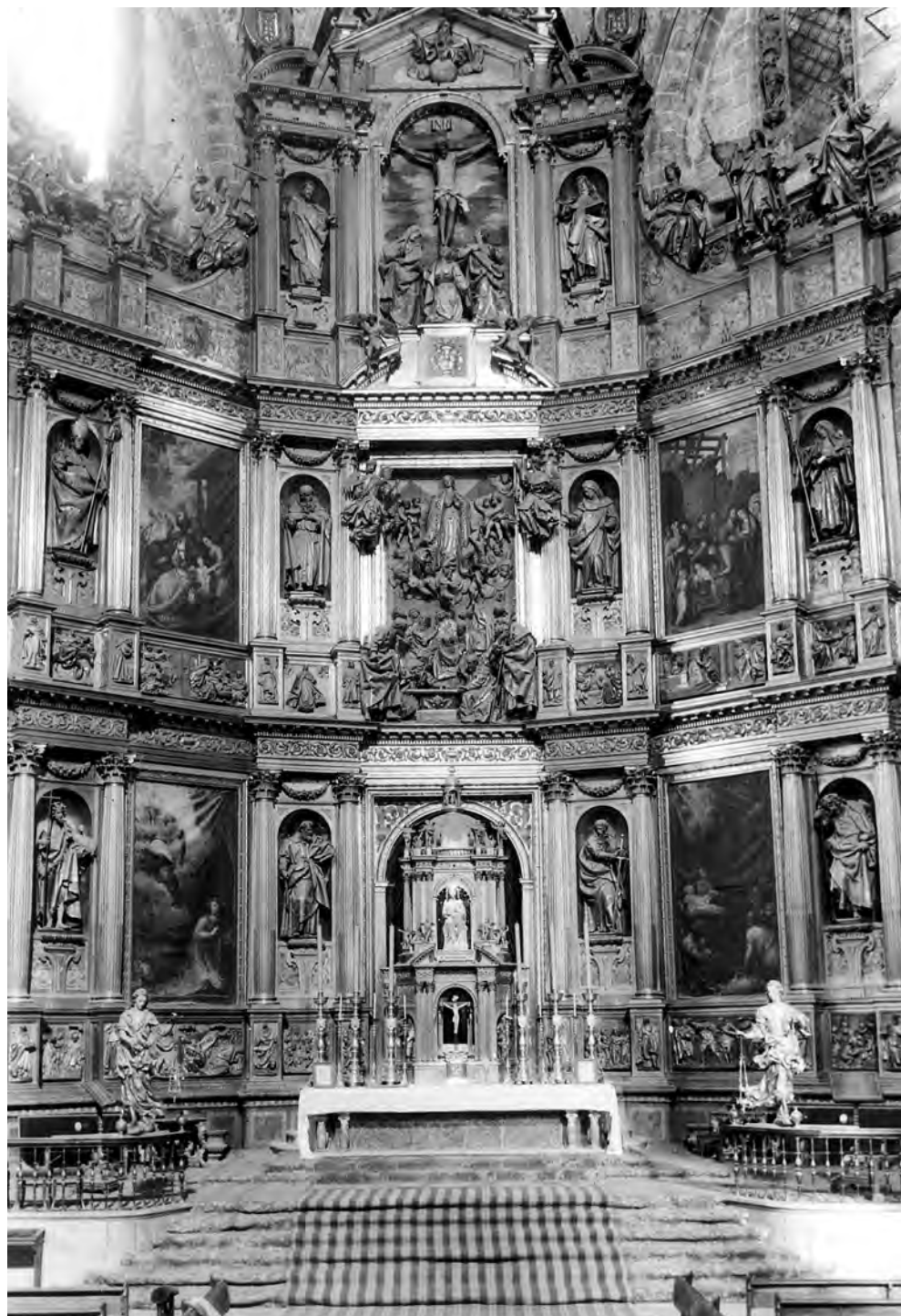


Fig. 64. Plasencia. S.I. Catedral. Retablo Mayor.

otorgaron el Cabildo y el Deán catedralicios el 15 de noviembre de 1619, tenemos constancia de la donación que hizo el Obispo don Pedro González de Acevedo (1594-1609) el 17 de noviembre de 1608 ante el escribano de Plasencia Gómez García: donaba a la fábrica la importante suma de 21.225 ducados y 67 maravedís «para la obra del retablo y rexa de la dicha santa yglesia, y en la manera y forma contenida en las cláusulas de la dicha escritura»⁵²³. El Cabildo decidió invertir el dinero en censos con la finalidad de costear la obra con los réditos, decisión que ya estaba en práctica desde que así se acordara el 24 de octubre de 1614⁵²⁴.

La elección de las trazas. Primeros adjudicatarios: Alonso de Balbás y Andrés Crespo

Parece ser que todo estaba dispuesto a mediados del año 1623. El día 21 de junio se reunió el Cabildo para ver la traza que había presentado un maestro ensamblador, el mismo al que se convocó para comienzos del mes de noviembre: *Andrés Crespo*, vecino Medina de Rioseco, al que se compensa con 150 reales para el viaje. Se nombró entonces una comisión encargada de llamar a tres o cuatro de los maestros más importantes para que presentasen dibujos⁵²⁵. De nuevo el 3 de noviembre se designó la junta para tratar «en razón de la traza del retablo que se ha de hacer en esta iglesia para la capilla mayor»⁵²⁶. Tres días después, el lunes 6 de noviembre, se decidió que la comisión se reuniera con el ensamblador *Pedro de Santoyo* y el maestro de cantería y arquitecto *Alonso Sánchez*, vecino de la ciudad, para que dictaminaran sobre la traza que estaba dada⁵²⁷. Se eligió uno de los tres diseños que presentó el ensamblador salmantino *Antonio González Ramiro*. La elevación de tres órdenes arquitectónicos con su remate y la organización de los cuerpos mediante columnas agrupadas de dos en dos fue el dibujo que más gustó al Cabildo⁵²⁸, un diseño frecuente, por otra parte, en las obras del artista; el retablo de Colmenar de Montemayor (1619/1631-1635) o el proyecto para la iglesia del convento de San Esteban de Salamanca (contratado en 1637)⁵²⁹ ofrecen una aproximación al modelo que debieron contemplar los canónigos. Seleccionado el plan, se decidió que su ejecución se adjudicara mediante la celebración de una subasta a la baja, que tendría lugar tras pregonar durante 50 días la obra y disponer los edictos necesarios en los lugares y comarcas más importantes a efectos

⁵²³ AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Luis Gil, leg. 928, 15 de noviembre de 1619, s.f.

⁵²⁴ BENAVIDES CHECA, J., *Prelados Placentinos...*, op. cit., p. 231.

⁵²⁵ A.C.P., L.A.C., Nº. 20 (1617-1623), Miércoles 21 de junio de 1623, fol. 588; BENAVIDES CHECA, J., op. cit., p. 232.

⁵²⁶ A.C.P., L.A.C., Nº. 21 (1623-1633), Viernes 3 de noviembre de 1623, fol. 29; MARTÍN GONZÁLEZ, *Nuevas noticias...*, op. cit., pp. 297 s. y 314.

⁵²⁷ A.C.P., L.A.C., Nº. 21 (1623-1633), Lunes 6 de noviembre de 1623, fol. 29 vt.º; BENAVIDES CHECA, J., op. cit., p. 232; MARTÍN GONZÁLEZ, *Nuevas noticias...*, op. cit., pp. 298, 314.

⁵²⁸ A.C.P., L.A.C., Nº. 21 (1623-1633), Martes 7 de noviembre de 1623, fols. 30-30 vt.º; BENAVIDES CHECA, J., op. cit., p. 232; MARTÍN GONZÁLEZ, *Nuevas noticias...*, op. cit., pp. 298, 314.

⁵²⁹ RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso, y CASASECA CASASECA, Antonio, «El ensamblador Antonio González Ramiro», en *A.E.A.*, T.º LIII, nº. 211 (1980), pp. 335 ss.

artísticos⁵³⁰, por acuerdo de 29 de diciembre de 1623, el remate de la obra habría de hacerse el último día del mes de enero de 1624⁵³¹. Una vez cerrado el proceso se acordó pagar 600 maravedís por cada día a los maestros que se hubieran presentado, y 50 reales a cada uno por sus dibujos; caso especial fue el de *Alonso de Balbás*, maestro arquitecto de Ciudad Rodrigo, ya que recibió 100 reales⁵³², los mismos que se entregaron a *Francisco González Morato*, natural de Castelo de Vide (Portugual) y vecino de Mérida⁵³³.

Sin embargo, y como suele acontecer con obras tan complejas, las dudas acerca de la traza elegida persistían. El 9 de enero de 1624 se decidió suspender el remate hasta finales de abril en tanto que maestros de Madrid y Córdoba decidían sobre si convenía más un retablo de madera o un gran cuadro de la Asunción con una custodia de piedra, según la tendencia madrileña más proclive a disponer un cuadro con gran escena. Martín González llama la atención sobre la ausencia de artistas de Valladolid, aunque lo cierto es que éstos ya tuvieron su oportunidad con *Andrés Crespo*⁵³⁴. Se planteó la opción de recurrir a Córdoba, lo que respondía sin duda a la relación que alguno de los canónigos mantenía con su Catedral. Llegado el momento de reanudar el concurso, el 27 de abril de 1624 se decidió llamar al maestro de Toledo *Toribio González de la Sierra*⁵³⁵.

La nueva convocatoria tuvo el resultado esperado. Un acta de 2 de mayo de 1624 habla de los numerosos maestros que entonces se dieron cita en la Catedral. Se invitó a venir al arquitecto y tracista de retablos *Alonso Carbonell*⁵³⁶ para que presentara una

⁵³⁰ A.C.P., L.A.C., N.º 21 (1623-1633), Miércoles 8 de noviembre de 1623, fol. 31; BENAVIDES CHECA, J., *op. cit.*, p. 232; MARTÍN GONZÁLEZ, *Nuevas noticias...*, *op. cit.*, pp. 298 y 314.

⁵³¹ A.C.P., L.A.C., N.º 21 (1623-1633), Viernes 29 de diciembre de 1623, fol. 43 vt.º; BENAVIDES CHECA, J., *op. cit.*, p. 235.

⁵³² A.C.P., L.A.C., N.º 21 (1623-1633), Miércoles 8 de noviembre de 1623, fol. 31 vt.º; BENAVIDES CHECA, J., *op. cit.*, pp. 232 s.; MARTÍN GONZÁLEZ, *Nuevas noticias...*, *op. cit.*, pp. 298, 314.

⁵³³ A.C.P., L.A.C., N.º 21 (1623-1633), Viernes 10 de noviembre de 1623, fol. 32; MARTÍN GONZÁLEZ, *Nuevas noticias...*, *op. cit.*, pp. 298, 314.

⁵³⁴ A.C.P., L.A.C., N.º 21 (1623-1633), Martes 9 de enero de 1624, fol. 45; BENAVIDES CHECA, J., *op. cit.*, p. 235; MARTÍN GONZÁLEZ, *Nuevas noticias...*, *op. cit.*, pp. 298 y 315.

⁵³⁵ A.C.P., L.A.C., N.º 21 (1623-1633), Sábado 27 de abril de 1624, fol. 73 vt.º; BENAVIDES CHECA, J., *op. cit.*, p. 235; MARTÍN GONZÁLEZ, *Nuevas noticias...*, *op. cit.*, pp. 315. Sobre *Toribio González de la Sierra* vid. MARÍAS, Fernando, *La Arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)*, T.º II (Madrid, 1985), pp. 173 y ss.

⁵³⁶ De la actividad de *Alonso Carbonell* como tracista de retablos citemos, entre otros trabajos, el de MARTORELL Y TÉLLEZ GIRÓN, Ricardo, «Alonso Carbonell, arquitecto y escultor del siglo XVII», en *Revista Española de Arte*, T.º V (Madrid, 1936), pp. 50 y ss.; CERVERA VERA, Luis, *Arquitectos y escultores del retablo y enterramientos de la Capilla mayor del desaparecido Convento de la Merced, de Madrid* (Madrid, 1948. Tirada aparte de la *Revista de La Biblioteca, Archivo y Museo*, n.º 57), pp. 30-35 para estudiar la intervención del artista; CORELLA SUÁREZ, M.ª del Pilar, «Un retablo documentado de Alonso Carbonell en la iglesia parroquial de Santa María Magdalena, Getafe (1612-1618)», en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, T.º 9 (Madrid, 1973), pp. 231 y ss.; MARÍAS, Fernando, «Un retablo de Carbonell atribuido al Greco y una hipótesis sobre los de la capilla de San José», en *A.E.A.*, T.º L, n.º 199 (Julio-Septiembre 1977), pp. 323-327. No insistimos sobre su actividad como arquitecto, para lo que remitimos a las obras clásicas de: ZARCO DEL VALLE, M.R., *Documentos Inéditos para la Historia de las Bellas Artes en España*, incluido en el T.º LV de la *Colección de Documentos Inéditos para la Historia de España* (Madrid, Impr. de la Vda. de Calero, 1870), p. 403; y LLAGUNO Y AMIROLA, Eugenio, *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración. Ilustradas y acrecentadas con notas, adiciones y documentos por don Juan Agustín Ceán Bermúdez* (Madrid, 1829. Madrid, Ed. Turner, 1977), T.º IV, pp. 14 ss., y 150.

traza con la que construir el retablo y el tabernáculo de mármol; el Cabildo conocía de sobra la experiencia de los madrileños en proyectar máquinas de una sola escena pictórica. Sin embargo, los capitulares ya se habían decidido por un retablo que llegara casi hasta las bóvedas del templo, por lo que la solución más adecuada era la de varios cuerpos si tenemos en cuenta el problema de la anchura que residía en la única escena. Se fijó el día de San Juan para elegir la nueva traza según las condiciones⁵³⁷. Aunque el 26 de junio el Cabildo examinó los diseños⁵³⁸, hasta el 10 de julio no se dictaminó la solución definitiva, que correspondió al toledano *Toribio González de la Sierra*, al que se había vuelto a llamar por disposición de 19 de junio de 1624⁵³⁹: eligió una de las varias trazas presentadas por el mirobrigense *Alonso de Balbás*, de la que modificó pequeños detalles y dispuso como asiento para el retablo un zócalo de mármol o jaspe⁵⁴⁰.

También se dictaminó sobre diversos aspectos del contrato. Cada maestro debía fijar el precio por el que haría la traza de *Balbás*, materializada con madera procedente de Cuenca. A voluntad del Cabildo quedaba la elección de los temas pictóricos y de los maestros que habrían de llevarlos a cabo. Para la escultura, en la que se habría de poner especial cuidado con la *Asunción* y el *Santo Crucifijo*, se barajaron los nombres de los maestros más afamados entonces: el vallisoletano *Gregorio Fernández* y el sevillano *Juan Martínez Montañés*, junto a los cuales también estaban *Juan González*, escultor del foco madrileño a quien el Cabildo debía conocer por su participación en el retablo mayor del monasterio de Guadalupe⁵⁴¹, y *Salvador Muñoz*, vecino de Zafra.

Por los pagos realizados en favor de los maestros congregados sabemos que en julio de 1624 comparecieron en Plasencia los escultores *Salvador Muñoz* y *Francisco Gallego*, vecinos de Zafra, el placentino *Pedro de Sobremonte*, el vallisoletano *Diego de Basoco*, *Andrés Crespo*, ensamblador vecino de Medina de Rioseco –uno de los primeros en presentar su proyecto hacía ahora un año–, y *Alonso de Balbás*⁵⁴². De entre todos los maestros, *Toribio González de la Sierra* eligió, el 12 de julio de 1624, a *Salvador Muñoz* y a *Alonso de Balbás*⁵⁴³. La decisión sobre la adjudicación de la obra se tomó al día siguiente, 13 de

⁵³⁷ A.C.P., L.A.C., N.º 21 (1623-1633), Jueves 2 de mayo de 1624, fols. 74-74 vt.º; BENAVIDES CHECA, J., *op. cit.*, pp. 235 s.; MARTÍN GONZÁLEZ, *Nuevas noticias...*, *op. cit.*, pp. 298 s., 315.

⁵³⁸ A.C.P., L.A.C., N.º 21 (1623-1633), Miércoles 26 de junio de 1624, fol. 91; MARTÍN GONZÁLEZ, *Nuevas noticias...*, *op. cit.*, pp. 315.

⁵³⁹ Cf. A.C.P., L.A.C., N.º 21 (1623-1633), Miércoles 19 de junio de 1624, fol. 88; BENAVIDES CHECA, J., *op. cit.*, p. 236. El miércoles 3 de julio de 1624 se mandó escribir a Madrid y Toledo para que viniesen maestros a designar la traza para el retablo. Es posible que los madrileños no se presentaran: A.C.P., L.A.C., N.º 21 (1623-1633), Miércoles 3 de julio de 1624, fol. 95: «cometieron a los señores comisarios del retablo despachen un propio a Toledo y Madrid en la conformidad que an entendido del Cabildo para que imbien maestro para elegir la traza del retablo»; BENAVIDES CHECA, J., *Prelados Placentinos...*, *op. cit.*, p. 236.

⁵⁴⁰ A.C.P., L.A.C., N.º 21 (1623-1633), Miércoles 10 de julio de 1624, fols. 97-97 vt.º; BENAVIDES CHECA, J., *op. cit.*, pp. 236 s.; MARTÍN GONZÁLEZ, *Nuevas noticias...*, *op. cit.*, pp. 299, 315.

⁵⁴¹ MARTÍN GONZÁLEZ, *Escultura Barroca en España*, *op. cit.*, p. 252.

⁵⁴² A.C.P., L.A.C., N.º 21 (1623-1633), Viernes 12 de julio de 1624, fol. 98 vt.º; MARTÍN GONZÁLEZ, *Nuevas noticias...*, *op. cit.*, pp. 300, 316. *Vid., etiam*, A.C.P., L.A.C., N.º 21 (1623-1633), Sábado 13 de julio de 1624, fols. 99-99 vt.º; BENAVIDES CHECA, J., *op. cit.*, p. 237; MARTÍN GONZÁLEZ, *Nuevas noticias...*, *op. cit.*, pp. 300, 316.

⁵⁴³ A.C.P., L.A.C., N.º 21 (1623-1633), Viernes 12 de julio de 1624, fol. 98; BENAVIDES CHECA, J., *op. cit.*, p. 237; MARTÍN GONZÁLEZ, *Nuevas noticias...*, *op. cit.*, p. 315.

julio de 1624: dictaminaron la elección de *Alonso de Balbás* y *Andrés Crespo* para hacer el retablo y la custodia por la cantidad de 6.500 ducados, según la escritura que pasó ante el escribano placentino Hernando de la Peña⁵⁴⁴. Dos días después, *Alonso de Balbás* y *Andrés Crespo* traspasaron a *Antonio González Ramiro*, ensamblador vecino de Salamanca, la tercera parte de la obra de arquitectura y talla del retablo. De cuenta de dicho *González Ramiro* quedaba el pleito que *Valentín de Aguilar*, escultor salmantino, había puesto contra *Alonso de Balbás* cuando rescindió el acuerdo con él pactado en favor de *Antonio González*; debió llevarse a cabo este acuerdo al día siguiente de resultar elegido *Alonso de Balbás* como maestro de la obra, por lo que es muy probable que *Valentín de Aguilar* concurriera al concurso celebrado en Plasencia⁵⁴⁵.

El Cabildo determinó que la custodia (fig. 19) fuera de nogal y de pino el retablo, y que ambos artistas hicieran, con la traza a la vista, un estado de la madera que necesitaban. Para su adquisición los capitulares facilitaron el dinero y programaron el viaje que debía hacer *Andrés Crespo* a Toledo, llevando una carta remitida a *Toribio González de la Sierra*. Se entregaron a cada maestro 12 reales para sufragar los gastos del desplazamiento, pues es de imaginar que ambos participarían en la adquisición del material⁵⁴⁶.

Los hermanos Velázquez y el escultor Gregorio Fernández

Mientras *Alonso de Balbás* y *Andrés Crespo* estaban en Toledo gestionando la adquisición de la madera para el retablo, el Cabildo de 9 de agosto de 1624 tuvo notificación de una nueva oferta que no pudo rechazar⁵⁴⁷: los ensambladores vallisoletanos *Juan* y *Cristóbal Velázquez* hicieron baja de 2.400 ducados, con calidad de que al tasarse el retablo habría de ser valorado en 6.000 ducados. No aceptó el Cabildo los 200 ducados de prometido que solicitaron los artistas, aunque admitió la rebaja; de lo contrario habría tenido que abonar 100 ducados a los ensambladores por el viaje. *Juan* y *Cristóbal Velázquez* prometieron realizar la obra por 4.000 ducados. Todo consta en el Acta del día 13 de agosto de 1624⁵⁴⁸.

En vista de la baja de 2.500 ducados –en total– que hicieron los vallisoletanos, el Cabildo reunido el 14 de agosto la admitió y se comprometió a abonar las trazas a *Alonso de Balbás*. Éste se hallaba en Toledo con *Andrés Crespo* cuando recibió la notificación de suspender la adquisición de la madera⁵⁴⁹. De nada sirvieron las protestas

⁵⁴⁴ A.C.P., L.A.C., N.º 21 (1623-1633), Sábado 13 de julio de 1624, fols. 99-99 vt.º; BENAVIDES CHECA, J., *op. cit.*, p. 237; MARTÍN GONZÁLEZ, *Nuevas noticias...*, *op. cit.*, pp. 300 y 316.

⁵⁴⁵ AHPCC. Sección Protocolos Notariales. Plasencia. Escribano Juan Ramos Caballero. Leg. 2118, 15 de julio de 1624, s.f.

⁵⁴⁶ A.C.P., L.A.C., N.º 21 (1623-1633), de 1624: Viernes 30 de agosto de 1624, fol. 108 vt.º; BENAVIDES CHECA, J., *op. cit.*, p. 238.

⁵⁴⁷ A.C.P., L.A.C., N.º 21 (1623-1633), Viernes 9 de agosto de 1624, fol. 104; MARTÍN GONZÁLEZ, *Nuevas noticias...*, *op. cit.*, pp. 301, 316.

⁵⁴⁸ A.C.P., L.A.C., N.º 21 (1623-1633), Martes 13 de agosto de 1624, fols. 104 vt.º-105; BENAVIDES CHECA, J., *op. cit.*, p. 238; MARTÍN GONZÁLEZ, *Nuevas noticias...*, *op. cit.*, pp. 301, 316.

⁵⁴⁹ A.C.P., L.A.C., N.º 21 (1623-1633), Miércoles, 14 de agosto de 1624, fol. 105 vt.º; BENAVIDES CHECA, J., *op. cit.*, p. 238 s.; MARTÍN GONZÁLEZ, *Nuevas noticias...*, *op. cit.*, pp. 301, 316.

de los maestros por la rescisión del contrato: *Balbás* remitió una petición que se leyó el 20 de agosto de 1624⁵⁵⁰. Diez días después, el 30 de agosto, los Comisarios encargados de supervisar la obra del retablo recibieron autorización para escribir a *Andrés Crespo* a Toledo y ordenarle que suspendiera la compra de maderas; debía volver a Plasencia y dar cuenta de las adquisiciones. También se pusieron en contacto con *Toribio González* para pedirle que se encargara de conservar los materiales, y para que diera su parecer sobre la nueva postura que habían presentado los *Velázquez*⁵⁵¹. Seguidamente, el 2 de septiembre de 1624 los Comisarios designaron al Capellán de coro Pedro Fernández para que fuera a Toledo a pagar los 6.000 reales que se debían de la madera que *Andrés Crespo* había comprado; acuerdan de momento no transportarla en carretas y dejarla depositada en aquella ciudad⁵⁵². El 7 de octubre volvieron a enviar a Pedro Fernández a Toledo para resolver este problema pendiente⁵⁵³.

La decisión sobre los nuevos adjudicatarios seguía en marcha, y de nada sirvió el requerimiento que presentaron en Cabildo de 25 de octubre de 1624 *Alonso de Balbás* y *Andrés Crespo*⁵⁵⁴. Todo lo contrario, seis días después, el 31 de dicho mes, los hermanos *Velázquez* ratificaron su ofrecimiento para hacer el retablo por 4.000 ducados y en las mismas condiciones que lo habían aceptado *Balbás* y *Crespo*⁵⁵⁵. Tras pregonar la nueva baja durante ocho días (debían presentarse los nuevos postores ante Jerónimo Navarro, escribano de Plasencia), la escritura de adjudicación a favor de los *Velázquez* se firmó el 8 de noviembre de 1624⁵⁵⁶: dispusieron que habrían de dar fianzas *Francisco Velázquez*, hermano de los anteriores, el escultor *Gregorio Fernández* y el mercader en lencería *Alonso Sánchez*, suegro de *Juan Velázquez* –estaba casado con una de sus hijas, *María Sánchez*–. El 20 de noviembre otorgaron las fianzas en Valladolid ante el escribano Antonio de Velasco Bustamante, por un valor de 8.000 ducados⁵⁵⁷. Nueve días después se aprobó este protocolo en Plasencia ante Jerónimo Navarro, y una vez que los *Velázquez* se obligaron de nuevo con las fianzas ya otorgadas⁵⁵⁸.

⁵⁵⁰ A.C.P., L.A.C., N.º. 21 (1623-1633), Martes 20 de agosto de 1624, fol. 107; BENAVIDES CHECA, J., *op. cit.*, p. 239.

⁵⁵¹ A.C.P., L.A.C., N.º. 21 (1623-1633), Viernes 30 de agosto de 1624, fol. 108 vt.º; BENAVIDES CHECA, J., *op. cit.*, p. 239.

⁵⁵² A.C.P., L.A.C., N.º. 21 (1623-1633), Lunes 2 de septiembre de 1624, fols. 109-109 vt.º: se acuerda que Pedro Fernández, capellán de coro, vaya a Toledo a pagar 6.000 reales más o menos para la madera. También se hace gestión para que la adquiera en Campo Arañuelo; BENAVIDES CHECA, J., *op. cit.*, p. 239.

⁵⁵³ A.C.P., L.A.C., N.º. 21 (1623-1633), Lunes 7 de octubre de 1624, fol. 115; BENAVIDES CHECA, J., *op. cit.*, p. 239.

⁵⁵⁴ A.C.P., L.A.C., N.º. 21 (1623-1633), Viernes 25 de octubre de 1624, fol. 119 vt.º; BENAVIDES CHECA, J., *op. cit.*, p. 239.

⁵⁵⁵ A.C.P., L.A.C., N.º. 21 (1623-1633), Jueves 31 de octubre de 1624, fols. 121-121 vt.º; BENAVIDES CHECA, J., *op. cit.*, p. 240; MARTÍN GONZÁLEZ, *Nuevas noticias...*, *op. cit.*, pp. 301, 316.

⁵⁵⁶ A.C.P., Leg. 91, Exp. 11, 29 de noviembre de 1624 (escritura donde figuran las referencias anotadas); MARTÍN GONZÁLEZ, *Nuevas noticias...*, *op. cit.*, p. 311.

⁵⁵⁷ AHPV. Sección Protocolos Notariales. Valladolid. Escribano Antonio de Velasco Bustamante. Leg. 1320, 20 de noviembre de 1624. Citado por GARCÍA CHICO, E., *Documentos...*, *Escultores...*, pp. 182 s. Del presente documento existe un traslado en el A.C.P., Leg. 91, Exp. 11.

⁵⁵⁸ A.C.P., L.A.C., N.º. 21 (1623-1633), Viernes 29 de noviembre de 1624, fol. 127 vt.º; BENAVIDES CHECA, J., *op. cit.*, p. 240; MARTÍN GONZÁLEZ, *Nuevas noticias...*, *op. cit.*, pp. 301, 316. *Vid., etiam*, A.C.P., Leg. 91, Exp. 11, s.f.

Previamente, fue necesario presentar testigos a favor de dichos fiadores: el día 21 declararon por los *Velázquez*, a instancias de *Juan*, Melchor Fernández, procurador del número de la ciudad de Valladolid, y el alarife *Felipe de Ribera*, también vallisoletano. Aprobó las fianzas el señor doctor Salazar, Teniente de Corregidor de Valladolid, el 21 de noviembre de 1624⁵⁵⁹.

En el mes de diciembre los *Velázquez* ya estaban trabajando en el retablo, en los talleres que el Cabildo les había preparado en Plasencia; un primer pago de 100 ducados el día 6 de dicho mes nos lo confirma⁵⁶⁰. Trabajaban de acuerdo con la traza que diseñó el mirobrigense *Alonso de Balbás*, que el 10 de enero de 1625 recibió 800 reales por su diseño⁵⁶¹.

La escultura-. El Cabildo debía ir gestionando de forma paralela el contrato de la escultura. Apetecible era sin duda esta obra para cualquier artista, de modo que antes de iniciar los trámites con *Gregorio Fernández*, los capitulares recibieron un memorial de los escultores segedanos *Salvador Muñoz* y *Francisco González Morato* referente a este aspecto del retablo, fechado el 11 de octubre de 1624⁵⁶². Sin embargo, está claro que al elegir la oferta de los *Velázquez* el Cabildo, aparte del factor estrictamente económico, albergaba la esperanza de atraer el interés de *Gregorio Fernández*. Con el «escultor de mayor primor» que residía en los reinos de Felipe IV se iniciaron los contactos el 12 de abril de 1625, fecha en la que se acuerda remitir una carta al vallisoletano con lo que el Cabildo había entendido sobre el retablo⁵⁶³. La respuesta de *Fernández* no se hizo esperar. En Plasencia se encontraba el 4 de mayo para acordar el precio de la escultura y estipular las condiciones de la misma, para lo que fue necesario examinar las trazas de *Alonso de Balbás*⁵⁶⁴. En materia escultórica dictaminó lo siguiente⁵⁶⁵:

Gregorio Fernández dispuso 14 figuras en la custodia, ocho en el primer cuerpo. Siguiendo con lo dispuesto en Cabildo de 10 de junio de 1624, concedió particular atención a la escena central de la *Asunción*, acompañada de los doce apóstoles, ángeles y serafines, con un gloria y «en los campos unos anjelitos de muy poco relieve en disminución y los demás que fueren acompañando la imagen han de ser tan relevados que parezcan figuras redondas»; perseguía con esto *Gregorio Fernández* el

⁵⁵⁹ A.C.P., Leg. 91, Exp. 11, s.f.

⁵⁶⁰ *Ibidem*, L.A.C., N.º 21 (1623-1633), Viernes 6 de diciembre 1624, fol. 129; BENAVIDES CHECA, J., *op. cit.*, p. 241; MARTÍN GONZÁLEZ, *Nuevas noticias...*, p. 316.

⁵⁶¹ A.C.P., L.A.C., N.º 21 (1623-1633), Viernes 10 de enero de 1625, fol. 138; BENAVIDES CHECA, J., *op. cit.*, p. 241; MARTÍN GONZÁLEZ, *Nuevas noticias...*, *op. cit.*, pp. 301 s. y 316.

⁵⁶² A.C.P., L.A.C., N.º 21 (1623-1633), Viernes 11 de Octubre de 1624, fol. 116; BENAVIDES CHECA, J., *op. cit.*, pp. 239 s.

⁵⁶³ A.C.P., L.A.C., N.º 21 (1623-1633), Sábado 12 de abril de 1625, fol. 145 vt.º; MARTÍN GONZÁLEZ, *Nuevas noticias...*, *op. cit.*, pp. 302 y 316.

⁵⁶⁴ A.C.P., L.A.C., N.º 21 (1623-1633), Domingo 4 de mayo de 1625, fol. 149; BENAVIDES CHECA, J., *op. cit.*, p. 241; MARTÍN GONZÁLEZ, *Nuevas noticias...*, *op. cit.*, pp. 302 y 316 s.

⁵⁶⁵ A.C.P., Leg. 91, Exp. 11. Escritura publicada en los trabajos de BENAVIDES CHECA, J., *op. cit.*, pp. 246-249; y MARTÍN GONZÁLEZ, *Nuevas noticias...*, *op. cit.*, pp. 311 s.



Fig. 65. Plasencia. S.I. Catedral. Retablo Mayor, relieve de la Asunción.

efectismo de una composición pictórica que sin lugar a dudas alcanzó. La caja última del retablo habría de llevar una escena de *Crucifixión*, con *Cristo* en la cruz, acompañado de la *Virgen* y *San Juan*, «y soy de parecer que si quedare mucho claro se ponga allí una *Madalena*»; como en más de una ocasión ha puesto de manifiesto Martín González, trátase ésta de una innovación iconográfica que introduce *Fernández* a tenor de lo que ya había hecho en el retablo mayor de los Santos Juanes, de Nava del Rey. De igual forma sucedió con los cuatro ángeles que debían ir en el ático, al igual que las Virtudes: tres en el frontispicio, «la de en medio sentada, las otras dos rescostadas».

En la organización de la escultura por cuerpos arquitectónicos, *Gregorio Fernández* suprimió los relieves «en los fondos de los villotes» del banco al no ser éstos apreciados por la vista y recomendó la inclusión de escenas en los espacios intermedios. El Cabildo se reservaba la elección de los temas. En las cuatro hornacinas distribuidas en los cuerpos del retablo y en las dos del ático irían esculturas de bulto, «acabadas todo lo que alcanzare la vista, y todas las figuras redondas an de ser huecas por las espaldas para que no pesen ni hagan vizio» y así evitar que se abran. El tamaño de estas obras aumentaría según la altura:

«las quatro figuras del primer cuerpo an de tener siete pies de alto sin peanas y las del segundo cuerpo tengan de alto siete pies y medio con peanas y las del terzer cuerpo tengan ocho pies con peanas.»

Para fabricar las tallas se comprometió a utilizar madera de pino, bien seca y sin nudos, y dando muestras de su maestría, «la dicha escultura a de ser bien movida y con mucho arte». Trabajaría en su taller de Valladolid, aunque con el compromiso de reparar en Plasencia los daños ocasionados durante el viaje. Por último, estipuló el precio en 7.000 ducados y el plazo de entrega en tres años y medio, a correr desde el día en que recibiera la primera paga; ésta habría de efectuarse al comenzar la obra, la segunda en estando hecha la mitad y la última cuando la entrega⁵⁶⁶.

Junto a este memorial sobre la escultura, *Gregorio Fernández* también examinó con detenimiento las trazas del retablo para adaptarlas a sus propósitos. El informe que emitió es importante para conocer que los hermanos *Velázquez* estaban utilizando otros diseños junto a los que ejecutó *Alonso de Balbás*, entre ellos la «traça que dexó hecha el de Toledo», *Toribio González* según puso de manifiesto el profesor Martín González; fue quien presidió la comisión encargada de elegir la traza, por lo que es fácil imaginar que hiciera algunos bocetos que ayudaran a dicha operación.

⁵⁶⁶ *Ibidem*.

Gregorio Fernández dictamina sobre todo acerca de este diseño. Observa que la custodia y el retablo ofrecían unos nichos muy estrechos, de modo que «así me parece se hagan de tres pies y medio de ancho, dándoles de hondo medio punto». Los pedestales y las columnas del primer y segundo cuerpo carecían de la proporción necesaria, por lo que sugiere reducir la altura de éstas. Proyecta con monumentalidad los lienzos del retablo: dispone que «an de subir hasta el alquitrave, porque sean más esbeltos», y los envuelve en marcos decorados con piedras y gallones, según era su costumbre. En lo que respecta al nicho central, donde habría de ir la escena de la *Asunción*, exige que se diera a ésta «el hondo que pidiera el excultor y se hará que resalte el acornisa y en ella se hará un frontispicio quebrado»; ya tenía proyectado hacer para esta parte del retablo una de sus mejoras obras, como así resultó ser⁵⁶⁷. Con el dictamen que emitió Gregorio Fernández cumplió el Cabildo el acuerdo establecido con los hermanos Velázquez, referente a que un maestro perito debía examinar la prosecución de los trabajos cada tres meses⁵⁶⁸.

El 6 de mayo de 1625 el Cabildo firmó con Fernández el contrato de la escultura del retablo, ajustada en 7.000 ducados⁵⁶⁹; al día siguiente lo ratificó en su favor⁵⁷⁰. El elevado precio en que fue concertada la escultura hizo que varios artistas comparecieran ante el Cabildo y ofrecieran bajas para hacerse cargo de la misma: el escultor placentino Pedro de Sobremonte se presentó el 6 de junio e hizo una baja de 2.000 ducados⁵⁷¹; al día siguiente comparecieron Salvador Muñoz y Francisco González Morato. Hubo ese día muchas discusiones entre los capitulares, ya que existía el precedente de haber rescindido el contrato inicial a Balbás y a Crespo y la posibilidad de concertar la obra con una importante baja en el presupuesto. Se optó, tras la votación que en caso de discordia era frecuente realizar, por el prestigio artístico de Fernández, y se le requirió carta de fianzas por valor de 6.000 ducados⁵⁷². Ésta se firmó en Valladolid el 28 de junio de 1625 ante el escribano José de Frías Sandoval. Fueron sus fiadores el mercader de hierro Benito Chamoso y su hijo, el escribano Bartolomé Chamoso, Juan Pérez de Laniego, «tratante en cebada», y Juan Velázquez, ensamblador del retablo⁵⁷³.

⁵⁶⁷ A.C.P., Leg. 91, Exp. 11; BENAVIDES CHECA, J., *op. cit.*, pp. 242 s.; MARTÍN GONZÁLEZ, *Nuevas noticias...*, *op. cit.*, pp. 312 s.

⁵⁶⁸ Lo sabemos por la escritura que otorgó Juan Velázquez el 12 de junio de 1625, obligándose a realizar todas las modificaciones que Gregorio Fernández había introducido en el retablo. Todo ello por los 4.000 ducados que estaban ajustados: A.C.P., Leg. 91, Exp. 11, s.f.

⁵⁶⁹ *Ibidem*, Leg. 91, Exp. 11, s.f. Rubricó el contrato el escribano placentino Jerónimo Navarro.

⁵⁷⁰ A.C.P., L.A.C., N.º 21 (1623-1633), Miércoles 7 de mayo de 1625, fol. 149 vt.º; BENAVIDES CHECA, J., *op. cit.*, p. 249; MARTÍN GONZÁLEZ, *Nuevas noticias...*, *op. cit.*, pp. 304, 317.

⁵⁷¹ A.C.P., L.A.C., N.º 21 (1623-1633), Viernes 6 de junio de 1625, fol. 152 vt.º; BENAVIDES CHECA, J., *op. cit.*, p. 249; MARTÍN GONZÁLEZ, *Nuevas noticias...*, *op. cit.*, pp. 304, 317.

⁵⁷² A.C.P., L.A.C., N.º 21 (1623-1633), Sábado 7 de junio de 1625, fol. 154; BENAVIDES CHECA, J., *op. cit.*, pp. 249 s.; MARTÍN GONZÁLEZ, *Nuevas noticias...*, *op. cit.*, pp. 304, 317.

⁵⁷³ AHPV. Protocolos Notariales de la ciudad. Escribano José de Frías Sandoval, leg. 1481, 28 de junio de 1625. Citado por GARCÍA CHICO, E., *Documentos...*, *Escultores...*, *op. cit.*, pp. 183 s. De este documento existe un traslado en el A.C.P., Leg. 91, Exp. 14.

No le bastó al Cabildo con esta carta, y exigió la presencia de una quinta persona que validara a los fiadores. En favor de todos ellos se presentó el 30 de junio de 1625 el pintor vallisoletano *Diego Valentín Díaz*, amigo personal de *Gregorio Fernández*⁵⁷⁴: declaró que todos los fiadores poseían bienes suficientes para abonar los 6.000 ducados que exigía la fianza, señalando las propiedades de las que cada uno de ellos era titular. *Melchor Monje*, batidor de oro, y el pintor *Pedro Esteban* ratificaron el testimonio de *Valentín Díaz*. Al respecto, el profesor Martín González señala la costumbre que existía entre los artistas de asentar su dinero sobre bienes inmuebles, tierras, censos, etc. Por otro lado, la desconfianza del Cabildo tenía su lógica si tenemos en cuenta la distancia que separa a las ciudades del Jerte y del Pisuerga⁵⁷⁵.

La envergadura de una obra de esta naturaleza justifica las adiciones que hizo el Cabildo –en segunda instancia– al contrato que había firmado con *Gregorio Fernández*. La nueva escritura se otorgó en Valladolid el 5 de agosto de 1625 ante el escribano Miguel Becerra⁵⁷⁶. En ella se deja constancia de la obligatoriedad de cumplir con los plazos estipulados: el más cercano correspondía a la entrega de las piezas de los pedestales, que habría de hacer efectiva en año y medio a contar desde la primera paga. Además de esto, *Fernández* se obligó a emplear madera de nogal en las esculturas de la custodia y a dejar –una vez asentada la obra– un depósito de 500 ducados –correspondientes a la última tercia paga– durante un año en poder del Cabildo con la finalidad de asegurar el buen trabajo realizado. En esta ocasión, María Pérez, mujer del escultor, también salió como fiadora de todo lo otorgado hasta el momento, en cumplimiento de lo dispuesto por el Cabildo Catedral⁵⁷⁷. Asimismo, el 12 de agosto de 1625 *Juan y Cristóbal Velázquez* se obligaron a ser fiadores de *Gregorio Fernández* en la obra de la escultura, otorgando las fianzas para las cuales les habían concedido los poderes correspondientes⁵⁷⁸.

En trámites de entregar la primera tercia paga a *Gregorio Fernández* estaba ya el Cabildo el 14 de agosto de 1625: dispuso enviar a Valladolid 2.333 ducados⁵⁷⁹, de los cuales ordenó su envío el 13 de septiembre de ese mismo año⁵⁸⁰; el maestro los recibió el día 30, fecha de la carta de pago que otorgó ante el escribano José de Frías Sandoval, notario del número de la ciudad de Valladolid⁵⁸¹.

⁵⁷⁴ AHPV. Protocolos Notariales de la ciudad. Escribano José de Frías Sandoval, leg. 1481, 30 de junio de 1625. Citado por GARCÍA CHICO, E., *Documentos..., Escultores..., op. cit.*, pp. 184 s. De este documento existe un traslado en el A.C.P., Leg. 91, Exp. 14.

⁵⁷⁵ MARTÍN GONZÁLEZ, *Nuevas noticias..., op. cit.*, p. 304.

⁵⁷⁶ Documento inserto en la escritura de fianzas que a favor de *Gregorio Fernández* hizo su mujer, María Pérez, el 5 de agosto de 1625, dando poder al ensamblador *Cristóbal Velázquez* para lo susodicho.

⁵⁷⁷ A.C.P., Leg. 91, Exp. 14; BENAVIDES CHECA, *op. cit.*, pp. 250 s.

⁵⁷⁸ La escritura se otorgó ante el escribano Jerónimo Navarro: *vid.*, A.C.P., Leg. 91, Exp. 14; BENAVIDES CHECA, J., *op. cit.*, p. 253.

⁵⁷⁹ A.C.P., L.A.C., N.º. 21 (1623-1633), Jueves 14 de agosto de 1625, fol. 168; BENAVIDES CHECA, J., *op. cit.*, p. 253.

⁵⁸⁰ A.C.P., L.A.C., N.º. 21 (1623-1633), Sábado 13 de septiembre de 1625, fol. 173 vt.º; MARTÍN GONZÁLEZ, *Nuevas noticias..., op. cit.*, pp. 305 y 317.

⁵⁸¹ AHPV. Protocolos Notariales de la ciudad. Escribano José de Frías Sandoval, leg. 1481, 30 de septiembre de 1625. Citado por GARCÍA CHICO, E., *Documentos..., Escultores..., op. cit.*, p. 186.

Mientras tanto, la obra de ensamblaje continuaba. El 19 de junio de 1626 el Cabildo autorizó a *Juan Velázquez* la compra en Valladolid de la madera necesaria para terminar el retablo; le acompañó Blas González de Acevedo, y se le entregó cierta cantidad de dinero para tal fin⁵⁸². Es probable que varias circunstancias coadyuvaran a la realización de este viaje, aparte de la adquisición del material que ya escaseaba. De vital importancia debió ser el testamento que otorgó el 18 de marzo de 1626 el ensamblador vallisoletano *Pedro de Barrionuevo*, a quien sorprendió una grave enfermedad mientras trabajaba en el equipo de artistas que dirigían en Plasencia los *Velázquez*. *Barrionuevo* no murió entonces, pero su enfermedad debía ser lo suficientemente importante como para aconsejar su traslado⁵⁸³. Con todo, debemos considerar los testigos que acompañaron a *Barrionuevo* en sus últimas voluntades, sin duda porque en esos momentos formaban parte del equipo de ensambladores encargados de construir el retablo catedralicio: *Juan Velázquez del Rincón*, sobrino, por parte de madre, de *Juan* y de *Cristóbal Velázquez*, *Alonso de Mondrevilla*, *Juan de Mondravilla*, *Juan de Pereda* y *Juan de Salzes*. Sospechosa es la ausencia de *Cristóbal Velázquez*, tal vez debido a su enfermedad o muerte, que *Fernández del Hoyo* sitúa entre 1626 y 1628⁵⁸⁴: una razón más para el viaje de su hermano a Valladolid en junio de 1626. No volvemos a encontrar a *Cristóbal* en las Actas placentinas, de modo que *Juan Velázquez* fue el encargado de asentar la obra. La primera referencia al respecto data del 6 de abril de 1628, en que se notificó la demanda que el maestro había puesto contra el Cabildo en razón del asiento del retablo⁵⁸⁵.

Viendo el Cabildo que *Gregorio Fernández* no cumplía con el plazo de entrega de la escultura, de la que debía tener concluidos los pedestales para el mes de marzo de 1627, decidió encomendar al Canónigo Juan Bautista la escritura de una carta que debía enviar al licenciado Juan Martínez Cabeza Leal, representante del Cabildo en Valladolid, para darle instrucciones sobre lo que debía tratar con el escultor. En vista de que había estado desahuciado en varias ocasiones, temía el Cabildo que muriese sin terminar la «historia de la Asunción, que es la avocacion de esta santa iglesia», por lo que solicitaba pusiera todo su empeño en esta obra y dejase la del pedestal, «porque si muriese quedase lo más principal del retablo hecho de su mano, como el mejor oficial que hoy se conoce en el Reyno». Considerando acertada esta decisión, Cabeza Leal escribió y se entrevistó con *Fernández* en su casa, e incluso envió a Plasencia dos memorias de lo que ya tenía labrado. Pese a esto, el Cabildo mantenía sus dudas; previo consenso del celebrado el 3 de noviembre de 1628⁵⁸⁶, los canónigos

⁵⁸² A.C.P., L.A.C., N.º. 21 (1623-1633), Viernes 19 de junio de 1626, fol. 218; BENAVIDES CHECA, J., *op. cit.*, p. 253.

⁵⁸³ AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Diego López de Hinojosa, leg. 1383, 18 de marzo de 1626, s.f. *Vid.*, *etiam*, MARTÍNEZ DÍAZ, J.M.^a, *Entalladores...*, *op. cit.*, pp. 168 ss.

⁵⁸⁴ FERNÁNDEZ DEL HOYO, M.^a A., *Oficiales del taller de Gregorio Fernández...*, *op. cit.*, p. 364, n. 73.

⁵⁸⁵ A.C.P., L.A.C., N.º. 21 (1623-1633), Jueves 6 de abril de 1628, fol. 321 vt.º; BENAVIDES CHECA, J., *op. cit.*, p. 253.

⁵⁸⁶ A.C.P., L.A.C., N.º. 21 (1623-1633), Viernes 3 de noviembre de 1628, fol. 356; MARTÍN GONZÁLEZ, *Nuevas noticias...*, *op. cit.*, p. 317.

Gregorio de Vargas y Alonso de Acevedo, sin tener en cuenta los informes remitidos, se permitieron escribir a *Fernández* para censurar su tardanza, «cosa que le ha tenido diversas veces muy desabrido». A juicio de Cabeza Leal, esto era un error, «pues para nada es bueno tener al profesor desabrido, y que forzosamente haya de trabajar disgustado en obra de tanta importancia», sobre todo teniendo en cuenta su natural colérico. Todo está recogido en la carta que remitió de nuevo Cabeza Leal al Cabildo el 26 de marzo de 1629, sin duda por las continuas incomodidades que le causaba al maestro la insistencia de los capitulares; afirmaba «que después que tiene alguna salud para poder trabajar, lo ha hecho con mucho cuidado, y deseo grande de acabar, y dar satisfacción en todo». Concluye diciendo que

«hase estado la iglesia sin retablo doscientos, ó trescientos años, y tienéndole agora á su cargo el mayor oficial que se conoce, no sé en qué prudencia cabe quererle atosigar con prisas, y palabras; siendo cosa indubitable, que tiene mucho menos inconveniente, que haya en el tiempo alguna tardanza, y disimulacion de ella, aunque no fuese poca, que por dar prisa, y abreviar saliese la obra imperfecta, y con defectos mayormente sabiendo, ó debiendo saber, que se trabaja con cuidado en ella por lo que queda referido»⁵⁸⁷.

No se conformó el Cabildo con estos informes, por lo que acordó, en sesión de 7 de mayo de 1629, que el capellán Pedro González Rubio fuera a Valladolid para ver el estado en que estaba la obra, señalándole 500 maravedís diarios. Así está reflejado en las Actas⁵⁸⁸ y en el poder que otorgó el Cabildo al capellán ante el escribano de Plasencia Jerónimo Navarro, para que en «nuestro nombre ... vaya a la ciudad de Valladolid y requiera a *Gregorio Hernández*, maestro de escultura, y a sus fiadores, vezinos de la dicha ciudad, luego cumplan con la escritura que tiene fecha de la escultura del retablo de la Cathedral y Santa Yglesia desta ciudad»; de cuenta del artista correrían los gastos de ida, estada y vuelta⁵⁸⁹.

El informe de Pedro González Rubio debió reiterar lo que ya era conocido por medio de las epístolas enviadas con anterioridad por el licenciado Cabeza Leal. Para que el maestro pusiera aún mayor empeño en el trabajo y el retablo se terminara lo antes posible, el 19 de abril de 1630 acordaron enviar a *Gregorio Fernández* la segunda paga estipulada⁵⁹⁰, y el 19 de julio de 1630 lo que aún se le adeudaba de ésta⁵⁹¹.

⁵⁸⁷ Esta carta fue publicada por PONZ, A., *op. cit.*, T.º VII, Carta V, pp. 100-104, n.º. I. Seguimos en el texto la reproducción que incluyó en su obra MARTÍ Y MONSÓ, J., *op. cit.*, p. 400.

⁵⁸⁸ A.C.P., L.A.C., N.º. 21 (1623-1633), Lunes 7 de mayo de 1629, fol. 378 vt.º; BENAVIDES CHECA, J., *op. cit.*, p. 253.

⁵⁸⁹ AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Jerónimo Navarro, leg. 1827, en la fecha citada, s.f.

⁵⁹⁰ A.C.P., L.A.C., N.º. 21 (1623-1633), Viernes 19 de abril de 1630, fol. 415 vt.º; BENAVIDES CHECA, J., *op. cit.*, p. 254; MARTÍN GONZÁLEZ, *Nuevas noticias...*, *op. cit.*, p. 317.

⁵⁹¹ A.C.P., L.A.C., N.º. 21 (1623-1633), Viernes 19 de julio de 1630, fols. 432-432 vt.º; BENAVIDES CHECA, J., *op. cit.*, p. 254. Asiento afectado por la humedad.

Una escritura fechada en Valladolid el 27 de octubre de 1630⁵⁹² vuelve a poner de relieve la intranquilidad que albergaba el Cabildo respecto a la escultura. En esta fecha se encontraba en la ciudad del Pisuerga el Canónigo Magistral don Andrés de Cañas y Frías con el encargo de averiguar el estado de la misma. De la declaración de *Fernández* se deriva que pocas esculturas estaban terminadas: salvo las *Virtudes*, tres *ángeles* para el ático, los dos turiferarios del relieve central y la *Asunción* de éste, en las restantes piezas faltaba por labrar la cabeza, las manos, o apenas habían sido empezadas. En vista de esta circunstancia, el representante del Cabildo puso en marcha un mecanismo con el que se aseguraba que el maestro trabajaría en la obra que tenía contratada: parte de las esculturas fueron encerradas en un aposento de las casas de don Luis de Nobles (Colegio de las Niñas Huérfanas), bajo un candado de dos llaves, de las cuales quedaba una en poder del licenciado Juan Martínez Cabeza Leal, que había sido Deán de la Catedral de Plasencia, y otra en manos de *Gregorio Fernández*. Otra serie de figuras que estaban en casa del escultor se entregaron de forma simbólica a don Andrés de Cañas y Frías, de modo que las recibió como bienes ya integrantes de la hacienda catedralicia del Jerte; a continuación se las volvió a entregar a *Gregorio Fernández*, que las recibió en «depósito, guarda y custodia». Cuatro días después de acontecer lo descrito, mandó el Cabildo que se felicitará a Juan Martínez Cabeza Leal y al Oidor de Valladolid por el interés que habían puesto en la inspección de la obra⁵⁹³. Está clara la desconfianza de los capitulares, lógica en vista de los encargos que tenía pendientes el escultor en su última etapa.

No fue aquélla la última ocasión en la que el Cabildo intervino. En vista de que no lograba su propósito por vía legal, recurrió a otro procedimiento bien distinto: hacer obsequios al artista para tratar de compensar de algún modo la dedicación requerida. El Archivo catedralicio conserva una carta autógrafa de *Gregorio Fernández* fechada el 16 de febrero de 1631, donde el artista agradece el envío de jamones y chorizos que acababa de recibir, manjar contraproducente, no obstante, con la afección que en la carta declara haber padecido: «me ha tenido más de quince días en la cama un corrimiento que dió a una rodilla aunque sin calentura»⁵⁹⁴. De esta epístola admira Martín González la perfección y corrección caligráfica, lo que sin duda denota que era una persona cultivada⁵⁹⁵.

⁵⁹² AHPV. Protocolos Notariales de la ciudad. Escribano José de Frías Sandoval, leg. 1486, 27 de octubre de 1630; GARCÍA CHICO, E., *Documentos..., Escultores..., op. cit.*, pp. 186 ss.; IDEM, *Gregorio Fernández..., op. cit.*, Documento 6, s/p esta parte de la obra.

⁵⁹³ A.C.P., L.A.C., N.º 21 (1623-1633), Jueves 31 de octubre de 1630, fol. 455 vt.º; BENAVIDES CHECA, J., *op. cit.*, p. 254; MARTÍN GONZÁLEZ, *Nuevas noticias..., op. cit.*, pp. 306 y 317.

⁵⁹⁴ A.C.P., Leg. 246, Exp. 59. Escritura publicada y dada a conocer por primera vez en el trabajo del profesor MARTÍN GONZÁLEZ, *Nuevas noticias..., op. cit.*, p. 314, Documento VI del Apéndice Documental. Esta escritura fue expuesta en la reciente muestra celebrada en la sede de Exposiciones de la Fundación Santander Central Hispano: URREA, Jesús, (Comisario) *Gregorio Fernández (1567-1636)* (Madrid, 1999), p. 38, fig. 14.

⁵⁹⁵ MARTÍN GONZÁLEZ, *Nuevas noticias..., op. cit.*, p. 306.

Paralelamente, *Juan Velázquez* debía tener terminado el retablo, que faltaba por asentar junto a la escultura. Es posible que la tardanza de *Gregorio Fernández* hubiera sido la causa para que el Cabildo se negara a entregar los últimos pagos a *Velázquez*, de ahí la demanda que puso el 6 de abril de 1628, fecha aproximada en la que *Fernández* ya debería haber entregado parte de su obra. Asimismo, dos pagos en favor de Cristóbal López Floriano, alcaide de la fortaleza de Plasencia, de 300 y 500 reales, abonados el 5 de julio de 1630 y el 21 de agosto de 1631, respectivamente, nos informan del alquiler que hizo el Cabildo de las habitaciones bajas del castillo para guardar el retablo⁵⁹⁶. Parece ser que todo estaba dispuesto el 5 de diciembre de 1631: don Gregorio de Vargas escribió a Valladolid requiriendo a *Juan Velázquez* para que procediera al asiento; también dispuso que en el mes de marzo del año siguiente viajara hasta aquella ciudad el señor Magistral para traer las esculturas ya terminadas⁵⁹⁷.

El asiento del retablo comenzó a partir del día 11 de marzo de 1632, fecha en la que *Juan Velázquez* se encontraba de nuevo en Plasencia para «ver el retablo para asentarle»⁵⁹⁸. Algunas esculturas debieron llegar entonces: el 14 de mayo de 1632 mandó el Cabildo al señor Magistral viajar hasta Valladolid para traer las tallas que ya estuvieran terminadas⁵⁹⁹. No vinieron todas, y ésta debió ser la causa para que suspendiera el asiento del conjunto, reanudado a partir del 22 de agosto de 1633⁶⁰⁰. El 9 de marzo del año siguiente de 1634 aún continuaba *Juan Velázquez* asentando la obra⁶⁰¹. El 23 de ese mismo mes⁶⁰² el Cabildo decidió liquidar cuentas con *Gregorio Fernández* de lo que hasta entonces había hecho. Tres días después, el 26 de marzo, acordó reclamar a *Fernández* las seis figuras que aún faltaban de la custodia y la María Magdalena del ático, junto a dos ángeles más. El resto estaba terminado y asentado. Este mismo día se dispuso que viniera *Juan Velázquez* y el maestro *Alonso de Balbás*, a quien el Cabildo encomendó el reconocimiento de la obra⁶⁰³.

⁵⁹⁶ A.C.P., L.A.C., N.º. 21 (1623-1633), Viernes 5 de julio de 1630 (fol. 431) y jueves 21 de agosto de 1631 (fol. 494); BENAVIDES CHECA, J., *Prelados Placentinos...*, *op. cit.*, p. 254.

⁵⁹⁷ A.C.P., L.A.C., N.º. 21 (1623-1633), Viernes 5 de diciembre de 1631, fol. 517; BENAVIDES CHECA, J., *op. cit.*, pp. 254 s.

⁵⁹⁸ A.C.P., L.A.C., N.º. 21 (1623-1633), Jueves 11 de marzo de 1632, fol. 527; BENAVIDES CHECA, J., *op. cit.*, p. 255; MARTÍN GONZÁLEZ, *Nuevas noticias...*, *op. cit.*, pp. 306 y 317.

⁵⁹⁹ A.C.P., L.A.C., N.º. 21 (1623-1633), Viernes 14 de mayo de 1632, fol. 535; BENAVIDES CHECA, J., *op. cit.*, p. 255.

⁶⁰⁰ A.C.P., L.A.C., N.º. 22 (1633-1645), Lunes 22 de agosto de 1633, foliación perdida a causa de la humedad. El presente libro de Actas se encuentra muy deteriorado; BENAVIDES CHECA, J., *op. cit.*, p. 255.

⁶⁰¹ A.C.P., L.A.C., N.º. 22 (1633-1645), Jueves 9 y jueves 16 de marzo de 1634, fols. 31 y 32; BENAVIDES CHECA, J., *op. cit.*, p. 255; MARTÍN GONZÁLEZ, *Nuevas noticias...*, *op. cit.*, pp. 306 y 317.

⁶⁰² A.C.P., L.A.C., N.º. 22 (1633-1645), Martes 23 de mayo de 1634, fol. 41 vt.º; BENAVIDES CHECA, J., *op. cit.*, p. 255.

⁶⁰³ A.C.P., L.A.C., N.º. 22 (1633-1645), Viernes 26 de marzo de 1634, fol. 42; BENAVIDES CHECA, J., *op. cit.*, p. 255; MARTÍN GONZÁLEZ, *Nuevas noticias...*, *op. cit.*, pp. 306 s. y 318.

Terminado el asiento del retablo, *Alonso de Balbás* tasó el conjunto y emitió un informe fechado el 3 de abril de 1634, que otorgó ante el escribano de Plasencia Juan Rodríguez Caballero⁶⁰⁴: «de las esculturas no hizo observación alguna, por estar con arreglo a lo consignado en las escrituras, siendo muy poco lo que estaba por terminar». Puso especial atención en la custodia, en la que advirtió bastantes variaciones respecto a la traza original: la planta del ochavo no estaba bien resuelta, al igual que tampoco había sido bien trazada la obra, «porque en la parte de arriba topa la linterna en el retablo y no cave toda la obra necesaria para su buena disposición». En lugar de la media naranja, observa una «cosa feysima y digna de gran remedio» por la importancia que tenía el sagrario para el culto, declarando «que la que manda hazer dicho *Gregorio Fernández*», incluida la linterna, «es más conviniente y correspondiente y de mexor ayre por ser más adornada»; el transparente que dispuso hacer el escultor contribuiría a este efecto, pero *Balbás* observa que tampoco se ha hecho. Opina que no fue solución muy acertada bajar el pedestal del segundo cuerpo hasta la cornisa del primero, aunque lo cierto es que tal solución estuvo condicionada por la inclusión de la Virgen de plata; asimismo, faltaban en este segundo nivel seis pedestales que sirvieran de apoyo a las columnas y, a su vez, de base para seis figuras escultóricas, que no habían sido incluidas al igual que las seis *Virtudes* que debían haber flanqueado los tres frontispicios trazados en cada uno de los tres lados del segundo cuerpo. La parte inferior del sagrario era muy simple «y de poquísimo hornamento y arte»; faltaba por «hazer una custodia pequeña que se a de poner en medio del sagrario; y el friso de talla que tiene dicha custodia es una cosa muy ordinaria y en la cornixa están las cartelas con poca pefeción».

En lo que respecta al retablo, «todo me a parecido bien, excepto algunas cosas que aquí declararé». *Balbás* se queja al Cabildo por no haber recurrido a él cuando la obra aún estaba desarmada, ya que no podía apreciar con detalle los posibles fallos que se hubieran cometido, lo que no le impidió apreciar el abuso que había hecho *Juan Velázquez* de los clavos para asentar el conjunto, teniendo en cuenta «que es mucho defeto para desarmarse por el gran detrimento y daño que recibe la dicha obra». A pesar de la altura, haciendo uso de unas escalinatas vio que las «cornixas no estavan rasadas por arriba, sino gruesas», y apreció en las mismas la falta de los rosetones del sofito; «las sotavasas y molduras de los requadros» no habían sido tallados; «los nichos que vi por la parte de atrás están solamente pendientes de clavos»; algo similar sucedía con los frisos: «no están metidos en sus ranuras, sino clavados, cosa muy fea y no muy segura»; además de todo esto, faltaban los dos escudos de talla en el remate. Por lo demás, *Balbás* declaró que la obra valía más de 6.500 ducados. Cumplieron por tanto los *Velázquez* con la obligación de que el retablo fuera tasado en 6.000 ducados.

⁶⁰⁴ A.C.P., Leg. 91, Exp. 11; BENAVIDES CHECA, J., *op. cit.*, pp. 256-260.

El 2 de junio de 1634 *Alonso de Balbás* recibió comisión para reconocer de nuevo el ensamblaje⁶⁰⁵. Pasados dos días, presentó su informe; versó sobre todo en los problemas que adolecía el asiento de la obra (ausencia de zapatas en los pedestales, exceso de clavos, etc.), repitiendo gran parte de las declaraciones que ya había hecho con anterioridad; reiteró la necesidad de hacer la media naranja, la custodia pequeña, etc.⁶⁰⁶ El Cabildo reunido el 8 de junio de este año dio licencia para que se liquidase la cuenta con el ensamblador *Juan Velázquez*; también le mandaron dar la madera y otros materiales necesarios con los que pudiera acometer las reformas que *Alonso de Balbás* declaró necesarias⁶⁰⁷. Todo debía estar conforme a lo dispuesto, ya que el 10 de junio de 1634 el mayordomo de Fábrica se obligó a entregar a *Velázquez* los 5.402 reales que aún le adeudaba la S.I. Catedral por la hechura del retablo mayor, y en virtud de los cuales el artista ya había otorgado carta de pago aunque sin recibir dinero alguno⁶⁰⁸. Hasta 1638 no se liquidó la cuenta con *Velázquez*. El 18 de enero de este año el ensamblador otorgó, ante el escribano de Valladolid Pedro Mercadillo, carta de pago por los 1.655 reales y medio que había recibido de parte del Cabildo; aún faltaban por abonar 2.444 reales y medio⁶⁰⁹. El 23 de marzo de ese año el Canónigo Gregorio de Vargas entregó a *Juan Velázquez* otros 1.655 reales que había cobrado del Concejo de Serrejón, del diezmo de la hierba y la bellota⁶¹⁰. El finiquito de la obra no se otorgó hasta el 10 de diciembre de 1638⁶¹¹; en esta fecha el pintor vallisoletano *Francisco Martínez*, sobrino de *Juan Velázquez* e hijo de su hermana María y del pintor *Marcelo Martínez de Espinosa*⁶¹², confesó haber recibido del Cabildo lo que a su tío aún se le debía por la obra del retablo mayor catedralicio. Daba cumplimiento al poder que *Juan Velázquez* le otorgó el 21 de noviembre de 1638, «porque no se alla con salud de poderse poner en camino»⁶¹³.

⁶⁰⁵ A.C.P., L.A.C., N.º 22 (1633-1645), Viernes 2 de junio de 1634, fol. 45; BENAVIDES CHECA, J., *op. cit.*, p.256.

⁶⁰⁶ A.C.P., L.A.C., N.º 22 (1633-1645), Domingo 4 de junio de 1634, fol. 45 vt.º; BENAVIDES CHECA, J., *op. cit.*, pp .256 y 260.

⁶⁰⁷ A.C.P., L.A.C., N.º 22 (1633-1645): Jueves 8 de junio de 1634, fol. 46 vt.º; BENAVIDES CHECA, J., *op. cit.*, p. 260.

⁶⁰⁸ AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Martín Rayo, leg. 2134, foliado, fols. 82-83.

⁶⁰⁹ A.C.P., Leg. 91, Exp. 11: 1655 reales y medio, «los cuales son por los tantos que el dicho señor Canónigo Gregorio de Vargas cobró del concexo de Serexón, que devía a el dicho Cabildo y los recibió a cuenta de lo que se le deve del retablo y custodia que hizo para el altar mayor de la dicha Santa Yglesia (...)» Traslado del documento original; BENAVIDES CHECA, J., *Prelados Placentinos...*, *op. cit.*, p. 262.

⁶¹⁰ A.C.P., L.A.C., N.º 22 (1633-1645), Martes 23 de marzo de 1638, fol. 241 vt.º; BENAVIDES CHECA, J., *op. cit.*, p. 262.

⁶¹¹ AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Martín Rayo, leg. 2136, foliado, fol. 571.

⁶¹² Vid. GARCÍA CHICO, E., *Documentos para el estudio del Arte en Castilla*, T.º III (I), *Pintores* (Valladolid, 1946), p. 351, n. 1, y 358, donde recoge el documento referente a la tutela (fecha el 12 de mayo de 1625) de los hijos de *Marcelo Martínez de Espinosa* y de su mujer, María Velázquez, entre los cuales figura el nombre de nuestro artista, *Francisco Velázquez*, al que tenemos documentado en Plasencia como *Francisco Martínez*.

⁶¹³ AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Martín Rayo, leg. 2136, foliado, fols. 573-574 vt.º.

Paralelamente se iban liquidando los pagos a los herederos del ya difundo *Gregorio Fernández* († 22 de enero de 1636). El 1 de mayo de 1637 *María Pérez*, viuda del escultor, confesó haber recibido 1.835 reales que le entregó *Bartolomé Mateo*, ordinario de la ciudad, a cuenta del retablo mayor de la Catedral⁶¹⁴. La carta de finiquito se firmó en Valladolid el día 26 de junio de 1637, ante el escribano *Manuel Monjes*: *María Pérez* y su hija *Damiana Fernández*, que actuaba con poder de su cuarto marido –*Juan Rodríguez Gavilanes*, mercader de lencería–, otorgaron carta de pago en favor del Deán y Cabildo de Plasencia al recibir los 1.565 reales que les debían, resto de los 500 ducados del depósito acordado. Conviene tener presente que, en virtud del testamento que otorgaron *Gregorio Fernández* y su mujer *María Pérez* el día 11 de diciembre de 1633 ante el escribano de Valladolid *Miguel Becerra*, su hija fue nombrada como su heredera universal, y su yerno, el escultor zaragozano *Juan Francisco de Iribarne*, tercer esposo de *Damiana Fernández*, como uno de sus testamentarios. De la carta de pago conviene resaltar el siguiente texto, importante para ver las últimas piezas del retablo que se entregaron:

«(...) y esta carta de pago otorgan sin perjuicio del dinero que tienen para cobrar la mitad de los portes de los quinientos ducados desta vltima paga y del derecho que tienen para pedir la echura de vn *Dios Padre* y una cena questá a la puerta de la custodia de la dicha yglesia, que yço el dicho *Gregorio Fernández* además de lo que tubo obligación azer (...)»⁶¹⁵

Dorado del retablo mayor

Los trámites para iniciar la pintura, dorado y estofado del retablo mayor, que estaba inaugurado desde el día del Corpus de 1634⁶¹⁶ (poco después de que *Alonso de Balbás* terminara sus informes), dieron comienzo el 7 de octubre de 1644, fecha en la que nombró el Cabildo una comisión para gestionar lo que al respecto fuera necesario, y para que se diera notificación al Obispo don *Diego de Arce* y *Reinoso* (1640-1652) de lo que habían dispuesto⁶¹⁷. La respuesta del Prelado se hizo esperar, ya que la participación llevaba implícita la solicitud de su mecenazgo para esta nueva empresa. Transcurridos ocho años, el 28 de junio de 1652 se leyó en Cabildo una carta que *Arce* y *Reinoso* había firmado en Madrid, ante el escribano *Marcos Martínez León*, el día 20 de dichos mes y año⁶¹⁸.

⁶¹⁴ A.C.P., Leg. 91, Exp. 14, s.f.; BENAVIDES CHECA, J., *op. cit.*, p. 261.

⁶¹⁵ A.C.P., Leg. 91, Exp. 14, s.f.; BENAVIDES CHECA, J., *op. cit.*, p. 261.

⁶¹⁶ A.C.P., L.A.C., N.º. 22 (1633-1645), Martes 13 de junio de 1634, fol. 47; BENAVIDES CHECA, J., *op. cit.*, p. 261.

⁶¹⁷ A.C.P., L.A.C., N.º. 22 (1633-1645), Viernes 7 de octubre de 1644, fol. 554 vt.º; BENAVIDES CHECA, J., *op. cit.*, p. 262.

⁶¹⁸ A.C.P., L.A.C., N.º. 23 (1646-1654), Viernes 28 de junio de 1652 (el presente libro de Actas está estropeado por la humedad, y es totalmente ilegible. La única fuente que poseemos para conocer su contenido es la obra de Benavides); BENAVIDES CHECA, J., *op. cit.*, pp. 262 s.

Hacia donación a la Catedral de 12.400 ducados: 9.000 ducados para dorar el retablo mayor y 3.400 ducados para dotar la fiesta de San Epitacio y de San Basileo, aunque posteriormente todo se destinaría a la obra retablística. De estos obispos apócrifos había mandado fabricar don Diego dos tallas para que estuvieran perpetuamente situadas en el retablo mayor (donde pudo contemplarlos Antonio Ponz⁶¹⁹), dada la gran devoción que tenía hacia estos santos. En estos términos se expresaba el Prelado:

«(...) y tiene grande y particular devoçión a los gloriosos Santos Epitaçio, natural de la çiuudad de Plasençia, primer Obispo que fue de la çiuudad de Tuy y después primero Prelado de la dicha çiuudad en la qual reçivió la corona de martirio juntamente con San Basileo, Obispo de Porto y Arçobispo de Braga, discípulo del glorioso Apóstol Santiago, Patrón de España, por lo qual y a fin de que los fieles se exçitasen y ferboriçasen en dicha devoçión dispuso se escribiese su bida y martirio⁶²⁰ y suplicó juntamente con los señores Deán y Cabildo de su Santa Iglesia a nuestro muy santo padre Inocencio Déçimo en la Santa Congregación de ritus se les diese ofiçio propio, el qual se conçedió con rito doble de primera clase y lecçión propia para dicho Obispado de Plasençia, como consta del testimonio que para esto se expidió en Roma, a ocho de otubre de mil y seisçientos y çinquenta, que se publicó con gran solemnidad el año pasado de mil y seisçientos y çinquenta y uno en la dicha çiuudad y su Obispado. Y para que fuese más çélebre y los fieles tubiesen a la vista las efigies de sus gloriosos Mártires, Prelados y Patronos, que con su dotrina y sangre fundaron dicha Santa Iglesia, dispuso su Ilustrísima se hiçiesen de talla dos imágenes de los dichos gloriosos santos, que están colocados en el retablo del altar mayor de la dicha santa iglesia ... Y considerando el grande afecto y devoçión que a la dicha Santa Iglesia y Obispado se les a recreçido a fin de que no desfallezca, antes baya en aumento ..., y a fin y efecto de que se dore el retablo del altar mayor de la dicha Santa Yglesia, que es de grande y perfecta escultura y aunque a muchos años que se acabó no está dorado, en la mejor vía y forma ... haçia y hiço donaçión ... de doçe mil y quatroçientos ducados que su Ilustrísima se obliga a pagarle dentro de quatro años, los tres mil y quatroçientos ducados para el día de San Juan de junio del año que biene de mil y seisçientos y çinquenta y tres, y los nueve mil ducados restantes en tres pagas de a tres mil ducados cada una para el día de San Juan de los años de seisçientos y çinquenta y quatro, seisçientos y çinquenta y çinco y seisçientos y çinquenta y seis... Entre las condiciones también se especifica que las dichas imágenes de los dichos gloriosos santos an de estar perpetuamente en el lugar que oy tienen en el retablo (...)⁶²¹»

⁶¹⁹ PONZ, A., *op. cit.*, T.º VII, Carta V, apdo. 47, p. 100.

⁶²⁰ De esta tarea se encargó TAMAYO Y SALAZAR, Juan de, *San Epitacio Apostol y Pastor de Tui, Ciudadano, Obispo y Martir de Ambracia oy Plasencia. Su Vida y su Martirio* (Madrid, Diego de la Carrera, 1646).

⁶²¹ AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Martín Rayo, leg. 2140, s.f. Traslado de la escritura otorgada el 20 de junio de 1652 ante Marcos Martínez León, escribano de la villa de Madrid. Dicho protocolo va inserto en otro fechado el 29 de agosto de 1652, en virtud del cual ambas partes, Obispo y Cabildo, se comprometieron a cumplir las condiciones dispuestas para lo expresado.

El Cabildo tenía tres meses a partir de la fecha de la escritura de donación para admitir la dotación y obligarse a su cumplimiento, lo cual aceptaron después de celebrar los tres tratados de costumbre (celebrados los días 9, 12 y 19 de agosto de 1652, junto a los cuales se dieron informes sobre la conveniencia de admitir dicha donación, fechados el día 20 de dicho mes de agosto). El Deán y Cabildo de la Catedral, de una parte, y de otra, los señores Juan Abad, Provisor y Vicario general de la ciudad de Plasencia, y don Manuel de Valcárcel, Canónigo doctoral, en nombre de don Diego de Arce, otorgaron la correspondiente escritura de compromiso el 29 de agosto de 1652⁶²²: perpetuamente se debía decir en la Catedral una misa solemne, con procesión y sermón, durante todos los años el día de la fiesta de San Epitacio y San Basileo, que es el 23 de mayo, además de otra serie de actos litúrgicos, algunos de ellos referidos a las misas que se habrían de celebrar después de la muerte de don Diego (un réquiem cada año el día de su fallecimiento).

A partir de entonces debió gestionar el Cabildo el contrato para dorar el retablo. Todo estaba preparado a comienzos del año siguiente. El 27 de marzo de 1653 se firmó en Madrid, ante el escribano Marcos Martínez León, el concierto de la obra. Otorgaron esta escritura los pintores *Luis Fernández*, *Mateo Gallardo* y el dorador *Simón López*, acompañados de sus mujeres, respectivamente, María de Morales, Isabel de Aranciaga e Isabel Muñoz. En las condiciones figuraba el nombre de un tercer pintor, *Francisco Rizi*, al que se encomendó la factura de los dos lienzos situados en el primer cuerpo, con los temas de la *Anunciación* y el *Nacimiento*⁶²³. Los cuadros del segundo nivel, dedicados a la *Epifanía* y la *Circuncisión*, se reservaron a los dichos *Luis Fernández* y *Mateo Gallardo*. Para los lienzos se dispuso anejo de tres varas de ancho⁶²⁴, y los colores más finos: azul ultravioleta y carmín de Florencia⁶²⁵. También establecía el contrato las condiciones en las que habrían de policromar el conjunto una vez «apeado, varado», lavado y aparejado, enlizado y encañonando las grietas⁶²⁶; a excepción de los cuatro *Apóstoles* del primer cuerpo, que habrían de llevar orlas de oro molido, los demás santos llevarían aparejados los vestidos según requiriera cada uno⁶²⁷.



Fig. 66. Plasencia. S.I. Catedral. Retablo Mayor, Nacimiento.

⁶²² *Ibidem*. Escribano Martín Rayo, leg. 2140, 29 de agosto de 1652, s.f.

⁶²³ A.C.P., Leg. 91, Exp. 11; BENAVIDES CHECA, J., *op. cit.*, pp. 264-269; MARTÍN GONZÁLEZ, *Nuevas noticias...*, *op. cit.*, p. 313. Del contrato, la 1ª y 3ª condiciones.

⁶²⁴ *Ibidem*, 1ª y 3ª condiciones.

⁶²⁵ *Ibidem*, 2ª condición.

⁶²⁶ *Ibidem*, 4ª condición.

⁶²⁷ *Ibidem*, 5ª condición.

Se comprometieron a dorar y pintar el conjunto por 14.700 ducados: en esta cantidad entraban los 1.000 ducados que se les entregó para adquirir el material con el que empezar a trabajar, así como los 2.000 ducados que debían permanecer en poder de su Ilustrísima para ir pagando el oro, de 23 quilates y un grano⁶²⁸, que compraría en Madrid y remitiría a Plasencia; y a medida que fueran trabajando se les entregaría hasta un total de 1.000 ducados⁶²⁹. En poder de don Diego de Arce habrían de quedar 2.000 ducados en depósito, integrantes de la última paga; se aseguraba con esto cualquier tipo de contratiempo en el transcurso de la obra⁶³⁰. La Fábrica corría con los gastos derivados de los viajes efectuados para volver a asentar el retablo, incluidos los andamios, madera, peones y oficiales que para esto fueran necesarios⁶³¹. Asimismo, corrían de su cuenta los desperfectos que pudiera tener la escultura, no así los derivados del aparejo⁶³². El plazo de entrega se fijó en dos años y medio, que debían dar comienzo el 1 de septiembre⁶³³. La obra debía ser tasada por «dos maestros peritos» en el arte, uno puesto por cada parte, Obispo y artistas⁶³⁴.

En la escritura también se especifica que don Diego de Arce y Reinoso aportaría los 2.300 ducados que faltaban, aparte de los 12.400 ducados que ya había donado, hasta llegar a los 14.700 ducados estipulados con los pintores, en favor de los cuales se habrían de obligar el Prelado o la Fábrica catedralicia⁶³⁵. Termina el contrato con las propiedades que poseían los artistas para afianzar la obra, en lo que también intervinieron sus esposas.

Pretendiendo el Cabildo que las piezas del retablo no salieran del templo, acordó trasladar el culto a la Catedral vieja⁶³⁶. Más tarde se decidió una solución intermedia⁶³⁷. Los trabajos comenzaron en el mes de septiembre de 1653, según estaba acordado en el concierto. Con la finalidad de estipular lo que debían cobrar de salario, el Cabildo dispuso el 17 de octubre de 1653 que el Mayordomo de Fábrica y los visitadores examinasen junto con los pintores la escritura de contrato⁶³⁸. Para ajustar el precio se dio comisión a varios prebendados el 24 de octubre de 1653⁶³⁹.

⁶²⁸ *Ibidem*, 6ª condición.

⁶²⁹ *Ibidem*, 9ª condición.

⁶³⁰ *Ibidem*, 11ª condición.

⁶³¹ *Ibidem*, 10ª condición.

⁶³² *Ibidem*, 8ª condición.

⁶³³ *Ibidem*, 11ª y 12ª condiciones.

⁶³⁴ *Ibidem*, 7ª condición.

⁶³⁵ *Ibidem*, 13ª condición.

⁶³⁶ A.C.P., L.A.C., N.º. 23 (1646-1654), Miércoles, 30 de abril de 1653; BENAVIDES CHECA, J., *op. cit.*, pp. 269 s.

⁶³⁷ A.C.P., L.A.C., N.º. 23 (1646-1654), Miércoles, 14 de mayo de 1653; BENAVIDES CHECA, J., *op. cit.*, p. 270: «El miércoles 14 de mayo de 1653 autorizaron al Mayordomo para volver el Coro a la Iglesia nueva, y que con la conveniente decencia, se separe la capilla mayor, dejando lo necesario para los andamios; el altar se colocó entre los dos púlpitos, celebrándose en él los divinos oficios».

⁶³⁸ A.C.P., L.A.C., N.º. 23 (1646-1654), Viernes 17 de octubre de 1653; BENAVIDES CHECA, J., *op. cit.*, p. 270.

⁶³⁹ A.C.P., L.A.C., N.º. 23 (1646-1654), Viernes 24 de octubre de 1653; BENAVIDES CHECA, J., *op. cit.*, p. 270.

El Cabildo decidió al día siguiente que todo se ajustase al memorial hasta que dispusiera don Diego de Arce otra cosa⁶⁴⁰: tras descontar de los 14.700 ducados lo que habría de recibir *Francisco Rizi* por su trabajo y mantenimiento de su casa en Madrid, además del coste de los materiales, el resto se dividiría en 130 semanas, correspondientes a los dos años y medio que estaba previsto durase la obra⁶⁴¹.

Durante el desarrollo de los trabajos el Cabildo introdujo pequeñas modificaciones en el contrato original. Con la finalidad de enriquecer aún más el retablo, el 28 de noviembre de 1653 acordó policromar los *Apóstoles* del primer cuerpo rajando sus ropajes⁶⁴². Esta cuestión se volvió a discutir en el Cabildo celebrado el 10 de enero de 1654⁶⁴³, incluido el relieve de la *Asunción*. Los pintores admitieron dorar las figuras mencionadas, aunque para las restantes solicitaron 1.500 ducados más de lo estipulado. Según acuerdo de 22 de enero, se llegó a la convicción de que el resto iría según lo acordado⁶⁴⁴. Posteriormente, el 22 de mayo de 1654 los miembros del Cabildo mandaron que en el último banco pintasen las escenas de la vida de Ntra. Sra. que no hubieran sido recreadas en los otros dos, y que se pusieran los escudos de armas de don Diego de Arce: éstos los podemos ver en la actualidad, no así las escenas innovadas, que no se hicieron porque la altura impediría su contemplación⁶⁴⁵. Tal vez se variaron estos temas en la reunión que tuvo el Mayordomo de Fábrica con los pintores el 21 de agosto de 1654, para decidir sobre los asuntos más convenientes que debían ir en las cartelas del tercer tercio⁶⁴⁶.

Todo marchaba según lo dispuesto. El 29 de enero de 1655 el Cabildo señaló la necesidad de que *Francisco Rizi* enviara los cuadros que tenía a su cargo; todo parecía estar previsto para después de Pascua de Resurrección, aunque lo cierto es que aún se retrasaría algunos meses. También acordó buscar en Madrid algún tallista con el que contratar el asiento del retablo⁶⁴⁷.

⁶⁴⁰ A.C.P., L.A.C., N.º 23 (1646-1654), Sábado, 25 de octubre de 1653; BENAVIDES CHECA, J., *op. cit.*, p. 270.

⁶⁴¹ A.C.P., L.A.C., N.º 23 (1646-1654), Jueves, 20 de noviembre de 1653; BENAVIDES CHECA, J., *op. cit.*, p. 270.

⁶⁴² A.C.P., L.A.C., N.º 23 (1646-1654), Viernes 28 de noviembre de 1653; BENAVIDES CHECA, J., *op. cit.*, p. 271: «Acordaron que se ordene a los pintores que pintan y doran el retablo, doren y den de color y rajen los ropajes de los cuatro santos Apóstoles del primer cuerpo del, como se ordena por su Ilma. el Sr. obispo Inquisidor General, y que haciendo escritura *Simón López*, uno de los maestros que le pintan, sin innovar ni alterar la primera, de que dará acabada la parte que le toca en dicho retablo de aquí a fin del mes de mayo de 1654, se le paguen los jornales de cada semana al susodicho y a sus oficiales en la forma y las cantidades que estos días antecedentes se le habían pagado, que son 288 reales en cada una. Y a *Mateo Gallardo* y *Luis Fernández*, bajado lo que tienen recibido hasta el 22 deste presente mes, y lo que les toca del dinero reservado lo que restare de lo que han de haber, se les reparta por semanas, respecto de los dos años y medio en que tienen obligación de dar la obra acabada, contados desde 27 de marzo de 1653».

⁶⁴³ A.C.P., L.A.C., N.º 23 (1646-1654), Sábado 10 de enero de 1654; BENAVIDES CHECA, J., *op. cit.*, p. 271.

⁶⁴⁴ A.C.P., L.A.C., N.º 24 (1654-1663), Jueves 22 de enero de 1654 (libro de Actas también afectado por la humedad, ilegible en gran parte); BENAVIDES CHECA, J., *op. cit.*, p. 271.

⁶⁴⁵ A.C.P., L.A.C., N.º 24 (1654-1663), Viernes 22 de mayo de 1654; BENAVIDES CHECA, J., *op. cit.*, p. 272.

⁶⁴⁶ A.C.P., L.A.C., N.º 24 (1654-1663), Viernes 21 de agosto de 1654; BENAVIDES CHECA, J., *op. cit.*, p. 273.

⁶⁴⁷ A.C.P., L.A.C., N.º 24 (1654-1663), Viernes 29 de enero de 1655; BENAVIDES CHECA, J., *op. cit.*, pp. 273 s.

Cumpliendo con el plazo estipulado, a comienzos del mes de septiembre de 1655 los artistas terminaron el trabajo. Según la 7ª cláusula del contrato firmado el 27 de marzo de 1653, era necesario que ambas partes contratantes designaran un perito para proceder a efectuar la tasación de la obra. Según el nombramiento que hicieron *Mateo Gallardo, Luis Fernández y Simón López* el 19 de septiembre de 1655, sabemos que don Diego de Arce y Reinoso eligió para este cometido al pintor y dorador madrileño *Pedro Martín de Ledesma*, el mismo que después designaron *Luis Fernández* y consortes dicho día 19 de septiembre. No deja de ser significativa la confianza depositada por los artistas en el mismo pintor de su Ilustrísima⁶⁴⁸.

Martín de Ledesma procedió a tasar el retablo el 14 de octubre de 1655⁶⁴⁹. Después de aver «bisto la obra... pieça por pieça dijo que está cumplida la condición de la escriptura en quanto a la bondad de los aparejos y dorado resanado, bruñido conforme a buena obra», aunque sería conveniente que *Simón López* retocara algunos desperfectos: era necesario dorar por entero la zona del respaldo que la custodia no cubría; lo mismo habría que hacer con los nichos de los diez santos y con la peana de un ángel. Advierte que la caja en la que asentaba el tabernáculo, así como los pedestales del segundo y tercer cuerpo, habrían de ajustarse mejor de lo que estaban, tratando de disimular cualquier desperfecto. Asimismo, *López* estaba obligado a dorar las tablas que fueran necesarias para el cerramiento de los cuerpos.

En lo que respecta «al estofado de punta de pincel y talla abrán cumplido estofando más de lo que asta ahora se a hecho», pues faltaban por pintar algunas partes del conjunto: los machoncillos del último cuerpo, las enjutas de la caja de la custodia, etc. Aconseja no estofar los vaciados del cuadro y jambas del tabernáculo, ni tampoco los del tablero de la *Asunción* y escena de *Crucifixión*. Además de esto, habrían de hacer iguales los escudos de don Diego de Arce, retocar algunas zonas de los frisos altos y de la custodia, y pintar el sepulcro de Ntra. Sra.

Por último, en lo que respecta al dorado, estofado y encarnado de las esculturas, *Luis Fernández* había cumplido en todo punto con su cometido, salvo en pequeños detalles que *Ledesma* le tenía comunicados de palabra. Por su parte, declara que *Mateo Gallardo* también cumplió con las condiciones, aunque debía

«acauar el San[to] Christo y las demás cosas que an quedado y aciendo en el manto de Nuestra Señora que está a los pies del Santo Christo el enbés del manto de otro color por no tener dorado más de una orilla angosta que le parece estar muy pobre y en el manto que está sólo de açul y ser de mucha ropa se le agan unas alcachofas de oro púrpuras a trechos para que disimulen algo, y en los dos ángeles que bienen por remates, que tienen hechos que en las piernas que muestran ser de carne que le están doradas y estofadas se borren y se encarne».

⁶⁴⁸ AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Juan González León, leg. 1079, foliado, fols. 725-725 vt.º.

⁶⁴⁹ *Ibidem*. Escribano Martín Rayo, leg. 2142, foliado, fols. 625-626 vt.º.

Las declaraciones de *Martín de Ledesma* son importantes para establecer el reparto del trabajo, y para apreciar la minuciosidad con la que se examinaban las obras a la hora de efectuar la tasación. No cometió el Cabildo el mismo error que ya advirtió *Alonso de Balbás* cuando peritó la obra de los *Velázquez*: *Martín de Ledesma* trabajó sobre el retablo desmontado. Entre el 14 de octubre y el 19 de noviembre de 1655 el maestro *Lorenzo* volvió a montar el retablo⁶⁵⁰. Durante el proceso el Cabildo Catedral trató de evitar cualquier inconveniente que pudiera afectar al conjunto; sabemos, por ejemplo, que el 22 de octubre de 1655 decidió demandar a los olleros situados en las proximidades de la Catedral, ya que el humo de los hornos le perjudicaba seriamente⁶⁵¹. La nueva obra se inauguró con la traslación que se decidió hacer del Santísimo Sacramento en la reunión celebrada el 29 de octubre de 1655⁶⁵².

El libro de Actas y Acuerdos del Cabildo donde están asentados los pagos que fue librando la Fábrica en favor de los artistas, el N.º. 23, correspondiente al período 1646-1653, se encuentra en muy mal estado de conservación; el agua que le ha estado cayendo durante años es la responsable de la pérdida de la tinta y de la fragilidad de sus enormes páginas. Empero, conservamos el testimonio que nos legó el Chantre don José Benavides Checa:

«*Simón López*, dorador, desde 8 de Junio de 1653 al 6 de Junio de 1654 inclusive, presentó 52 copias, o estados semanales, en esta forma: 43, a razón de 288 reales; 4, a razón de 240 reales; 3, a razón de 192 reales; 1, de 411 reales; y 1 de 355 reales. Total: 14.496 reales». En ocasiones, *Simón López* fue el encargado de transportar a Plasencia el dinero que iba entregando el Obispo don Diego de Arce; por ejemplo, el 10 de enero de 1654 el Administrador de la Fábrica otorgó carta de pago para justificar la entrega que en su favor había hecho de 200 ducados dicho dorador⁶⁵³. Algo parecido debió suceder con la carta de obligación que el maestro otorgó en favor de don Diego el 16 de noviembre de 1655, comprometiéndose a devolver los 433 reales que le debía.⁶⁵⁴

«*Mateo Gallardo*, pintor, desde el 8 de Junio de 1653, al sábado 23 de Mayo de 1654 inclusive, presentó 50 copias, o estados semanales, en esta forma: 27, a razón de 330 reales; 19, a razón de 140 reales; 2, a razón de 432 reales; 1, de 605 reales; y 1, de 286. Total: 13.324 reales.»

«*Luis Fernández*, pintor, desde el sábado 25 de Octubre de 1653 al sábado 9 de Junio de 1654, presentó 33 copias, o estados semanales, en esta forma: 27, a razón de 260 reales; 2, a razón de 312 reales; 1, de 588 reales; 1, de 520 reales; 1, de 165 reales; y 1, de 246 reales. Total: 9.163 reales.»⁶⁵⁵

⁶⁵⁰ A.C.P., L.A.C., N.º. 24 (1654-1663), Viernes, 19 de noviembre de 1655; BENAVIDES CHECA, J., *op. cit.*, pp. 274 s. Conocemos el asiento gracias al Chantre, ya que hoy no puede leerse.

⁶⁵¹ A.C.P., L.A.C., N.º. 24 (1654-1663), Viernes 22 de octubre de 1655; BENAVIDES CHECA, J., *op. cit.*, p. 274.

⁶⁵² A.C.P., L.A.C., N.º. 24 (1654-1663), Viernes 29 de octubre de 1655; BENAVIDES CHECA, J., *op. cit.*, p. 274.

⁶⁵³ AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Martín Rayo, leg. 2142, foliado, fols. 5-5 vt.º.

⁶⁵⁴ *Ibidem*, fol. 676.

⁶⁵⁵ BENAVIDES CHECA, J., *op. cit.*, p. 269.

Los pequeños desajustes que advirtió *Pedro Martín de Ledesma* cuando examinó el retablo el 14 de octubre de 1655, y algunos desacuerdos con el Cabildo, motivaron el retraso de las últimas pagas que éste adeudaba a los artistas. El 4 de diciembre de 1655 *Simón López y Mateo Gallardo* reclamaron el salario de 30 días que estuvieron holgando en Plasencia porque el retablo aún no estaba desmontado cuando llegaron⁶⁵⁶. El 22 de diciembre de 1655 acordó el Cabildo abonar a *Luis Fernández* lo que se le restaba por su trabajo⁶⁵⁷; y el 11 de marzo de 1656 le mandó entregar 300 reales de gratificación por su buena labor⁶⁵⁸.

Análisis descriptivo e iconográfico

El retablo mayor de la Catedral de Plasencia constituye un excelente ejemplo para comprobar una vez más la perfecta adaptación que se perseguía a la hora de acoplar la epidermis lignaria de un conjunto retablístico al presbiterio que pretendían engalanar sus comitentes. En nuestro caso, la planta ochavada del conjunto se amolda al esquema tripartito del testero; la transición hacia los paneles laterales ya se inicia por medio del quiebro introducido en las dos entrecalles que flanquean a la central. Un total de tres calles y cuatro entrecalles recorren un alzado en el que tenemos dos cuerpos, dotados con sus correspondientes bancos, y ático. Debido al desarrollo horizontal del retablo, la traza se amolda al esquema de un gran cuadrado. Martín González advierte la decisiva importancia de las modificaciones que introdujo *Gregorio Fernández* en las trazas que los *Velázquez* ya estaban utilizando cuando llegó a Plasencia en mayo de 1625, pues gracias a éstas el resultado fue el de un retablo plenamente vallisoletano, similar al esquema del mayor de la iglesia de San Miguel, en Vitoria (contratado el 24 de agosto de 1624)⁶⁵⁹: respecto a éste, el de Plasencia sólo añade las dos entrecalles de los extremos. El clasicismo de la obra es evidente a través del protagonismo que adquieren las líneas arquitectónicas, de modo que los motivos decorativos son escasos, reducidos a los más frecuentes en estos momentos: el tema del zarcillo o cogollos seriados en los frisos, el orden compuesto de las 22 columnas de fuste estriado que van dispuestas en línea con las entrecalles, las piedras y gallones de los cuadros y grandes escenas, las voluminosas guirnalda vignolescas que decoran el recuadro superior de los nichos, y las peanas de las estatuas, donde gallones, piedras y volutas en forma de gancho repiten un tipo de soporte inventivo muy usual en las obras de *Gregorio Fernández*.

Pieza fundamental en el retablo es el tabernáculo, acoplado en la parte central del banco y primer cuerpo. Su tamaño es monumental, lo que justifica que en las escrituras se hable del mismo como pieza independiente. De planta central, consta de dos cuerpos y remate cupulado terminado en linterna. El primer nivel quiebra en ochavo y repite en cada uno de los tres frentes un tipo de portada flanqueada por

⁶⁵⁶ A.C.P., L.A.C., Nº. 24 (1654-1663), Sábado 4 de diciembre de 1655; BENAVIDES CHECA, J., *op. cit.*, p. 275.

⁶⁵⁷ A.C.P., L.A.C., Nº. 24 (1654-1663), Viernes 22 de diciembre de 1655; BENAVIDES CHECA, J., *op. cit.*, p. 275.

⁶⁵⁸ A.C.P., L.A.C., Nº. 24 (1654-1663), Sábado 11 de marzo de 1656; BENAVIDES CHECA, J., *op. cit.*, p. 275.

⁶⁵⁹ MARTÍN GONZÁLEZ, *El Escultor...*, *op. cit.*, p. 138.

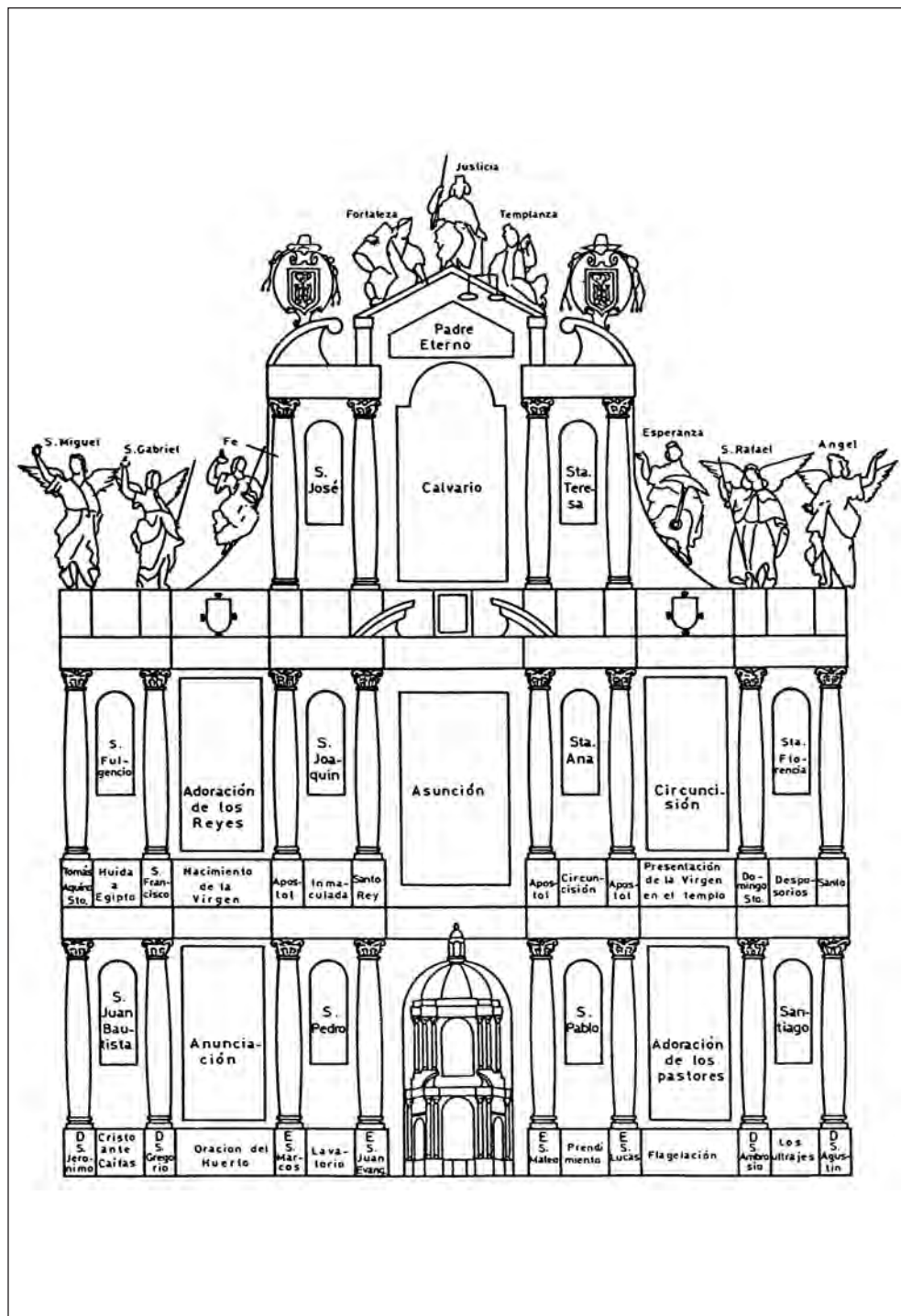


Lámina XVII. Plasencia. S.I. Catedral. Retablo Mayor. Iconografía según J.J. Martín González.

columnas de orden corintio agrupadas por parejas, que sostienen un frontón curvo partido; han desaparecido las figuras de las *Virtudes* cuya ausencia advirtió *Alonso de Balbás* cuando peritó la obra ya terminada. Se añaden nichos en los ochavos. El cuerpo superior, de planta cuadrada, queda abierto, ya que sirve de expositor de la magnífica *Virgen de Plata* o del *Sagrario*: está fechada en el siglo XIII, y, a tenor de los escudos que presenta en la cinta que baja en vertical por el escote de su túnica, alusivos al reino de Castilla y al de León, debió ser un regalo regio a la Catedral de Plasencia⁶⁶⁰. En lo que se refiere a las esculturas de la custodia, la descripción que nos ofrece Ponz de la misma dista mucho de lo que hoy se conserva: aparte de los angelitos que la pueblan, sólo subsisten las figuras de un apóstol, tal vez *San Pablo*, y de un personaje del Antiguo Testamento, ambas situadas en los nichos del ochavo. La linterna alberga la figura de un *Cristo atado a la columna*.

Los bancos que sirven de asiento a los dos cuerpos del retablo están provistos de una verdadera colección de relieves escultóricos, situados en los frentes de los netos y en los paneles intermedios, no así en las caras laterales de los *billotes*, según expresa disposición de *Gregorio Fernández*. Los frentes de los netos extremos albergan los relieves de los cuatro *Doctores Máximos*, acompañados en los netos interiores de las efigies de los cuatro *Evangelistas* que, como pilares de la Iglesia, van situados en la base de todo el programa iconográfico: *San Jerónimo*, *San Gregorio*, *San Marcos*, *San Juan*, *San Mateo*, *San Lucas*, *San Ambrosio* y *San Agustín*. Los paneles intermedios contienen escenas de la Pasión de Jesucristo: *Jesús ante Caifás*, *Oración en el huerto*, *Lavatorio de los pies*, *Prendimiento*, *Flagelación* y *Los Ultrajes*. Como advierte Martín González, la escena del *Lavatorio* debería figurar en primer lugar.



Fig. 67. Plasencia. S.I. Catedral. Retablo Mayor, Oración en el huerto.

También señala la relación que mantienen los paneles descritos con algunos pasos de Semana Santa. Por ejemplo, la *Oración en el huerto* sirve de modelo para el que conserva la iglesia vallisoleтана de la Vera Cruz, tal vez realizado por un discípulo suyo siguiendo los cartones del maestro⁶⁶¹. Los relieves con el *Prendimiento*⁶⁶² y la *Flagelación* también equivalen a pasos de Semana Santa.

⁶⁶⁰ ANDRÉS ORDAX, S., y GARCÍA MOGOLLÓN, F.J., *La Platería de la Catedral de Plasencia* (Trujillo, 1983), pp. 229-235.

⁶⁶¹ MARTÍN GONZÁLEZ, *Escultura Barroca Castellana*, op. cit., p. 110; IDEM, *El Escultor*, op. cit., p. 139.

⁶⁶² Para este relieve el maestro se sirvió de un grabado de *Hieronymus Wierix*: vid. URREA, J. (Dir.), *Gregorio Fernández (1576-1636)*. Catálogo de la Exposición (Madrid, 1999), p. 64.

En el banco del segundo cuerpo, los netos albergan las siguientes imágenes: *Santo Tomás de Aquino*, *San Francisco de Asís*, *Santo Apóstol*, *Santo Rey* (quizás *San Fernando*), *Santo Apóstol*, *Santo Apóstol*, *Santo Domingo* y *San Buenaventura*. Como vemos, las órdenes franciscana y dominica está representadas por sus máximas figuras. En los paneles intermedios: *Huida a Egipto*, *Nacimiento de la Virgen*, *Inmaculada*, *Circuncisión* (tema iconográfico repetido en el lienzo de la Epístola de este cuerpo para darle una mayor significación por su importancia), *Presentación de la Virgen en el templo* y los *Desposorios*. Son escenas dedicadas a la vida de María, que, igualmente, tuvo su protagonismo en la Circuncisión de su hijo. Corresponden a obras de taller.

El programa iconográfico de los dos cuerpos del retablo mantiene la distribución y ordenamiento heredado del siglo XVI: tiene preeminencia el lado del Evangelio sobre el de la Epístola, y entre ambos las esculturas mantienen una relación simétrica. En el primer cuerpo tenemos efigiados a *San Juan Bautista*, que responde al tipo creado en la primera época de *Fernández*, y a *San Pedro*, de cuyo rostro de carácter recio llama la atención el profesor Martín González, justificando el hecho de que el maestro reservara para sí la ejecución de las cabezas. Continúan las esculturas de *San Pablo*, también característico de la primera época del escultor, y *Santiago Apóstol*, aquí representado por ser el Patrono de España. Completan el programa iconográfico los lienzos que se encargaron a *Francisco Rizí*: *Anunciación* y *Adoración de los Pastores*, firmados por el artista y fechados en 1654 y 1655⁶⁶³.



Fig. 68. Plasencia. S.I. Catedral. Retablo Mayor, San Pablo.

El segundo cuerpo está presidido por el relieve de la *Asunción de Ntra. Sra.*, obra en la que especialmente debía ocuparse el escultor según disposición del Cabildo. Al igual que todo el retablo, el grupo ha sido estudiado y descrito con acierto y magistral enfoque por don Juan José Martín González. A su pluma nos remitimos:

«Desbordando el marco, al modo barroco, venía a cumplir aquella misión de cuadro único, como en principio se pensó el retablo. Hay que partir de la Asunción, de Miranda do Douro⁶⁶⁴, para comprender lo que aquí se ofrece. Si la primera es todavía una obra de concepción manierista, aquí hemos arribado a un pleno barroco. Sin duda es ese afán de proyectar la obra más allá del plano, viniendo al encuentro del espectador. Pese a que un marco de piedras y gallones define el ámbito, la sensación de límite se pierde. En la parte superior hay dos ángeles turiferarios. Abajo, Santiago y San Pedro están totalmente fuera

⁶⁶³ ANGULO, *op. cit.*, p. 101.

⁶⁶⁴ *Vid.*, al respecto, LOZOYA, Marqués de, «Un retablo vallisoletano en Portugal», en *A.E.A.*, T.º XIV (1940-41), pp. 127-128; MARTÍN GONZÁLEZ, *Escultura Barroca Castellana...*, *op. cit.*, pp. 184 ss., 269 s.; IDEM, *La huella española en la escultura portuguesa (Renacimiento y Barroco)* (Valladolid, 1961), pp. 16 s., 49 s.

de relieve, y son esculturas exentas. Y también de bulto pleno son las dos figuras que hay de rodillas y de perfil en el primer plano. Lo demás del grupo de los apóstoles es un alto-relieve, donde algunas cabezas están modeladas en pleno bulto y otras son ya relieve. Pero el barroquismo en ellas es el encendido movimiento que las anima. Hay dos actitudes en los circunstantes. Unos contemplan el sepulcro, ya vacío; los que están de pie en el último término, por el contrario, advierten la subida de la Virgen y dirigen sus miradas ansiosas.

No hay menos barroquismo en el grupo de la Virgen. Frente a la verticalidad impasible de las *Inmaculadas*, aquí se nota una agitación de pliegues, un movimiento de cabeza y manos (contrapuestos), una inclinación del eje, y para hacer más fuerte la nota, una quebradura de pliegues como no había hasta entonces realizado *Fernández*. Se levantan, quiebran y ahondan como peñas, empezando desde arriba. Cuando se piensa en la dulzura ondulada de la *Asunción*, de las Huelgas de Valladolid, esta de Plasencia parece corresponder a un maestro distinto, a tanto había llegado la evolución estilística. La cenefa de la túnica se adorna con tachones que fingen piedras preciosas, mientras el borde presenta una puntilla de encaje. Una gran cohorte de ángeles acompaña. Los hay de dos tipos: unos desnudos y en bulto completo; otros con la cabeza y las alas, envueltos entre nubes.

Este es el paralelo, en nuestra plástica, a los descomunales cuadros barrocos dedicados al tema de la *Inmaculada* y de la *Asunción*. Se puede aventurar que es la escena de mayores proporciones del arte escultórico español del siglo XVII»⁶⁶⁵.

Completan la iconografía del segundo cuerpo del retablo las siguientes tallas: a ambos lados de la *Asunción* van situados los padres de la Virgen, *San Joaquín*, una de las esculturas mejor logradas del retablo, y *Santa Ana*. En los extremos: *San Fulgencio* y su hermana *Santa Florentina*, Patronos de la Diócesis de Plasencia. Mencionemos, por último, los dos lienzos situados en las calles centrales de este segundo cuerpo: la *Epifanía* y la *Circuncisión* que, al igual que los anteriores del primer nivel, tienen también su justificación marianista. Como señala Martín González, la *Circuncisión* puede pertenecer a *Luis Fernández*⁶⁶⁶, aunque pone de manifiesto la dificultad para catalogar correctamente ambos cuadros⁶⁶⁷. Nuevas investigaciones de los profesores Angulo y Pérez Sánchez apuntan la hipótesis de que el lienzo con el tema de la *Circuncisión* sea obra de *Mateo Gallardo* y la *Adoración de los Reyes de Carreño*⁶⁶⁸ –aunque esto último no está claro–.



Fig. 69. Plasencia. S.I. Catedral. Retablo Mayor, Circuncisión.

⁶⁶⁵ IDEM, *El Escultor Gregorio Fernández, op. cit.*, pp. 140 ss.

⁶⁶⁶ Se apoya para ello en el estilo que presentan los cuadros de *San Joaquín* y *Santa Ana*, conservados en la Colegiata de Pastrana, y en el de *San Lorenzo*, guardado en el Consejo de Estado, obras firmadas en los años 1630 y 1632: MARTÍN GONZÁLEZ, *Nuevas noticias...*, *op. cit.*, p. 307, citando en n. 16 la biografía que recogen sobre el artista ANGULO y PÉREZ SÁNCHEZ, *Pintura madrileña del primer tercio del siglo XVII* (Madrid, 1969), pp. 266 ss.

⁶⁶⁷ MARTÍN GONZÁLEZ, *Nuevas noticias...*, *op. cit.*, p. 308.

⁶⁶⁸ ANGULO-PÉREZ SÁNCHEZ, *Pintura madrileña del segundo tercio del siglo XVII* (Madrid, 1983), pp. 67 s.

El ático del retablo también asienta sobre banco, aunque desprovisto de relieves escultóricos, que no se apreciarían a consecuencia de la altura. Lleva, por el contrario, una rica decoración policromada de tipo vegetal muy barroca y carnosa; tengamos en cuenta que ya nos encontramos a mediados de siglo, y que estos temas y estilo proceden de Madrid. Irrumpe el panel central de esta parte de la obra un frontón curvo partido que sirve de remate al cuadro escultórico de la *Asunción*: lleva en el centro una cartela con el típico jarro de azucenas, símbolo de María.

La parte central del ático está diseñada a partir del vano palladiano-serliano. El nicho central alberga la escena del *Calvario*, con cuatro figuras: el *Crucificado*, muerto, naturalista, con la cabeza caída sobre la barba, según modelo difundido por el propio *Gregorio Fernández*; se acompaña a ambos lados de la *Virgen* y *San Juan*, y a los pies se sitúa la *Magdalena*, que el propio escultor introduce como elemento de compasión, siguiendo lo que ya había hecho en el retablo mayor de la iglesia de los Santos Juanes, en Nava del Rey (terminada la arquitectura y la escultura en 1620). Escoltan la escena de *Crucifixión* las figuras de *San José* y de *Santa Teresa*. La inclusión del primero tiene plena justificación al ser el esposo de María. Respecto a la Santa abulense, hay que tener presente que fue la gran propagadora de la devoción a San José, y, asimismo, que llegó a ser invocada durante el siglo XVII como «copatrona» de España. Un acuerdo del Cabildo reunido el 27 de diciembre de 1630 hace referencia al Breve que había ganado la Orden carmelita para designar a Santa Teresa «copatrona» de la nación, y de cómo la Iglesia de Santiago de Compostela había logrado su anulación, de modo que en la Catedral de Plasencia se tributaría a la Santa una *doble* devoción. El tipo de esta escultura repite el que hizo *Gregorio Fernández* para el Carmen Calzado, hoy en el Museo Nacional de Escultura (1622/1625). Desde el tímpano del frontón del remate domina el todo el *Padre Eterno* bendicente.



Fig. 70. Plasencia. S.I. Catedral. Retablo Mayor, Crucifixión.

Como es frecuente en los retablos de *Fernández*, la angelología cobra especial predicamento. En principio dispuso tres arcángeles, que hubo de ampliar a cuatro con el fin de guardar simetría: *San Miguel*, *San Gabriel*, *San Rafael* y, acaso, *San Uriel*; van dispuestos por su jerarquía. Las Virtudes completan el programa. Sobre el frontón recto, tres cardinales: *Fortaleza*, *Justicia* y *Templanza*. Sobre los aletones laterales, como aconseja *Palladio*, dos Virtudes teologales: *Fe* y *Esperanza*.

No están ausentes del retablo los escudos de los Obispos que hicieron posible su construcción. En el remate del ático tenemos las heráldicas de don Pedro González de Acevedo (1594-1609): «de oro, un acebo de sinople flanqueado por dos lobos de sable empinados al pie de su tronco; bordura de gules cargada con ocho aspas de plata»⁶⁶⁹.

⁶⁶⁹ CORDERO ALVARADO, P., *Plasencia. Heráldica, Histórica y Monumental* (Plasencia, 1997), p. 72.

Los escudos del Obispo don Diego de Arce y Reinoso (1640-1652), cuyo peculio hizo posible el dorado y estofado del conjunto, van policromados en el tercer banco, en correspondencia con las dos calles centrales: «trae las armas ARCE, con un campo partido, 1º, de azul, un puente sobre ondas sumado de un castillo de su color natural, surmontado de cinco lises de oro puestas en aspa; 2º, de azul, una banda de sable, acompañada en lo alto de un león de oro acostado de dos estrellas de ocho puntas, y en lo bajo de otro león de oro, siniestrado de un brazo armado de plata moviente del cantón siniestro que empuña una espada del mismo metal; sobre el todo un escusón REINOSO, que trae: de plata, una cruz florenzada de gules, bordura componada de plata y de gules; bordura general escacada de dos órdenes de plata y de gules; se timbra de capelo y borlas y se acola de una cruz de la Orden de predicadores»⁶⁷⁰.

Otras intervenciones de Juan Velázquez en Plasencia en colaboración con su sobrino Manuel de Rincón

Introducción. Manuel de Rincón (c.1593-1638)

Los contratos que suscribió *Juan Velázquez* a tenor de su estancia en Plasencia confirman la fama que tenían los talleres vallisoletanos. A él acudieron el Regidor don Pedro Gómez de Carvajal y el Chantre don Gregorio de Vargas Chamizo para que se encargara de ejecutar los retablos de sus capillas particulares. Según fórmula frecuentemente empleada por los *Velázquez*, *Juan* tomó a su cargo la realización de las dos obras en su conjunto, para luego subcontratar la parte escultórica con su sobrino, el vallisoletano *Manuel de Rincón*, a la sazón, discípulo directo de *Gregorio Fernández*. Relaciones familiares y profesionales justifican esta colaboración artística.

Manuel era hijo de *Francisco de Rincón*, el escultor que fuera maestro de *Fernández*. Nació hacia 1593⁶⁷¹, fruto del matrimonio que el 22 de noviembre del año anterior habían contraído *Francisco* y Jerónima Remesal en la parroquia vallisoletana de La Antigua⁶⁷². Tras enviudar el 4 de febrero de 1597, *Francisco* se casó en segundas nupcias –antes de 1605– con Magdalena Velázquez, hija del ensamblador *Cristóbal Velázquez* y hermana por tanto del precitado *Juan Velázquez*. De esta nueva unión nació *Juan Velázquez del Rincón*, a quien ya nos hemos referido.

Algo debió suceder entre las familias *Rincón* y *Velázquez* tras la muerte de *Francisco*, ocurrida en agosto de 1608; es posible pensar, en opinión de Urrea y Martín González, en un deterioro de las relaciones humanas, lo que explicaría que

⁶⁷⁰ *Ibidem*, p. 72.

⁶⁷¹ FERNÁNDEZ DEL HOYO, M.^º A., *Oficiales del taller de Gregorio Fernández...*, op. cit., p. 361.

⁶⁷² MARTÍ Y MONSÓ, J., op. cit., p. 504. Sobre la vida y trayectoria del escultor *vid., etiam*, MARTÍN GONZÁLEZ, *Escultura Barroca Castellana*, op. cit., pp. 170 y ss.; IDEM, *El escultor...*, op. cit., pp. 46 y 81; URREA, J., «El escultor Francisco Rincón», en *B.S.A.A.*, T.^º XXXIX (1973), pp. 491-500.

los hijos de su segundo matrimonio nombraran como tutor a su tío *Juan Velázquez*, y que del primer vástago, *Manuel*, se hiciera cargo *Gregorio Fernández*, quien aceptó ser su tutor y maestro según los protocolos que rubricó el 6 de diciembre de 1608⁶⁷³. Imaginamos que *Francisco de Rincón* encomendaría al mejor de sus discípulos la educación de su hijo antes de morir. De la buena relación que éstos tuvieron da fe el que *Fernández* lo acogiera como aprendiz en su casa; que apadrinara el matrimonio que *Manuel* y Ana María Martínez de Espinosa contrajeron el 5 de noviembre de 1615 –*Agustín Castaño* estuvo presente entre los testigos⁶⁷⁴; y que el discípulo asistiera como testigo, el 22 de septiembre de 1621, a la boda entre Damiana, hija de *Gregorio Fernández*, y el escultor navarro *Miguel de Elizalde*⁶⁷⁵. *Manuel* debía contar unos 22 años cuando se desposó con Ana María Martínez; de su unión nacieron varios hijos, algunos de ellos también escultores, *Gregorio*, *Bernardo* y *Felipe*⁶⁷⁶.

Desconocemos la fecha en la que el artista se independizó de *Gregorio Fernández*⁶⁷⁷, aunque no debemos perder de vista la carta que firmó el 16 de marzo de 1625 recibiendo como aprendiz a *Alonso de Billota*⁶⁷⁸. Al año siguiente concertó la escultura destinada al retablo de la capilla que Pedro Gómez de Carvajal tenía en el convento placentino de San Ildefonso. En 1630 estaba trabajando en el retablo mayor de San Benito el Viejo, de Valladolid, en colaboración con *Juan Velázquez*⁶⁷⁹. Asimismo, y en opinión de Fernández del Hoyo, es posible que *Rincón* realizara algunos trabajos para Nava del Rey, lo que deduce de una serie de documentos indirectos otorgados entre 1632 y 1637. En junio de este mismo año se obligó a dar hecha una imagen de *San Pedro de Alcántara* para el convento vallisoletano de San Diego, estipulando su hechura en 40 ducados⁶⁸⁰. Entre sus intervenciones como tasador, sabemos que en 1635 valoró el retablo de la parroquial de Villasilos (Burgos) en la nada despreciable cifra de 23.350 reales⁶⁸¹.

⁶⁷³ GARCÍA CHICO, E., *Documentos..., Escultores..., op. cit.*, pp. 147-152.

⁶⁷⁴ MARTÍ Y MONSÓ, J., *op. cit.*, p. 404.

⁶⁷⁵ *Ibidem*, p. 402.

⁶⁷⁶ *Ibidem*, p. 404; FERNÁNDEZ DEL HOYO, M.^a A., *op. cit.*, p. 362, nota 62, donde aporta más bibliografía al respecto.

⁶⁷⁷ En julio de 1621 asistió en calidad de testigo, junto a otros dos discípulos de *Fernández*, *Andrés Solanes* y *Luis Fernández de la Vega*, al arrendamiento que en esa fecha hizo *Alonso de Mondrevilla* de una casa en la calle del Sacramento: GARCÍA CHICO, E., *Documentos..., Escultores..., op. cit.*, p. 286. El 24 de agosto de 1624 está presente en calidad de testigo del contrato en virtud del cual *Gregorio Fernández* se hacía cargo del retablo de San Miguel de Vitoria. Sobre esta obra remitimos al clásico de MARTÍN GONZÁLEZ, *El escultor..., op. cit.*, pp. 122 y ss.

⁶⁷⁸ GARCÍA CHICO, E., *Documentos..., Escultores..., op. cit.*, pp. 256 s.

⁶⁷⁹ *Ibidem*, p. 258.

⁶⁸⁰ FERNÁNDEZ DEL HOYO, M.^a A., *op. cit.*, pp. 362 s.

⁶⁸¹ IBÁÑEZ PÉREZ, Alberto C., «Retablos barrocos de la primera mitad del siglo XVII en Burgos», en B.S.A.A., T.^o XLIV (1978), p. 206. Referencia citada por MARTÍN GONZÁLEZ, *El escultor..., op. cit.*, p. 81. *Vid., etiam*, PAYO HERNANZ, René-Jesús, *El Retablo en Burgos y su comarca durante los siglos XVII y XVIII* (Burgos, 1997), T.^o I, p. 520.

Falleció *Manuel de Rincón* el 20 de septiembre de 1638, cuando sólo debía contar 45 años de edad. Uno de sus últimos trabajos debió ser la obra escultórica del retablo de San Blas, que su tío *Juan Velázquez* había contratado en diciembre de 1637 para la iglesia placentina de San Martín. Poco antes de morir estuvo involucrado en el pleito que interpuso contra él Alonso de Vargas, alcaide de la cárcel pública, en marzo de 1638⁶⁸².



Catálogo de obras

- Plasencia. Convento de San Ildefonso
Retablo de la capilla de Pedro Gómez de Carvajal (desaparecido)

Introducción-. Los desastres ocasionados en el convento a consecuencia de la invasión francesa que sufrió la ciudad de Alfonso VIII a comienzos del s. XIX, provocaron la desaparición de muchas de las obras que antaño enjoraron los muros de la iglesia conventual de San Ildefonso, que llegó incluso a ser ocupada por la soldadesca (durante ocho meses entre los años 1808 y 1809). Entre los objetos artísticos perdidos debían encontrarse el retablo y reja que contrató el Regidor de Plasencia Pedro Gómez de Carvajal († 1630) para la capilla que poseía en el templo, dedicada a Ntra. Sra. de la Concepción. Dicha capilla se sitúa en el primer tramo de la nave correspondiente al lado del Evangelio, y en ella está enterrado el Regidor según informa una cartela de granito en la que apreciamos las armas Carvajal: escudo de banda y bordura de cinco hojas de higuera o bellota. La lápida está sustentada por tres leones de frente, en relieve; bajo la cabeza del animal central, una cruz de alabastro corona una pila de agua bendita en forma de capillita, con el mismo escudo en la taza⁶⁸³.

Talla, ensamblaje y escultura del retablo-. Para construir el retablo Pedro Gómez solicitó la buena gubia del vallisoletano *Juan Velázquez*, que se encontraba residiendo en la ciudad de Plasencia con motivo de la construcción del conjunto artístico que engalana el altar mayor de la Catedral del Jerte. La escritura se protocolizó el día 19 de septiembre de 1625 ante el escribano Diego López de Hinojosa⁶⁸⁴: *Juan*

⁶⁸² FERNÁNDEZ DEL HOYO, M.^a A., *op. cit.*, p. 363, nota 69.

⁶⁸³ MÉLIDA ALINARI, J.R., *op. cit.*, T.^o II, pp. 315 s.; SÁNCHEZ LORO, Domingo, *El Convento Placentino de San Ildefonso* (Cáceres, Servicio de Publicaciones de la Jefatura Provincial del Movimiento, 1956), pp. 46 s.; CORDERO ALVARADO, P., *op. cit.*, p. 142. En la lápida se lee, en letras capitales, la siguiente inscripción que tomamos del *Catálogo* de Mérida: «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 patron / al capitan 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. Fallecio en veinte y quatro / de setiembre año de mil y seiscientos y treinta».

⁶⁸⁴ AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Diego López de Hinojosa, leg. 1382, 19 de septiembre de 1625, s.f.

Velázquez quedaba obligado a fabricar de talla, ensamblaje y escultura «un retablo de madera de pino de Soria» para el día de San Miguel de 1626 (29 de septiembre), corriendo de su cargo el trabajo y los materiales. «Y de los maravedís en que le tasaren le tengo de quitar y rebajar al dicho Pedro Gómez de cinco partes y media la una del precio y lo demás me ha de pagar a mí o a quien mi poder huviere luego como asiente el dicho retablo y se tase», para en cuenta de lo cual confesó recibir en el momento de rubricar el contrato 550 reales correspondientes a un primer plazo que debía estar seguido de una segunda entrega de 1.100 reales pagados el 1 de abril de 1626.

Teniendo en cuenta que *Juan Velázquez* era maestro de ensamblador, es lógico que al llegar a Valladolid subcontratara la escultura del retablo con su sobrino *Manuel de Rincón*. Suscribieron la escritura de concierto el 4 de enero de 1626 ante el escribano vallisoletano Pedro Mercadillo⁶⁸⁵: *Manuel de Rincón* quedaba obligado a hacer «todas las figuras del pedestal que son nueve y del grandor y tamaño que están aparexadas, y más ará 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 sobrecuerpo lo ará conforme está escrito en la dicha traza y encima del frontispicio ará un Cristo y la Madalena y Dios Padre, todo él de figuras redondas y la ystoria de más de medio relieve entero». En la obra iban a partes iguales⁶⁸⁶.

Aunque la obra debía estar terminada para el 29 de septiembre de 1626, no fue así. Es probable que en esta circunstancia mediara el deseo de Pedro Gómez de Carvajal de contratar con *Juan Velázquez* nuevos ornamentos para su capilla y de ampliar el contrato inicial sobre la construcción del retablo. Se infiere lo dicho a partir de la carta de pago que otorgó el vallisoletano el 24 de agosto de 1627⁶⁸⁷, en virtud de la cual confesaba haber recibido 1.150 reales, que, junto a 2.850 reales que ya estaban en su poder, sumaban un total de 4.000 reales abonados «a cuenta del retablo y rexa quel dicho *Juan Bázquez* está obligado a haçer». Queda claro que Pedro Gómez también estipuló con el ensamblador vallisoletano la hechura de una reja de hierro para su capilla. Asimismo, y como adelantábamos, se ampliaron las condiciones según las cuales habría de hacer el retablo, ya que *Juan Velázquez* también se obligó a tallar «una ymajen de bulto bien acauada en toda perfeçión de Nuestra Señora de la Conceçión con sus rayos y peana»⁶⁸⁸. Tanto la reja como el retablo en su conjunto debían estar asentados en su lugar el día de San Andrés de 1627 (30 de noviembre).

⁶⁸⁵ AHPV. Protocolos Notariales de la ciudad. Escribano Pedro Mercadillo. Leg. 1748, fol. 1172. Citado por GARCÍA CHICO, E., *Documentos..., Escultores..., op. cit.*, pp. 257 s.

⁶⁸⁶ Según permite constatar la carta de pago que *Manuel de Rincón* otorgó el 12 de abril de 1628 en favor del ensamblador vallisoletano *Juan Velázquez* tras recibir la mitad de la cuantía en que se ajustó el retablo: AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Francisco Núñez, leg. 1834, s.f.

⁶⁸⁷ *Ibidem*. Escribano Francisco Núñez, leg. 1834, 24 de agosto de 1627, s.f.

⁶⁸⁸ *Ibidem*. Esta obra debió sustituir a la que menciona fray Alonso Fernández en su libro con motivo de las rentas que dejó el Regidor al convento de San Ildefonso: «Pedro Gómez, regidor de Plasencia, las dejó 300 ducados de renta, los 200 para dos monjas de su linaje y los 100 por la capilla de nuestra Señora, donde hay una imagen de devoción, majestad y hermosura grande, que ha resplandecido con misericordias del cielo, de la cual hicimos mención en nuestro libro de *Los Milagros del Rosario*, año 1585»: FERNÁNDEZ, Fray A., *Historia y anales de la ciudad y Obispado de Plasencia* (Madrid, 1627. Cáceres, 1952), Lib. I, Cap. 26, p. 156. Dicha capilla estaba dedicada a la Concepción, «como consta de la lápida memoratoria que se ve en la pared de la misma»: MATÍAS GIL, A., *op. cit.*, p. 119 (citamos por la edición de 1984).

En lo que respecta a la reja, *Juan Velázquez* recibió el 25 de agosto de 1627, es decir, al día siguiente de otorgar la carta de pago antes mencionada, 300 reales con los que Pedro Gómez abonaba «los portes del hierro de la reja que se a de poner en su capilla de San Ylifonso»⁶⁸⁹. Cabe imaginar que *Juan Velázquez* actuaría con este nuevo trabajo del mismo modo a como había hecho con la escultura: subcontratando la pericia de algún cerrajero. La obra se terminó el día 30 de agosto de 1627, fecha de la carta de entrega que otorgó Pedro Gómez en favor de *Velázquez* por la reja (73 arrobas y 6 libras de hierro) y cornisa de madera que ya tenía asentadas en su capilla⁶⁹⁰. El precio global de la reja ascendió a 4.916 reales según confiesa el propio ensamblador en la carta de pago y finiquito que otorgó el 10 de abril de 1628⁶⁹¹. A pesar de esto, el vallisoletano no recibió entonces el pago convenido: tendría lugar el día de San Miguel de 1628 (29 de noviembre), a lo que se obligó Pedro Gómez el 10 de abril de dicho año⁶⁹².

Cuatro meses más del plazo estipulado (30 de noviembre de 1627) se demoró la entrega del retablo: el 5 de abril de 1628 *Juan Velázquez* rubricó carta de pago y finiquito en favor de Pedro Gómez por los 9.450 reales que en total había recibido por la talla, escultura y ensamblaje de la obra que ya tenía asentada en la capilla de Ntra. Sra. de la Concepción de la iglesia de San Ildefonso⁶⁹³. Pocos días después, el 12 de abril de 1628, *Manuel de Rincón* otorgó en Plasencia carta de pago en favor de *Juan Velázquez*; por la obra de escultura ejecutada para el retablo de Pedro Gómez recibió, según habían contratado, la mitad del precio global en que éste fue tasado: 4.725 reales en total⁶⁹⁴.

Dorado y pintura del retablo-. Terminado el retablo, la escultura y la reja de su capilla, el Regidor Pedro Gómez de Carvajal dispuso lo necesario para concertar el dorado, estofado y policromía de estos ornamentos. Lo comprobamos en el testamento que rubricó el 11 de junio de 1630⁶⁹⁵: «lo que faltare por haçer de todo lo dicho y de dorallo, reja y retablo y nuestra Señora en perfección, lo que faltare por hacer y pagar se a de haçer y pagar de mis bienes y rentas que quedaré primero que nadie goze de mis bienes y rentas hasta que se haga esto y se pagare lo que se deviere desto». Tras su muerte, ocurrida el 24 de septiembre de 1630, el Capitán don Fernando Gómez de Carvajal, el Regidor Francisco de Santacruz y el padre Ignacio Vitorio, Rector del Colegio de la Compañía de Jesús, como testamentarios de Pedro

⁶⁸⁹ AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Francisco Núñez, leg. 1834, 25 de agosto de 1627, s.f.

⁶⁹⁰ *Ibidem*, 30 de agosto de 1627, s.f.

⁶⁹¹ *Ibidem*, 10 de abril de 1628, s.f.

⁶⁹² *Ibidem*.

⁶⁹³ *Ibidem*, 5 de abril de 1628, s.f.

⁶⁹⁴ *Ibidem*, 12 de abril de 1628, s.f. Parte de las escrituras citadas figuran en el trabajo de MARTÍNEZ DÍAZ, J.M.³, «Nuevas obras del entallador vallisoletano Juan Velázquez en Plasencia», en *Norba-Arte*, T.º XVII (1997) (Cáceres, 1999), pp. 77-79.

⁶⁹⁵ AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Francisco Núñez, leg. 1835, 11 de junio de 1630, s.f.

Gómez, se encargaron de terminar la obra. Para dar cumplimiento a las últimas voluntades del Regidor fallecido, el 9 de noviembre de 1630 contrataron con el pintor *Juan González de Castro* –de origen vallisoletano⁶⁹⁶– el dorado, estofado y policromía del retablo y de la reja de la capilla⁶⁹⁷, siguiendo para ello las condiciones que éste había otorgado el día 6 de dichos mes y año⁶⁹⁸. El artista ofreció dorar y policromar la arquitectura del retablo, estofar las imágenes «sobreoro con ricas telas y brocados damascos, brutescos y otras labores diferentes», dorar los balaustres de la reja (puede que reutilizados), pintar en ella los escudos de don Pedro Gómez y lo restante de «negro mui bueno», por precio y cuantía de 4.600 reales (aunque en un principio pedía 500 ducados), fijando como día de entrega el de Pascua de Resurrección de 1631. Las pagas se harían del siguiente modo: «çien ducados para el día de Pascua de Navidad primera venidera deste presente año de mil y seisçientos e treinta, comenzando haçer la obra desde luego, y otros çien ducados para el día de Pasqua Florida y lo demás restante para fin del mes de junio» de 1631⁶⁹⁹.

- *Plasencia. Parroquia de San Martín*
Retablo de la capilla de San Blas

Introducción-. En el costado del Evangelio de la iglesia de San Martín se alza una bonita capilla de estilo clasicista que alberga en su interior un pequeño retablo dedicado a *San Blas*. La capilla, construida en piedra de cantería, abre en arco de medio punto soportado por pilastras cajeadas, decorado en el intradós con rectángulos moldurados que suponen una continuación de aquéllas más allá de la línea de impostas. Flanqueando este vano se disponen dos enormes «columnas corintias con sus traspilastras», de fuste abocelado-estriado, sobre las cuales se sitúa «su arquitrabe, friso y cornisa y fronsstipicio y sus remates»: dos bolas herre- rianas acopladas sobre los lados curvos de un frontón cuya partición central permite la inserción del escudo del comitente. Esta heráldica trae las armas Vargas (con cinco ondas) y Mendoza (en franje, jefe y punta, de sinople, una banda de gules, perfilada de oro; flancos, de oro, la invocación: “AVE” –a la derecha– “MARIA” –a la izquierda– en letras de sable⁷⁰⁰), y corresponde a la familia del fundador de la capellanía que refiere la inscripción inserta en el friso⁷⁰¹, don Gregorio de Vargas Chamizo, Chantre de la S.I.C.

⁶⁹⁶ Sobre el artista puede consultarse la obra de MONTANER LÓPEZ, Emilia, *La Pintura Barroca en Salamanca* (Salamanca, 1987), p. 65.

⁶⁹⁷ AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Francisco Núñez, leg. 1835, 9 de noviembre de 1630, s.f.

⁶⁹⁸ *Ibidem*, 6 de noviembre de 1630, s.f.

⁶⁹⁹ *Ibidem*, 6 y 9 de noviembre de 1630, s.f.

⁷⁰⁰ Tomamos la descripción de este escudo a partir de la obra de CORDERO ALVARADO, P., *op. cit.*, p. 125.

⁷⁰¹ «ESTA CAPILLA Y 4 LAVDES ES DEL SENOR GREGORIO DE VARGAS CHANTRE DE LA SANTA IGLESIA / DE PLASENCIA FVNDO EN ELLA VNA CAPAP. CON VNA MISA CADA DIA A LAS XI Y A LAS XII Y OTRA A LAS FIESTAS / AL ALBA POR EL Y LOS SS DON DIEGO DE VARGAS REGIDOR DESTA CIVDAD Y DOÑA JVANA ROS DE CAMPO / SVS PADRES Y POR SVS HERMANOS Y DIFUNTOS ESTA TODO PAGADO AÑO DE 1632»

Don Gregorio de Vargas concertó la elevación de esta capilla, con la que quería dejar digna constancia de su fundación, con el cantero placentino *Juan Ponce* y su mujer María González el día 14 de mayo de 1634. La obra descrita responde a las condiciones pactadas entre ambas partes; se añaden en el contrato toda una serie de pautas técnicas destinadas a fijar las medidas de una obra que habría de ser fabricada utilizando piedra de Vinosilla, entregada para finales del mes de diciembre de dicho año 1634 y, una vez tasada favorablemente para el maestro, cumplidos los pagos hasta alcanzar un total de 600 ducados, de los cuales habrían de ser descontados los cinco reales que *Juan Ponce* recibiría por cada día que trabajara; todo corría por cuenta del cantero, además de los tres oficiales que habrían de ayudarle en la construcción⁷⁰².

El retablo de la capilla-. El estilo clasicista y la calmada composición de la capilla y el retablo que alberga en su interior, llamaron la atención, a finales del siglo XVIII, del acérrimo academicista don Antonio Ponz, que los describe del siguiente modo: «Es muy bello en la parroquia de S.Martín un pedazo de arquitectura, que hay en el cuerpo de la iglesia al lado del evangelio, y consiste en dos grandes columnas corintias istriadas, como son casi todas las que hay en Plasencia. Contiene un nicho con altar en él, de buen gusto, con columnas también corintias. La fundó D. Gregorio de Vargas, Chantre en la santa iglesia, en 1629, según el letrero del friso.»⁷⁰³

El retablo que describe Ponz de forma somera fue construido pocos años después de concluir los trabajos de cantería. Cabe pensar que don Gregorio de Vargas diseñó una obra conjunta de arquitectura y escultura con la finalidad de dotar su capilla de los



Fig. 71. Plasencia. Parroquia de San Martín. Capilla de San Blas. Retablo.

⁷⁰² AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Martín Rayo, leg. 2134, foliado, fols. 63-65.

⁷⁰³ PONZ, A., *op. cit.*, T.º VII, Carta V, apdo. 74, pp. 116 s. La misma fecha de 1629 recoge MÉLIDA ALINARI, J.R., *op. cit.*, T.º II, p. 311.

ornamentos lignarios que entonces solían ser más frecuentes. En estos mismos años la Catedral de la ciudad continuaba sus contactos con los talleres ubicados en Valladolid, ya que el Cabildo estaba pendiente de abonar ciertas pagas por el retablo mayor. El cobro de éstas debió ser la causa para que el ensamblador vallisoletano *Juan Velázquez* viajara de nuevo a la ciudad durante el mes de diciembre de 1637, estancia que aprovechó el Chantre don Gregorio de Vargas Chamizo para contratar el retablo de su capilla. Ambas partes estipularon las condiciones de la obra el 15 de diciembre de 1637⁷⁰⁴, sobre una traza que *Juan Velázquez* se llevó consigo a la ciudad del Pisuerga para ejecutar un retablo cuyas medidas precisas, perfectamente estipuladas, debían permitir su inclusión en el marco arquitectónico que a tal efecto ya estaba edificado⁷⁰⁵. *Juan Velázquez* se obligó a fabricar, además de unas andas para sacar en procesión a *San Blas*⁷⁰⁶, un retablo de arquitectura y escultura dorado y estofado, con «madera de pino de los pinares de Soria, seca y de buena ley y çin nudos, a traerlo y asentarle en la dicha capilla» para el día de San Juan del mes de junio de 1638. Por todo ello habría de recibir un total de 400 ducados pagados del siguiente modo:

«(...)cien ducados que el dicho *Joan Belázquez* confiesa aver recibido luego de contado y tener en su poder ..., y çiento e çinquenta ducados le a de pagar en estando hecho todo el ensanblaxe y escultura, y los otros çiento e çinquenta ducados el día que estuviere puesto en el altar el retablo y asentado en dicha capilla, por manera que toda la coste de traerle y asentarle a de ser por cuenta del dicho *Juan Belázquez* sin que tenga obligación a pagar otra cosa alguna el dicho Gregorio de Vargas. Y el dinero lo a de pagar en esta çivdad el dicho canónigo Gregorio de Bargas al dicho *Juan Belázquez* y a quien su poder oviere, y si pasados ocho días de como se asentare el retablo no pagare lo que se restare debiendo le pagará vn ducado por cada vn día de los que se detuviere en la cobranza. Y la segunda paga la a de haçer en esta çivdad para el día de Pascua Florida del año que viene de seiscientos y treynta y ocho, que es para quando el dicho *Joan Belázquez* a de tener hecho todo el ensanblaje y escultura»⁷⁰⁷.

El retablo que en la actualidad podemos contemplar en la capilla del Chantre se ajusta de forma bastante fiel a las condiciones estipuladas. El alzado está estructurado en banco, cuerpo único y ático. El primer nivel alberga, en los *billotes* y tablero central del pedestal del Evangelio, los altorrelieves de la *Inmaculada Concepción* (siguiendo el tipo más difundido por *Gregorio Fernández*), un *santo diácono* sin atributos (tal vez *San Esteban*) y una pareja de *santos* carentes también de símbolos iconográficos (acaso *San Joaquín* y *Santa Ana*); en el costado de la Epístola: *La Imposición de la casulla a San Ildefonso*, *santo diácono* sin atributo acompañado de un ángel que lo corona (tal vez *San Esteban*, cuyo nombre en griego, *Stephanos*, significa precisamente corona; en el ángulo superior izquierdo advertimos la presencia de un cuerpo

⁷⁰⁴ AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Martín Rayo, leg. 2136, foliado, fols. 469-471.

⁷⁰⁵ *Ibidem*, condiciones 1.^a, 2.^a y 3.^a.

⁷⁰⁶ *Ibidem*, 5.^a condición.

⁷⁰⁷ *Ibidem*, 7.^a condición.

que asciende al cielo, y del que tan sólo vemos las piernas, acaso relativo al *Santo* y a su Glorificación) y *San Francisco de Asís*. En el centro del banco se abre el sagrario, inscrito en una estructura de placas y ganchillos rematada en frontón curvo partido con emergente responsión; sigue el diseño del frontón que difundió fray Lorenzo de San Nicolás en 1633⁷⁰⁸. La puerta del sagrario cuenta con marco de «piedras y agallones», y en el centro figura un cáliz bajo dosel de fingido cortinaje. Faltan las tarjetas con los escudos del Chantre estipuladas en la 4ª condición del contrato.

El cuerpo del retablo está dividido en tres calles recorridas por columnas de fuste estriado y capitel corintio. Sustentan un entablamento con friso y cornisa «de buen follaje de talla y cartelas y dentellones». El nicho de la calle principal abre en arco de medio punto, con marco de «piedras y agallones». Se decora en el interior con una policromía que imita el mármol, añadida en el siglo XVIII al igual que la puerta de cristal que protege la imagen de *San Blas*: vestido con indumentaria episcopal, con la mitra y los guantes difundidos a partir del gótico, la talla responde al estilo escultórico de paños quebrados, metalizados, de *Gregorio Fernández*. Por la documentación sabemos que la talla del titular ya estaba hecha en el momento de rubricar el contrato: «y se declara que la vna figura que está hecha se a de bolver a Balladolid y componerla y aocarla y çerrarla por detrás que quede redonda y poner la mitra»⁷⁰⁹. Flanquean a ambos lados dos nichos más pequeños sobre peanas de inventivas formas geométricas. En el lado de la Epístola se incluye una escultura carente de atributo: es posible que represente a *San Pablo*; debía formar pareja en el Evangelio con *San Pedro*. Ambos nichos llevan paneles en la zona superior, con la representación de dos evangelistas desprovistos de símbolos iconográficos.

El ático del retablo está diseñado en forma de edículo rematado en frontón recto. Abre en arco de medio punto con intradós cajeadado, flanqueado a ambos lados por dos parejas de pilastras. Todo se decora con «cartelas, piedras y agallones». Alberga en su interior una buena talla de *San Gregorio Obispo*.



Fig. 72. Plasencia. Parroquia de San Martín. Capilla de San Blas. Retablo, San Blas.

⁷⁰⁸ SAN NICOLÁS, Fray Lorenzo de, *Arte y Uso de Arquitectura*, T.º I (Madrid, 1639 –el vol. fue publicado en esta fecha, aunque la autorización para su edición estaba concedida desde 1633–) (Ed. facsímil con estudio preliminar a cargo de Juan José MARTÍN GONZÁLEZ, T.º IX de la Col. «Juan de Herrera». Valencia, 1989), *Primera parte*, fols. 110 y 110 vt.º. Es probable que nuestros artistas tuvieran acceso a las láminas, que no fueron publicadas hasta 1639.

⁷⁰⁹ AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Martín Rayo, leg. 2136, foliado, fols. 469-471, 4ª condición.

En su intento de cumplir las condiciones estipuladas, el ensamblador *Juan Velázquez* tenía acabado el retablo descrito hacia el mes de noviembre de 1638. Sin embargo, «porque no se alla con salud de poderse poner en camino», otorgó el 21 de noviembre de ese año poder a su sobrino *Francisco Martínez* –pintor vecino de Valladolid, hijo de su hermana *María* y del pintor *Marcelo Martínez de Espinosa*⁷¹⁰, que en tantas ocasiones había colaborado con los hermanos *Velázquez* y con el propio *Gregorio Fernández*, al igual que había sucedido con su hermano *Francisco Martínez*– para que en su nombre viajara hasta Plasencia y asentara el retablo para así cobrar lo que le adeudaba don Gregorio de Vargas, entrando en el precio final «las mexorías que se an hecho en el dicho retablo por horden del dicho don Gregorio de Vargas, que son las contenidas en la traça segunda que se an hecho»⁷¹¹; entre éstas debían encontrarse los tableros situados sobre los nichos laterales. El poder también se hacía extensivo para cobrar lo que aún le debía el Cabildo de la ciudad por el retablo mayor de la Catedral. En lo que respecta al retablo de San Blas, *Francisco Martínez* cumplió su cometido el día 10 de diciembre de 1638, fecha en la que «confesó aver recibido ... mil y seisçientos y cinquenta reales que restava debiendo al dicho *Joan Belázquez* de los quatroçientos ducados que el dicho chantre le estaba obligado a pagar por el retablo que él hizo para el altar de Señor San Blas»⁷¹². Tal vez el retraso en la entrega fue la causa para rebajar el precio final, pues está claro que las mejoras no incrementaron, a fin de cuentas, el precio inicialmente pactado.

Teniendo en cuenta que fue el sobrino de *Juan Velázquez*, *Francisco Martínez*, el encargado de asentar el retablo y cobrar la última paga estipulada, cabe imaginar que con él subcontrataría su tío la labor de dorado y estofado, tanto de la arquitectura como de la escultura, dando con ello cumplimiento a la 6ª condición estipulada en el contrato de 15 de diciembre de 1637:

«se a de haçer la pintura de dorado y estofado, que se darán los aparexos neçesarios con buena saçón y se a de dorar todo ello así ensanblaxe como talla y escultura de muy buen oro bruñido y se an de estofar todas las figuras, lo que se alcançare a ber, y el *San Blas* y *San Gregorio* todo por detrás y delante dando a cada cosa sus colores, y a la talla ni más ni menos y se a de abrir de grafio muy bien hecho y acabado, y a las encarnaçiones se les a de dar a cada vna conforme requiere y an de ser de mate».

⁷¹⁰ GARCÍA CHICO, E., *Documentos para el estudio del Arte en Castilla*, T.º III (I), *Pintores* (Valladolid, 1946), p. 351, n. 1, y 358, donde recoge el documento referente a la tutela (fecha el 12 de mayo de 1625) de los hijos de *Marcelo Martínez de Espinosa* y de su mujer, *María Velázquez*, entre los cuales figura el nombre de nuestro artista, *Francisco Velázquez*, al que tenemos documentado en Plasencia como *Francisco Martínez*.

⁷¹¹ AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Martín Rayo, leg. 2136, foliado, fols. 573-574 vt.º.

⁷¹² *Ibidem*. Escribano Martín Rayo, leg. 2136, foliado, fol. 571 vt.º.

La buena labor aprendida en el taller de su padre *Marcelo Martínez*, y sobre todo en el de su tío *Francisco Martínez* tras la muerte de aquél, justifica los excelentes estofados de tallas como la de *San Gregorio*, característicos, por lo demás, de la primera mitad del siglo XVII. De entre ellos cabe resaltar la pedrería contrahecha que lleva añadida este santo en la orla, que en algo mantiene la figura de *San Blas*, aunque lo cierto es que esta última obra debió ser renovada en el siglo XVIII a causa de los deterioros sufridos por las procesiones⁷¹³.

Al igual que sucedió con la policromía, *Juan Velázquez* traspasaría la escultura del retablo a un maestro de su confianza. Y quien mejor para este cometido que alguien de su propia familia: la hipótesis aducida por *Martínez Díaz*⁷¹⁴ sobre la intervención de *Manuel de Rincón* parece muy acertada. Lo más probable es que fuera contratado por su tío, con quien ya había formado compañía artística al menos en dos ocasiones: el retablo de la iglesia conventual de San Ildefonso, en Plasencia, contratado en 1626, y el retablo vallisoletano de San Benito el Viejo (1630). Teniendo en cuenta que *Manuel de Rincón* falleció el 20 de septiembre de 1638, la escultura del retablo de *San Blas* debió de ser uno de los últimos trabajos que acometió, tal vez ultimado por su taller. Cabe reseñar, por último, la relación de parentesco existente entre *Manuel de Rincón* y el antes mencionado *Francisco Martínez*, de quien era tía Ana María Martínez de Espinosa, mujer de *Manuel de Rincón* y hermana de *Marcelo Martínez*, padre de nuestro pintor.

4.3. Obra de influencia vallisoletana (No documentada)

- Plasencia. Parroquia de San Nicolás
Retablo de la Adoración de los Pastores

Conserva la iglesia de San Nicolás un retablo ubicado junto a la pila del bautismo, a los pies del templo, compuesto en alzado de banco y cuerpo: dos columnas corintias de fustes estriados flanquean un excelente relieve escultórico de la *Adoración de los Pastores*, de la primera mitad del siglo XVII. La calidad de la obra permite pensar en algún artista de origen vallisoletano: es posible que el panel perteneciera a un retablo de mayores dimensiones, tal vez el mayor, luego sustituido por otro de estilo barroco durante el siglo XVIII (y que no se conserva⁷¹⁵). Conviene tener presente la tradición pictórica existente en Plasencia para relacionar la pieza con un taller foráneo.



Fig. 73. Plasencia. Parroquia de San Nicolás. Retablo de la Adoración de los Pastores.

⁷¹³ Al parecer, esta imagen y otras de la parroquia disfrutaron de mucha devoción en la ciudad de Plasencia: LÓPEZ SÁNCHEZ-MORA, M., *Plasencia. Guía Histórico y Artística* (Plasencia, 1976), pp. 72 s.

⁷¹⁴ MARTÍNEZ DÍAZ, J.M.^a, *Nuevas obras del entallador vallisoletano Juan Velázquez...*, op. cit., p. 84.

⁷¹⁵ De esta obra conservamos la fotografía que en 1950 obtuvo del interior del templo el Institut Amatller D' Art Hispànic de Barcelona, de ahí la precisión de nuestra cita en cuanto al estilo de la misma.

5. LA INFLUENCIA DE SALAMANCA

5.1. Talleres de la ciudad de Salamanca

Durante la primera mitad del siglo XVII Salamanca fue otro de los centros reclamados en el Obispado de Plasencia, sobre todo por los territorios más norteños de su circunscripción. Según señala el profesor Martín González, esta ciudad del Tormes llegó a ser una de las escuelas más sólidas del territorio castellano-leonés, endeudada con Valladolid y las obras de *Gregorio Fernández*, pero con entidad propia⁷¹⁶. La constante de estos talleres en nuestra Diócesis se hizo patente durante la primera mitad de mil seiscientos, en menor medida, tal vez, que los vallisoletanos, si bien es cierto que en este caso el reclamo de un Obispo y el contrato de un retablo mayor catedralicio fueron factores que debemos considerar para valorar en su justa medida la influencia de ambos centros.

Antonio González Ramiro, Diego de Salcedo y el retablo de Ntra. Sra. de la Asunción, de Baños de Montemayor

La presencia de estos dos artistas salmantinos en el Obispado placentino fue más reducida y hasta puntual que en el caso de otros maestros vallisoletanos estudiados, razón por la cual ofrecemos unas someras notas acerca de sus trayectorias que nos sirvan para estudiar la obra que conservamos de *González Ramiro* y *Diego de Salcedo*: el retablo de la iglesia de Santa María, en Baños de Montemayor.

Antonio González Ramiro (c.1580-1640) fue uno de los entalladores más importantes que tuvo Salamanca en la primera mitad del siglo XVII, con notables influencias y una interesante serie de relaciones artísticas contraídas a tenor de su actuación como hombre de negocios en empresas de cierta envergadura, en las que siempre estaba presente. Según Rodríguez G. de Ceballos y Casaseca Casaseca, mantuvo excelentes relaciones profesionales con arquitectos como *Juan Gómez de Mora*, *Alonso Sardiña* y *Juan Moreno*; con escultores como *Sebastián de Ucete* y *Esteban de Rueda*, de la llamada Escuela de Toro por María Elena Gómez Moreno; y con pintores y doradores como *Antonio González de Castro*, a quien ya hemos mencionado en más de una ocasión, *Pedro de Parada*, etc.

Toda una serie de contactos para los que *González Ramiro* contaba con un taller de cuya importancia habla la serie de aprendices que en el mismo se iniciaron como escultores o ensambladores: *González Salvador*, *Gaspar Gallego*, *Francisco Gutiérrez* o *Juan Delgado*. Gracias a este obrador pudo hacer frente su titular a los múltiples encargos que le llegaban, bien de la Catedral de Salamanca, en la que actuó como ensamblador y escultor desde al menos 1629, o bien de las muchas parroquias que acudieron a él para encomendarle la ejecución del retablo para el

⁷¹⁶ MARTÍN GONZÁLEZ, *Escultura Barroca en España 1600-1770* (Madrid, 1983), p. 88.

que habían puesto todo su empeño. A través de esta serie de encargos podemos estudiar la doble vertiente por la que discurrió su estilo, que tenemos representado en el citado retablo de Baños de Montemayor. Constituye éste un ejemplo peculiar para estudiar en nuestra Diócesis una de las obras de estilo clasicista más decorativa que conocemos. Confeccionada según los presupuestos de la arquitectura purista, la introducción del ornato de raíz manierista está relacionada con la formación de su autor: sus trabajos al lado de *Pedro de Salazar*, discípulo de *Juan de Ribero Rada*, le permitieron entrar en contacto con la línea más clasicista de la arquitectura –luego reforzada por sus contactos con el arquitecto real *Juan Gómez de Mora*–, a la que incorpora los detalles de estirpe manierista que conoció cuando contrató en 1611 un pequeño retablo del Ángel de la Guarda para Sancti Spiritu bajo la condición de imitar la ornamentación del que *Alonso Falcote* y *Juan de Montejo* habían fabricado en 1597 para Santa María de los Caballeros (hoy Adoratrices)⁷¹⁷. Sin embargo, esta doble vertiente que sigue en su modo de hacer *González Ramiro*, y que permite, por otra parte, combinar el clasicismo del siglo XVI y la decoración manierista para atisbar los presupuestos del barroco, generalmente la puso en práctica en obras destinadas a un tipo de clientela fundamentalmente popular, reservando la tendencia más purista para las clases cultas. El retablo mayor de la iglesia de Valverde del Fresno (Cáceres) constituye un excelente ejemplo de lo que decimos. Con la escultura que puebla esta obra, contratada en 1613 con el escultor *Diego de Salcedo*⁷¹⁸, tenemos que relacionar las tallas de Baños de Montemayor, sobre todo en lo que respecta a la *Asunción de María*: en ambos casos el altorrelieve es idéntico, exceptuando pequeños detalles.

Constata el prestigio y la fama de *González Ramiro* que una de las tres trazas que presentara para construir el retablo mayor de la Catedral de Plasencia fuera elegida el 7 de noviembre de 1623 por el ensamblador *Pedro de Santoyo* y el maestro de cantería y arquitecto de Plasencia *Alonso Sánchez*. La elevación de tres órdenes arquitectónicos con su remate y la organización de los cuerpos mediante columnas agrupadas de dos en dos fue el dibujo que más gustó al Cabildo⁷¹⁹, un diseño frecuente, por otra parte, en las obras del autor: el retablo de Colmenar de Montemayor (1619/1631-1635) o el proyecto para la iglesia del convento de San Esteban de Salamanca (contratado en 1637)⁷²⁰ ofrecen una aproximación al modelo

⁷¹⁷ RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., y CASASECA CASASECA, A., «El ensamblador Antonio González Ramiro», en A.E.A., T.º LIII, n.º. 211 (1980), p. 321; de este artículo hemos tomado gran parte de los datos aportados para trazar la biografía de nuestro artista, pp. 319-344. Sobre este mismo artífice *vid. etiam*, GARCÍA AGUADO, Pilar, *Documentos para la historia del arte en la provincia de Salamanca. Primera mitad del siglo XVII* (Salamanca, 1988), pp. 119-123.

⁷¹⁸ GARCÍA MOGOLLÓN, F.J., «El retablo mayor parroquial de Valverde del Fresno (Cáceres). Una obra del entallador Antonio González Ramiro y del escultor Diego de Salcedo», en *Norba-Arte*, T.º XIV-XV (1994-1995) (Cáceres, 1996), pp. 145-166.

⁷¹⁹ A.C.P., L.A.C., N.º. 21 (1623-1633), Martes 7 de noviembre de 1623, fols. 30-30 vt.º; BENAVIDES CHECA, José, *Prelados Placentinos. Notas para sus biografías y para la historia documental de la Santa Iglesia Catedral y ciudad de Plasencia* (Plasencia, 1907. Plasencia, 1999), p. 232 (citamos por la edición de 1907); MARTÍN GONZÁLEZ, «Nuevas noticias sobre el retablo mayor de la Catedral de Plasencia (Cáceres)», en B.S.A.A., T.º XL-XLI (1975), pp. 298 y 314.

⁷²⁰ RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., y CASASECA CASASECA, A., *El ensamblador... op. cit.*, pp. 335 ss.

que debieron contemplar los canónigos. Empero, ya sabemos que el Cabildo de 13 de julio de 1624⁷²¹ eligió a *Alonso de Balbás* y a *Andrés Crespo* para que se encargaran de hacer la arquitectura y talla del retablo a cambio de 6.500 reales; y que dos días después, el 15 de julio, ambos maestros traspasaron la tercera parte de la obra en favor de *Antonio González Ramiro*. De su cuenta quedaba el pleito que *Valentín de Aguilar*, escultor vecino de Salamanca, había puesto contra *Alonso de Balbás* cuando éste rescindió el contrato con él pactado en favor de *Antonio González*⁷²². Sin embargo, una nueva y última decisión capitular determinó la rescisión del contrato con *Balbás* y *Andrés Crespo* (que se encontraban en Toledo adquiriendo la madera), y de *González Ramiro* con ellos, en favor de los ensambladores vallisoletanos *Juan* y *Cristóbal Velázquez*, debido a la importante oferta que hicieron el 9 de agosto de 1624. De nada sirvió el requerimiento que ambos maestros presentaron al Cabildo de 25 de octubre de 1624⁷²³.



* * *

Siempre que *González Ramiro* trabajó en la provincia de Cáceres lo hizo en colaboración del escultor, también salmantino, *Diego de Salcedo* (†1614), quien debió ser artista notable en la ciudad del Tormes. Así parece indicarlo el hecho de figurar, junto a los arquitectos *Juan de Ribero Rada* y *Pedro Gutiérrez*, como uno de los artífices que remataron la obra del cimborrio del convento de San Esteban (terminado en 1610), en Salamanca, donde intervino en diversas labores de talla entre 1606 y 1608: claves, los escudos de los arcos, los capiteles y cabezas de las ventanas. También acometió la obra escultórica de la capilla de los Anaya, realizando las claves, escudos y ángeles de la misma⁷²⁴. Esta intervención, junto a las que documentan *García Aguado*⁷²⁵ y *García Mogollón*⁷²⁶,

⁷²¹ A.C.P., L.A.C., N.º. 21 (1623-1633), Sábado 13 de julio de 1624, fols. 99-99 vt.º; BENAVIDES CHECA, J., *op. cit.*, p. 237; MARTÍN GONZÁLEZ, *Nuevas noticias...*, *op. cit.*, pp. 300 y 316.

⁷²² AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Juan Ramos Caballero, leg. 2118, 15 de julio de 1624, s.f.

⁷²³ A.C.P., L.A.C., N.º. 21 (1623-1633), 9 de agosto y 25 de octubre de 1624, fols. 104 y 119 vt.º; MARTÍN GONZÁLEZ, *Nuevas noticias...*, *op. cit.*, pp. 301 y 316; BENAVIDES CHECA, J., *op. cit.*, p. 239.

⁷²⁴ LLAGUNO Y AMIROLA, Eugenio, *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración. Ilustradas y acrecentadas con notas, adiciones y documentos por don Juan Agustín Ceán Bermúdez* (Madrid, 1829. Madrid, Ed. Turner, 1977), T.ºI, p. 167; GÓMEZ MORENO, *Catálogo Monumental de España. Provincia de Salamanca* (Valencia, 1967), pp. 254 y 256; MARTÍN GONZÁLEZ, *Escultura Barroca Castellana. Segunda parte* (Madrid, 1971), pp. 13 y 15; RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., *La iglesia y el convento de San Esteban de Salamanca. Estudio documentado de su construcción* (Salamanca, 1987), pp. 48, 51 y 54.

⁷²⁵ GARCÍA AGUADO, P., *op. cit.*, p. 168.

⁷²⁶ GARCÍA MOGOLLÓN, F.J., *El retablo mayor parroquial de Valverde...*, *op. cit.*, pp. 154 s., de donde tomamos la noticia que aportamos a continuación sobre su testamento.

justifican una trayectoria importante y explican la posición económica desahogada que tuvo, según se deduce de la lectura del testamento que otorgó el 17 de mayo de 1614: poseía dos casas valoradas en 800 ducados, y una criada, lo cual era signo de estabilidad.

En lo que respecta a su intervención en la Diócesis de Plasencia, *Salcedo* traspasó, el 13 de abril de 1612, a *Antonio González Ramiro* la arquitectura y ensamblaje del retablo mayor de la iglesia de Santa María, de Baños de Montemayor, que pasamos a estudiar a continuación.

- *Baños de Montemayor. Parroquia de la Asunción*
Retablo mayor

La proximidad entre Salamanca y Baños de Montemayor justifica el reclamo de los talleres ubicados en esa ciudad para ejecutar el retablo que proyectaron elevar a

comienzos del siglo XVII los parroquianos en la iglesia de Ntra. Sra. de la Asunción. La obra fue concertada con el escultor salmantino *Diego de Salcedo*, probablemente en los primeros meses de 1612. Como la arquitectura no era labor propia de su oficio, se reservó para sí la talla ornamental y la escultura y traspasó el ensamblaje a *Antonio González Ramiro*, «arquitecto» vecino de Salamanca. El protocolo se firmó en esta ciudad el 13 de abril de 1612, y ambos artistas se obligaron a cumplir una serie de condiciones en virtud de las cuales *Antonio González Ramiro* tenía que hacer «la obra del retablo y custodia» con los materiales que le facilitara *Diego de Salcedo*, siguiendo la traza que para ello estaba dada y teniendo en cuenta lo siguiente:



Fig. 74. Baños de Montemayor. Parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción. Retablo mayor.

«Yten es condición que todos los pedestrales del dicho retablo an de yr baziados con una media caña por los lados y delante altos y bajos y toda la obra como la traza lo muestra ezeto que las columnas del primer cuerpo an de yr los terzios tallados y en el cornisamento vltimo a de yr enzima un escudo y así a de yr el frontispizio quebrado, el qual escudo a de aparejar el dicho *Antonio González*, el primer cornisamento no a de llebar los óbalos que muestra la traza.»

Queda claro según esta cláusula que el ático y la custodia se reformaron con posterioridad. Por su trabajo *Antonio González* habría de recibir 1.000 reales, de los cuales *Diego de Salcedo* ya había hecho entrega de 150 reales, «de suerte que los otros ochocientos y zinquenta reales le tengo de yr dando como baya trabajando, de suerte que en la última paga de los dichos ochocientos y zinquenta reales que tengo de yr pagando como baya trabajando an de quedar en mi poder duzientos reales, los cuales tengo de pagar al dicho *Antonio González* en asentándome el retablo en el lugar de Baños». El plazo de entrega se estipuló en año y medio, al cabo del cual la obra habría de ser tasada y valorada en 1.200 reales, «y lo menos que se tasare se a de bajar de los dichos mil reales». Los gastos derivados del asiento correrían por cuenta de *Diego de Salcedo*, a excepción de los desperfectos que sufriera durante el transporte por causa de *Ramiro*⁷²⁷.

Sobre el dorado, estofado y policromía del retablo mayor pocos son los datos que conservamos. Es posible que al sufragio de estas labores fueran destinados los dos novillos que se aplicaron para el retablo mayor en la Visita que hizo el 25 de diciembre de 1635 el licenciado don Juan Martínez Palomo a varias cofradías de la iglesia. En este mismo año la obra ya aparece citada en los inventarios como «retablo nuevo», y en 1645 tenemos documentadas las primeras operaciones conducentes a su limpieza⁷²⁸.

Análisis descriptivo-. El retablo que enjoya el testero de la parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción asienta en un sotobanco de piedra de cantería y divide su alzado en banco, dos cuerpos recorridos por tres calles y dos entrecalles, y ático. La traza de la obra mantiene el rigor de la arquitectura clásica. Son los elementos estructurales los que tienen protagonismo en su composición: el ritmo de los intervalos surge de la ruptura de los entablamentos, aunque nunca llega a interrumpir los ejes verticales que marcan las columnas. Cierta relajación de la normativa impuesta por el estilo clasicista persigue la introducción de algunos motivos decorativos, relegados a zonas muy concretas de la obra: la superposición de los órdenes corintio y compuesto permite una mayor recreación en el ornato, según fórmula frecuente en el Manierismo. Semejante efecto deriva del tipo de fuste empleado en las seis columnas del primer cuerpo, con el tercio inferior decorado a base de roleos y diversos motivos vegetales entremezclados con figuras de *puttis*; los dos tercios superiores llevan las estrías entorchadas, variando en las distintas calles su dirección. A diferencia de éstos, los fustes del segundo nivel van estriados y entorchados. Ambas fórmulas tienen su inicio en torno a la segunda mitad del siglo XVI, perdurando hasta la década de 1620 aproximadamente. Lo mismo sucede con el friso del primer cuerpo: el ornato vegetalista allí desplegado servirá de punto de partida para el protagonismo que irá adquiriendo la decoración en el retablo a lo largo del siglo XVII.

⁷²⁷ AHPS. Protocolos Notariales de la ciudad. Escribano Diego de Robles, leg. 4095, foliado, fols. 471-474 vt.º, escritura de obligación y condiciones establecida entre *Diego de Salcedo* y *Antonio González Ramiro* el 13 de abril de 1612. Los documentos relativos al retablo están citados en el importante trabajo de RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., y CASASECA CASASECA, A., *El ensamblador...*, op. cit., pp. 324 ss. y n. 14; por un error de imprenta, figura el protocolo nº. 4.096, aunque en realidad corresponde al legajo 4.095 (año 1612). Vid., etiam, MARTÍN GONZÁLEZ, *Escultura Barroca en España...*, op. cit., p. 89.

⁷²⁸ A.P. de Ntra. Sra. de la Asunción, Baños de Montemayor, *Memorias, Capellanías, Obras Pías, Cofradías de Santa Ana, Santa M.ª Egipcíaca, Cofradía General de Nuestra Señora, de la Vera Cruz, del Rosario y Cuentas de Fábrica, de 1635 a 1686*, foliado (foliación perdida en parte), Visita de 25 de diciembre de 1635; y fol. 22, cuentas de 1645.

Los seis netos sobre los que apean las doce columnas del retablo llevan el frente decorado con efigies en altorrelieve de los Evangelistas y los Príncipes de la Iglesia, combinadas en los espacios intermedios con representaciones pictóricas de sabor popular realizadas sobre tabla. De izquierda a derecha tenemos las siguientes: *San Juan* con el águila, *La Visitación*, *San Lucas* con el becerro, *Jesús ante los doctores*, *San Pedro*, *San Pablo*, *Crucifixión*, *San Marcos* y el león alado, *Pentecostés*, y *San Mateo* acompañado con el ángel. Un inventario de mediados del siglo XVII hace mención de las representaciones escultóricas que decoran «los cimientos» que sirven de base a las doce columnas del conjunto⁷²⁹.

La zona media y el primer cuerpo del retablo se reservan para la custodia, elevada sobre el nivel del banco con columnas de fuste entorchado y capitel compuesto. Este mismo tipo de soporte se repite en la estructura arquitectónica del tabernáculo, descrito en el inventario de mediados de mil seiscientos como una obra «de quatro columnas, y en la puerta, de relieve, vn Christo Resucitado y a los lados los quatro Doctores, y sobre el tabernáculo un zimbório con quatro ángeles ençima». Sólo dos son los *Doctores* que en realidad tenemos representados en las pequeñas hornacinas de los flancos de la pieza, sobre repisas decoradas con gallones: *San Gregorio* (Evangelio) y *San Jerónimo* (Epístola). El relieve con la imagen de *Cristo Resucitado* fue sustituido en el siglo XVIII por otro de plata, de estilo rococó, con la representación de la *Crucifixión*; alude a la simbología de esta escena la inscripción inserta en la zona inferior. Asimismo, a finales de mil setecientos debió ser suprimido el remate original de la pieza, decorado con «quatro ángeles», para disponer en su lugar una cúpula rematada con la figura del Cordero Místico.

Los nichos dispuestos en las calles extremas del primer cuerpo albergan las tallas de *San Rafael*, acompañado de *Tobías*, y una *Santa* sin atributos que identificamos con *Santa Ana*. Ambas obras adolecen de excesivos repintes, sobre todo la segunda. Según la descripción que nos ofrece el inventario efectuado a mediados del siglo XVII, sabemos que estas esculturas sustituyeron a las originales del retablo: *San Joseph con el Niño Jesús de la mano* y el *Ángel de la Guarda*. De estos grupos debía formar parte la imagen del *Niño* que acompaña a la escultura dieciochesca de *San Rafael*, ya que es del mismo estilo que las del segundo cuerpo, originales del retablo. El repertorio iconográfico del primer nivel se complementa con dos escenas pictóricas –realizadas sobre tabla– dispuestas en las entrecalles: *Nacimiento* y *Epifanía*. Son obras ancladas en el estilo manierista de finales del siglo XVI, interpretado bajo la óptica de lo popular, y oculto en gran parte por los excesivos repintes añadidos.

Un bello relieve con la *Asunción de María* es la representación más destacada del segundo cuerpo, que, asimismo, alberga por los laterales las tallas de *Santa Águeda* (porta sus pechos cortados sobre la bandeja que sostiene en la mano izquierda) y *Santa Apolonia* (lleva en su derecha las tenazas con las cuales le fueron arrancadas las muelas

⁷²⁹ *Ibidem*, *Memorias, Capellanías, Obras Pías, Cofradías de Santa Ana, Santa M.^a Egipcíaca, Cofradía General de Nuestra Señora, de la Vera Cruz, del Rosario y Cuentas de Fábrica, de 1635 a 1686*, foliado (foliación perdida en parte), fols. 161 vt.^o-162, Inventario de bienes de la iglesia (1645-1656).

cuando sufrió el martirio). El repertorio iconográfico se complementa con las representaciones pictóricas del *Arcángel San Gabriel* anunciando a la *Virgen María* su concepción virginal. La factura de ambos cuadros es muy diferente a los del primer cuerpo, tal vez porque los originales se sustituyeron por éstos en un momento posterior.

El ático que remata el retablo está presidido por un edículo central rematado en frontón triangular, flanqueado a ambos lados con dos aletones de talla vegetalista muy carnosa, y con dos pirámides herrerianas en los extremos. La hornacina principal alberga la talla de un *Crucificado* cubierto con un perizoma plegado de forma muy fina y suave, como es frecuente a comienzos de la centuria del XVII. Escoltan a ambos lados, desde los basamentos del banco que tiene el ático, las esculturas de *María* y *San Juan*. Según la descripción que nos ofrece el inventario que la iglesia realizó a mediados del siglo XVII, sabemos que el retablo tenía *por remate en lo alto ... al Padre Eterno*, que debió ser suprimido cuando se añadieron, hacia finales del siglo XVII o incluso en la centuria siguiente, los aletones que hemos descrito; es muy similar al que presenta en su remate el retablo de la ermita de la Virgen Blanca, en Pasarón de la Vera.

Los hermanos Antonio y Andrés de Paz

En materia escultórica, *Antonio de Paz* fue el artista salmantino más importante de la primera mitad del siglo XVII. Era hermano de *Andrés*, quien se aplicó sobre todo a labores de ensamblaje. Eran hijos del matrimonio contraído entre Juan Prieto y María de Paz. *Antonio* murió en octubre de 1647 y *Andrés* en 1666. Según han señalado Rodríguez G. de Ceballos y A. Casaseca, la obra del primero mantiene una estrecha vinculación estilística con *Gregorio Fernández* y, sobre todo, con *Sebastián de Ucete* y *Esteban de Rueda*.

El motivo de traer a nuestro catálogo los nombres de estos dos artistas de sobra conocidos en el panorama escultórico barroco de nuestro país⁷³⁰, está justificado por las obras que ejecutaron para nuestro Obispado. Según veremos en el epígrafe siguiente, *Andrés* participó en la construcción del retablo mayor de la iglesia bejarana de Santa María, una de las pocas obras que han perdurado de su amplia producción, y en la que son evidentes los débitos que tiene con el que debió ser su maestro, el importantísimo ensamblador *Antonio González Ramiro*.

Por su parte, de *Antonio de Paz* sabemos que el día 1 de agosto de 1631 se encontraba en la ciudad de Plasencia otorgando un poder⁷³¹. Su producción para el Obispado se reduce –en lo que se refiere a obras conservadas– al contrato de una *Inmaculada Concepción* para el antiguo convento de franciscanos descalzos de Trujillo –y en la actualidad venerada en la iglesia del antiguo monasterio de observantes de la ciudad–.

⁷³⁰ Para el estudio de estos artífices remitimos a los importantes trabajos de RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso, y CASASECA CASASECA, Antonio, «Antonio y Andrés de Paz y la escultura de la primera mitad del siglo XVII en Salamanca», en *B.S.A.A.*, T.º XLV (1979), pp. 387-416; MARTÍN GONZÁLEZ, *Escultura Barroca Castellana. Segunda parte* (Madrid, 1971), pp. 19 y ss.; IDEM, *Escultura Barroca en España...*, *op. cit.*, pp. 90 ss.; GARCÍA AGUADO, P., *op. cit.*, pp. 163-165.

⁷³¹ AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Juan Ramos Caballero, leg. 2119, foliado, fols. 302-302 vt.º.

- Trujillo. Parroquia de San Francisco (iglesia del antiguo convento)
Escultura de la Inmaculada Concepción

Por la escritura que firmó el 16 de mayo de 1647, sabemos que *Antonio de Paz* contrató un importante lote de esculturas destinadas al convento de descalzos alcantarinos de Trujillo. El artista se comprometía a la ejecución de una *Inmaculada Concepción*, un *San Clemente Papa*, una *Santa Ana con la Virgen Niña en sus brazos*, un *San Antonio de Padua con el Niño Jesús sobre un libro*, una *Santa Teresa con su libro y pluma*, y dos brazos para contener reliquias. La primera imagen se estipuló en 1.600 reales de vellón, y el plazo de entrega se fijó para el mes de septiembre; por las restantes, el escultor recibiría 1.000 reales de vellón, con condición de que habría de entregarlas para el mes de noviembre de ese mismo año. Como *Antonio de Paz* falleció hacia el mes de octubre de 1647, la única talla que pudo terminar fue la *Inmaculada Concepción*, tal vez, su última obra.



Fig. 75. Trujillo. Parroquia de San Francisco. Inmaculada Concepción.

Diferentes avatares históricos –la francesada y, sobre todo, la desamortización– justifican que en la actualidad la imagen se venera en la iglesia de San Francisco, perteneciente al antiguo monasterio franciscano de observantes. Se encuentra ubicada en un retablo barroco que flanquea el altar por el costado del Evangelio. La *Inmaculada* creada por *Antonio de Paz* responde al modelo difundido por *Gregorio Fernández*. Recordemos que en compañía de su hermano *Andrés* labró un retablo para la imagen del mismo tema que el vallisoletano había hecho en 1620 para la cofradía de la Vera Cruz, en Salamanca; también mantiene paralelos estilísticos con la Asunción del retablo mayor de la Catedral de Plasencia. Y, asimismo, conviene recordar también las vinculaciones que tiene con *Esteban de Rueda* y *Sebastián de Ucete*⁷³².

Andrés de Paz, Francisco Sánchez, Pedro Hernández, y el retablo mayor de Ntra. Sra. de la Asunción, en Béjar

Interesante es la historia documental de este retablo por la serie de maestros que se dieron cita en esa localidad salmantina desde que en 1622 el Visitador diocesano otorgara licencia para emprender la obra, hasta que definitivamente se asentó entre 1636 y 1637. Al estudiar las biografías de los placentinos *Antonio Hernández* y *Pedro de Sobremonte* hacíamos alusión a la primera intención que tuvo la parroquia

⁷³² GARCÍA MOGOLLÓN, F.J., «Una Inmaculada del escultor salmantino Antonio de Paz en Trujillo (Cáceres)», en *Norba-Arte*, T.º XIV-XV (1994-1995) (Cáceres, 1996), pp. 313-319; RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., y CASASECA CASASECA, A., *Antonio y Andrés de Paz...*, op. cit., p. 412, n. 92.

de contratar al entallador salmantino *Valentín de Aguilar* en 1623⁷³³. Ni los primeros ni éste se harían cargo del retablo, que hubo de ser rematado en 1626 en el emeritense *Francisco González Morato*. Su muerte en 1628 obligó a la parroquia a estipular concierto con el escultor *Pedro Hernández* y los ensambladores *Francisco Sánchez* y *Andrés de Paz*.

Francisco Sánchez

No era la primera vez que *Francisco Sánchez* era requerido en nuestra Diócesis; recordemos que en 1622 actuó como perito en el largo litigio que suscitó la terminación del retablo mayor de la iglesia de Malpartida de Plasencia: *Agustín Castaño* había nombrado a *Francisco González Morato* y a *Salvador Muñoz* para repetir la tasación que se había realizado y desestimado. Una serie de problemas suscitados con la parroquia determinó que el Juez Metropolitano de Salamanca nombrara, en sustitución de aquéllos, al entallador *Francisco Sánchez* para actuar por parte de la iglesia, y que por *Basoco* hiciera lo propio *Antonio Juan Riera*, escultor catalán vecino de Madrid⁷³⁴. En virtud de su peritaje otorgó *Francisco Sánchez* poder el 24 de noviembre de 1623 para que *Francisco Díez*, vecino de Cañaverál, cobrara de *Francisco Mateos*, mayordomo de la iglesia de Malpartida, los 39 ducados que le debía de la tasación del retablo mayor, según estaba ordenado por el Juez Metropolitano⁷³⁵.

Entre las obras que conocemos de la trayectoria de nuestro artífice, destaquemos el contrato que éste y el escultor *Antonio de Paz* estipularon el 6 de mayo de 1629 con don Antonio Corrionero, del Consejo del Rey y Obispo de Salamanca, para ejecutar el sepulcro de bulto que éste había dispuesto para su enterramiento en la capilla que poseía en la Catedral nueva de la ciudad, así como también los sepulcros de su hermano, el Doctor don Alonso Ruano Corrionero, y de su sobrino, don Antonio Ribera Corrionero⁷³⁶. Asimismo, *Rodríguez G. de Ceballos* opina que debió intervenir en las cuatro puertas del claustro del convento salmantino de San Esteban, colaborando de nuevo con *Antonio de Paz* en los relieves y esculturas⁷³⁷. Se infiere de todo esto que *Francisco Sánchez* estuvo versado en tareas de escultura. Lo corrobora *García Aguado* a través de las muchas noticias que documenta de este artífice, de quien se conocen varios aprendices y la buena amistad que mantuvo con los *Paz*, tanto con *Antonio* como con su hermano *Andrés*, junto al que trabaja en el retablo mayor de Béjar y de quien ya nos hemos ocupado.

⁷³³ Recordemos la presencia de este artífice, en 1624, entre los maestros que se dieron cita en Plasencia para contratar el retablo mayor catedralicio. Sobre *Valentín de Aguilar*, a quien las fuentes citan como ensamblador, arquitecto y escultor, véase: GARCÍA AGUADO, P., *op. cit.*, pp. 23, 118 y 155.

⁷³⁴ Véase la historia documental de esta obra en el capítulo que dedicamos a los maestros vallisoletanos.

⁷³⁵ AHPS. Protocolos Notariales de la ciudad. Escribano *Francisco de Zamora*, leg. 4.006, foliado, fols. 299-299 vt.º. La referencia en GARCÍA AGUADO, P., *op. cit.*, p. 170.

⁷³⁶ MARTÍN GONZÁLEZ, *Escultura Barroca Castellana. Segunda parte, op. cit.*, pp. 19 y 24; GÓMEZ MORENO, *Catálogo...*, *op. cit.*, p. 207.

⁷³⁷ RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., *La iglesia y el convento de San Esteban...*, *op. cit.*, p. 101.

Pedro Hernández

Después de *Antonio de Paz*, *Pedro Hernández* (+1665) fue el artista más cotizado por la clientela salmantina, aunque su obra ofrece menos calidad al ser más discreta. Nacería en la década de 1580, y murió siendo muy anciano, cumplidos los ochenta años, en 1665. Debió iniciarse como artista en el taller que su padre, del mismo nombre que nuestro artífice, tenía abierto en Salamanca, dedicado a tareas de ensamblaje y carpintería. Independizado del obrador familiar, el suyo debió ser importante al decir de los aprendices que se le conocen, y que incluso llegaron a alcanzar el grado de maestros: *Miguel García* (1619), *Gabriel de Rubalcava* (1628) o *Juan de Paz* (1630), sobrino de *Antonio de Paz*.

En lo que respecta a su formación, Rodríguez G. de Ceballos y A. Casaseca no apuntan, en su importante trabajo sobre el escultor, una dirección clara⁷³⁸. Lo que sí es cierto es que su estilo partió de un manierismo bastante atemperado y evolucionó hacia un franco naturalismo barroco, fruto de sus contactos con Valladolid. A la ciudad del Pisuerga tuvo que desplazarse en varias ocasiones en 1619 para tomar modelo de la Inmaculada Concepción que *Gregorio Fernández* había hecho para el convento de San Francisco, con la finalidad de hacer la que le había encomendado la cofradía de la Vera Cruz, y que terminó fabricando, no obstante, el propio *Fernández* ante los retrasos de *Pedro Hernández* en su entrega. Asimismo, importante debió ser en la conformación de su estilo el conocimiento de la obra de *Esteban de Rueda* y *Antonio de Paz*.

Su amplia producción –más documentada que conservada– se inicia en 1610, con el *Ángel de la Guarda* que concertaron los oficiales de la Audiencia Real de Salamanca para el altar que poseían en la iglesia de Sancti Spiritu, donde se conserva. La obra es de sabor manierista, y sirvió de prototipo para otras muchas que realizó sobre el mismo tema (iglesia de Villanueva de Figueroa, San Miguel de Arcediano, etc.) En 1612 concertó el retablo mayor y una escultura de *Santa Marta* para la iglesia de la Magdalena de Salamanca (desaparecidos); y en 1618 el mayor de la iglesia del convento de San Andrés de Carmelitas Calzados (destruido en 1626). Del año 1621 es la imagen de *Santa Ana con la Virgen Niña* de la iglesia de Villares de la Reina, y de 1623 el *San Antón* de Zarapicos, obra en la que el escultor demuestra su aprendizaje en Valladolid. Encargo de mayores vuelos fue el que tomó el 7 de junio de 1624 para hacerse cargo de un *Santo Entierro* de piedra con destino a la iglesia salmantina de San Cristóbal, donde se conserva en la actualidad. Cinco años más tarde se obligó a hacer una figura de *Cristo con la cruz a cuestas* para la ermita de su cofradía en Descargamaría, donde aún perdura. También hizo *Pedro Hernández* pasos procesionales: siguiendo el librito de *García Boiza*⁷³⁹, Rodríguez G. de Ceballos y A. Casaseca

⁷³⁸ IDEM y CASASECA CASASECA, A., «Escultores salmantinos del siglo XVII: Pedro Hernández», en *B.S.A.A.*, T.º XLVI (1980), p. 409, y en general, pp. 407-422. De este trabajo tomamos las notas aportadas en esta síntesis de su trayectoria.

⁷³⁹ GARCÍA BOIZA, Antonio, *Inventario de los Castillos, Murallas, Puentes, Monasterios, Ermitas...en la Provincia de Salamanca* (Salamanca, 1937. Salamanca, Ed. facsímil, 1993), p. 108.

argumentan su autoría y la de *Antonio de Paz* en los pasos de *Los Azotes* y *La Caña* de la iglesia salmantina de la Vera Cruz. A medida que avanzamos en la cronología los contratos se van reduciendo. La última obra en la que nuestro artífice participó fue el retablo mayor de San Julián de Salamanca, elevado con trazas de *Alonso de Balbás*.

En el Obispado de Plasencia conservamos varias obras de este artista: los relieves del retablo mayor de Santa María de Béjar, que pasamos a estudiar, las esculturas del mayor de Puerto de Béjar, y la constancia documental del *San Marcos* que hizo para La Garganta.

- Béjar. Parroquia de Santa María de la Asunción. Retablo mayor

Los trámites que siguió la iglesia hasta estipular la hechura de esta obra fueron largos y se remontan al día 23 de agosto de 1622, fecha en la que el Visitador diocesano daba licencia para emprender la construcción de un retablo que sustituyera al anterior por el mal estado en que se encontraba –debía ser de estilo gótico–. Desde ese momento la iglesia empezó a comprar materiales⁷⁴⁰ y a iniciar los trámites oportunos. Se pensó en un principio en artistas salmantinos; en 1623 el mayordomo trataba lo necesario con el ensamblador *Valentín de Aguilar* y con otros artistas de la ciudad del Tormes. Sin embargo, y puesto que Béjar pertenecía a la Diócesis de Plasencia, el ensamblador *Antonio Hernández* y el escultor *Pedro de Sobremonte* reclamaron su derecho sobre la obra. Éste se les concedió, y el 29 de noviembre de dicho año 1623 presentaron dos trazas para la custodia y el retablo, que sería de dos cuerpos, el primero de orden corintio y compuesto el



Fig. 76. Béjar. Parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción. Retablo mayor.

⁷⁴⁰ A.P. de Santa María, Béjar, L.C.F. y V. de 1618 a 1669, foliado, fol. 37 vt.º y 47.

segundo⁷⁴¹. El contrato se había firmado el día anterior, según sabemos por la escritura de fianzas que en favor de los artistas otorgaron en Plasencia –el 20 de diciembre de 1623– Bartolomé de Robles, el cerrajero Juan Gutiérrez, el sombrerero Francisco Panadero, María Rodríguez, mujer de *Sobremonte*, y Catalina de Robles, que lo era de *Antonio Hernández*⁷⁴².

Sin embargo, la decisión que tomó *Antonio Hernández*, según Benavides Checa, de marchar a Indias antes de iniciar la obra determinó que la parroquia contratara en su lugar al entallador *Francisco González Morato*, vecino de Mérida. A éste y a *Pedro de Sobremonte* les concedió licencia el Cabildo para emprender el retablo el día 22 de enero de 1627⁷⁴³. Sin embargo, *Sobremonte* debía estar ya entonces afectado por la enfermedad que terminó con su vida en 1629, puesto que no figura en los Libros de Cuentas. Igual suerte corrió *González Morato*, quien falleció poco después de iniciar los trabajos: en 1626 la parroquia le abonó 100 reales por el primer tratado del retablo, y en 1627 otros 1.740 reales por el mismo concepto⁷⁴⁴. *Morato* murió el 8 de abril de 1628⁷⁴⁵, y la parroquia decidió abonar lo que se debía a su viuda Beatriz Álvarez y a su sobrino *Pedro Serrano*, que era un oficial del taller –tal vez corrió por cuenta de *Morato* ultimar la compra de los materiales–. El 26 de noviembre el Visitador diocesano ordenaba que de nuevo comenzase la obra⁷⁴⁶.



Fig. 77. Béjar. Parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción. Retablo mayor, Prendimiento.

Ante esta nueva circunstancia los parroquianos decidieron acudir a Salamanca, de donde vienen en 1631 los maestros *Andrés de Paz* y *Pedro Hernández* para estipular el remate del conjunto⁷⁴⁷. El primero, junto al ensamblador *Francisco Sánchez*, concertó la ejecución de la arquitectura. El 7 de abril de 1635 ambos se obligaron a «fenerlo enteramente en lo que toca a nuestro arte de ensambladores y a hacer la custodia», es decir, a completar las partes no entabladas y a fabricar el tabernáculo⁷⁴⁸. Los trabajos duraron hasta el bienio 1636-1637, en que se procedió al asiento. Se les abonaron por su trabajo unos 4.500 reales; en esta cifra iba incluida la custodia con las

⁷⁴¹ RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., y CASASECA CASASECA, A., *Antonio y Andrés de Paz...*, op. cit., p. 414.

⁷⁴² AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Juan Ramos Caballero, leg. 2118, 20 de diciembre de 1623, s.f.

⁷⁴³ BENAVIDES CHECA, J., *Artistas del siglo XV, XVI y XVII* (Apuntes autógrafos depositados en la Biblioteca del Seminario Mayor de Plasencia).

⁷⁴⁴ A.P. de Santa María, Béjar, L.C.F. y V. de 1618 a 1669, foliado, fols. 78. 82 vt.º. 93 vt.º. Los trámites con su viuda se prolongaron hasta el 26 de noviembre de 1630.

⁷⁴⁵ NAVARRO DEL CASTILLO, Vicente, *Historia de Mérida y pueblos de su comarca*, T.º II (Cáceres, 1974), p. 242.

⁷⁴⁶ A.P. de Santa María, Béjar, L.C.F. y V. de 1618 a 1669, foliado, fol. 96.

⁷⁴⁷ *Ibidem*, fol. 105 vt.º. Se les abonó por el viaje 40 reales. No era la primera vez que *Andrés de Paz* mantenía contactos con la parroquia.

⁷⁴⁸ RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., y CASASECA CASASECA, A., *Antonio y Andrés de Paz...*, op. cit., pp. 414 s.

dos hechuras de *San Pedro* y *San Pablo*, que repiten el tipo iconográfico salmantino derivado de *Esteban de Rueda*⁷⁴⁹. De forma paralela, el escultor *Pedro Hernández* se encargó de ejecutar todos los relieves, recibiendo por su trabajo unos 7.000 reales aproximadamente. Confirman los datos la intuición de Ceballos y Casaseca cuando afirman que en 1630 el escultor se encontraba en Béjar ocupado en alguna empresa, tal vez la obra que nos ocupa, ya que documentan en la villa a su aprendiz *Juan de Paz*, cuya educación artística había confiado su tío *Antonio de Paz* a *Hernández*⁷⁵⁰. Pone esto de manifiesto las relaciones estilísticas entre los escultores que se dan cita en la localidad bejarana, aunque lo cierto es que en el estilo de los relieves, *Pedro Hernández* no llega a alcanzar el maduro naturalismo de *Antonio de Paz* en su última época. Un dato más: dilatado fue el proceso desde que ambos maestros, *Paz* y *Hernández*, estuvieran en 1631 en la villa, pero lo cierto es que la presencia de *Andrés* en ésta debía ser algo frecuente, ya que su hermano poseía unas viñas en los alrededores⁷⁵¹, lo que sin duda le permitió dar alguna solución al respecto hasta poder hacerse cargo de la pieza. Aún faltaban por terminar en 1639, según el contrato que *Pedro Hernández* firmó con la iglesia el 9 de julio –conservado en los protocolos de la parroquia–, la Asunción, la angelología, las Virtudes y los relieves del banco; se le abonaron 200 ducados para pagar lo que ya tenía hecho y lo que ahora se estipulaba. El retraso que sufrió la obra justifica que el dorado se programara efectuar en paralelo a la entrega de las citadas piezas.

Visto el estilo de *Hernández*, digamos tan sólo que la intervención de los salmantinos fue decisiva para la incorporación de los relieves al retablo, lo que rompió la tradición pictórica existente en Plasencia.

Asentado el conjunto entre 1636 y 1637, el 17 de octubre de 1638 daba licencia para dorarlo el Visitador diocesano⁷⁵². Se contrató con *Miguel Ciprés*, pintor vecino de Salamanca. Trabajó en la obra entre los bienios 1640/42 y 1642/43, al cabo de los cuales recibió unos 8.770 reales; parte de los materiales corrieron por cuenta de la iglesia⁷⁵³.

Análisis descriptivo–. Portentoso es el retablo clasicista que cubre el testero de la iglesia parroquial de Santa María la Mayor, de Béjar, fábrica protogótica muy reformada durante el siglo XVI⁷⁵⁴. El alzado se divide en banco, dos cuerpos recorridos por tres calles separadas por columnas de fuste acanalado y capitel corintio, y ático. En los frisos la decoración vegetalista empieza a adquirir volumen y a contribuir a la evolución que terminará desembocando en el estilo barroco. Lo mismo sucede con la custodia o tabernáculo situado en el primer nivel de la calle central, que repite las formas clásicas de la obra arquitectónica en general. Se concibe a modo de pequeño templete con fachada de retablo; la calle central está dedicada al sagrario, escoltado por las efigies de *San Pedro* y *San Pablo*; el cuerpo superior cobija una imagen del *Crucificado*.

⁷⁴⁹ Confirma esto el aprendizaje del escultor: *ibidem*, p. 393.

⁷⁵⁰ IDEM, *Escultores salmantinos del siglo XVII...*, *op. cit.*, p. 418, n. 43.

⁷⁵¹ IDEM, *Antonio y Andrés de Paz...*, *op. cit.*, p. 389.

⁷⁵² A.P. de Santa María, Béjar, L.C.F. y V. de 1618 a 1669, foliado, fol. 138-138 vt.º.

⁷⁵³ *Ibidem*, fols. 149 vt.º y ss.

⁷⁵⁴ GÓMEZ MORENO, *Catálogo...*, *op. cit.*, pp. 407 s.



Fig. 78. Béjar. Parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción. Retablo mayor, Nacimiento.

La decoración escultórica abarca todas las partes de la obra, incluyendo los dos bancos y sus netos. Los paneles principales representan los siguientes temas. En el primer cuerpo el *Nacimiento* y la *Epifanía*, y en el segundo la *Resurrección*, *Asunción de la Virgen María* desde el sepulcro vacío que deja a sus pies rodeado por los Apóstoles, y *Pentecostés*. En el banco inferior las escenas representadas se dedican a la *Pasión de Cristo*; se aprovechan todas las caras de los netos para una misma escena. Tenemos las siguientes: *Ecce Homo*, *Caída camino del Calvario con la representación de la Santa Faz*, *Crucifixión*, *Cristo atado a la columna*, y, por último, *Prendimiento y Oración en el huerto de los Olivos*. El banco del segundo cuerpo está dedicado a escenas de la vida de María: *Anunciación*, *Visitación*, *Presentación de Jesús en el templo*, *Los Apóstoles delante del sepulcro vacío tras la Asunción de la Virgen*, *María ante el sumo sacerdote*, *Nacimiento de la Virgen e Inmaculada*. En el ático se representan las Virtudes.

Otras obras de Pedro Hernández en la Diócesis de Plasencia

- Puerto de Béjar. Iglesia de Ntra. Sra. de la Asunción
Retablo mayor

La restauración de la que fue objeto esta parroquia en la década de 1990 ocasionó que hoy sea el retablo mayor el único que engalana el templo tras haber desaparecido los dos o tres barrocos que conservaba. El que cubre el presbiterio es máquina sencilla, adaptada a la escasa altura del mismo. La predela apenas existe –tal vez perdida–; funciona como tal el sotobanco de cantería sobre el que asienta. El cuerpo principal se divide en tres calles separadas por columnas estriadas de orden corintio. El ático es mínimo, lo justo para poder disponer en su interior la figura de *Dios Padre bendiciendo*. La iconografía se reduce a la talla titular, *Ntra. Sra. de la Concepción* (aunque lo cierto es que está advocada a la Asunción), y a los dos santos que la flanquean: *San Pedro* y *San Pablo*. Aún perdura el sagrario original.



Fig. 79. Puerto de Béjar. Parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción. Retablo mayor.

Sobre la autoría de este retablo se conserva una escritura otorgada el 27 de octubre de 1628 por el escultor salmantino *Pedro Hernández*, en virtud de la cual sabemos que el 26 de febrero de 1627, junto a su fiador el escribano Juan de Medina, se había obligado a hacer una imagen de *Ntra. Sra. de la Concepción* por 1.000 reales para Puerto de Béjar; habría de entregarla hecha para el día de la Virgen de agosto, con pena de 200 reales si se retrasaba⁷⁵⁵. Que la escultura se hizo da fe el citado documento de 1628, que es carta de pago por 480 reales recibidos, y debe ser la que hoy preside este templo. Teniendo en cuenta que *Pedro Hernández* era escultor además de entallador, ensamblador y dibujante⁷⁵⁶, pudo muy bien haber ejecutado, además, el retablo mayor y las esculturas que acompañan a la *Inmaculada* (fig. 27), una de las mejores obras salidas de su taller. En las tallas sigue el estilo escultórico de *Gregorio Fernández*, sobre todo en lo que se refiere a esta última. No olvidemos que *Pedro Hernández* había sido contratado en 1619 por la iglesia de la Vera Cruz salmantina para recrear este mismo tema, siguiendo el modelo que poco antes había hecho *Fernández* para el convento de San Francisco de Valladolid, obra que no realizó en plazo y fue adjudicada en última instancia al maestro que un principio iba a servir de inspiración. Es importante considerar este dato y la *Inmaculada* que acto seguido le encomendó a *Hernández* la cofradía de este título, que se servía en el convento de San Francisco el Real, de Salamanca (1622): habría de seguir el modelo de la precitada Vera Cruz, añadiendo una media luna y un dragón a sus pies⁷⁵⁷. La obra no se conserva, pero desde luego fue el modelo que tomó *Pedro Hernández* para hacer esta de Puerto de Béjar.

También conviene tener presente la carta que el ensamblador salmantino *Ignacio de Ledesma* otorgó el 2 de agosto de 1634 en favor del también ensamblador *Jerónimo Sánchez*, obligándose a pagarle los 200 reales que le debía en razón de un retablo que había hecho para Puerto de Béjar, que no sabemos si es el mayor de la parroquia que hemos estudiado⁷⁵⁸.

En lo que respecta al dorado de la obra, por un descargo anotado en las cuentas de la cofradía de la Asunción en 1673, sabemos que éste corrió a cargo del maestro *Francisco Martín*⁷⁵⁹.

⁷⁵⁵ AHPS. Protocolos Notariales de la ciudad. Escribano Juan Gómez Díez, leg. 2982, foliado, fols. 392-393 vt.º. La escritura está citada en el trabajo de GARCÍA AGUADO, P., *op. cit.*, p. 158.

⁷⁵⁶ RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A. y CASASECA CASASECA, A., *Escultores salmantinos del siglo XVII...*, *op. cit.*, p. 410.

⁷⁵⁷ *Ibidem*, pp. 413 s.

⁷⁵⁸ Según escritura otorgada el día 2 de agosto de 1634: AHPS. Protocolos Notariales de la ciudad. Escribano Juan Gómez Díez, leg. 2987, fols. 373 s. Citado a su vez por GARCÍA AGUADO, P., *op. cit.*, p. 170.

⁷⁵⁹ A.P. de Puerto de Béjar, L.C., y V. de la Cofradía de *Ntra. Sra. de la Asunción*, de 1596 a 1683, foliado, fol 158.

- La Garganta. Iglesia de Ntra. Sra. de la Asunción
San Marcos Evangelista (retablo mayor, Evangelio)

En el retablo mayor de la parroquia de La Garganta se conserva la imagen del evangelista *San Marcos* que *Pedro Hernández* contrató en 1647 para una de las ermitas, hoy desaparecidas, de esta localidad⁷⁶⁰. En la obra demuestra sus débitos con la escuela de *Gregorio Fernández*, aunque no llega a alcanzar la calidad de artistas de su mismo entorno, como *Antonio de Paz*.

5.2. Talleres de Ciudad Rodrigo

El reciente trabajo de *Sierro Malmierca* sobre los *retablos de Ciudad Rodrigo*⁷⁶¹ permite hacer una aproximación al que sin duda fue un importantísimo centro artístico durante la etapa del Barroco, heredero de la pujanza que tuvo durante el Renacimiento y el Bajomedievo. La atracción que las tierras del sur despertó desde bien temprano en estos artistas la documentamos en nuestro Obispado desde finales del siglo XVI en la figura del ya citado entallador *Juanes de la Fuente*⁷⁶², quien recibió el 30 de mayo de 1586 la cantidad de 500 reales por fabricar el retablo que engalana la sala principal del antiguo Ayuntamiento de Trujillo; la obra vino a sustituir a otro retablo anterior pintado en 1520 por *Alonso Gallego* y retocado en 1583 por *Juan Sánchez*⁷⁶³, a la sazón, el entallador que debió introducir en la ciudad al precitado *Juanes de la Fuente*, pues dicho *Juan Sánchez* no puede ser otro que el mismo artífice que hemos documentado trabajando en el retablo mayor de Malpartida de Plasencia.

Asimismo, con los *Sánchez* se relaciona en Malpartida de Cáceres un escultor vinculado a la capital de la Alta Extremadura, *Tomás de la Huerta*, de quien conocemos varias esculturas repartidas por la Diócesis cauriense, entre ellas, las tallas del retablo mayor de la precitada localidad malpartideña, en las que se emplea entre 1605 y 1608, al tiempo que realiza otras imágenes sueltas hasta el año 1609, fecha en la que se le pierde de la pista: ejemplos tenemos en la imagen de *San Bartolomé* para su ermita de Casar de Cáceres, fechada el 8 de diciembre de 1607; la imagen del Rosario para su cofradía sita en Sierra de Fuentes, escriturada el 7 de septiembre de 1608; el Cristo del Santo Sepulcro que concertó el 26 de febrero de 1609 para su cofradía en Torremocha; o el Nazareno de la iglesia de Santiago de los Caballeros, de Cáceres, también de 1609,



Fig. 80. La Garganta. Parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción. Retablo mayor, San Marcos.

⁷⁶⁰ RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., y CASASECA CASASECA, A., *Escultores salmantinos del siglo XVII...*, op. cit., p. 420.

⁷⁶¹ SIERRO MALMIERCA, Ángel, *Itinerario por los retablos de Ciudad Rodrigo* (Madrid, 1997).

⁷⁶² El mismo Sierra Malmierca cita a este artista procedente de Ciudad Rodrigo: *ibidem*, p. 16.

⁷⁶³ TENA FERNÁNDEZ, Juan, *Trujillo Histórico y Monumental* (Alicante, 1967. Trujillo, 1988 –sin indicar el número de edición que se trata, que, en cualquier caso, no es una reimpresión de la primera–), p. 324 s.

obra por la que se le pagaron 300 reales⁷⁶⁴. Causalmente, el 5 de marzo de 1616 reaparece en Valladolid, empeñado en el blanqueo y limpieza de la portada de la iglesia de San Pablo⁷⁶⁵; puede ser una casualidad, o tal vez no, que a finales del año 1615 el escultor Agustín Castaño se encontrara en Plasencia, lo que viene a abonar el terreno de las relaciones artísticas establecidas entre Valladolid y Cáceres.

Y en Acebo, donde trabaja el arquitecto mirobrigense Alonso de Balbás, está documentado un pintor, Francisco de Remesal, procedente de una de las más importantes dinastías artísticas de Ciudad Rodrigo: los Remesal. Hernández Vegas⁷⁶⁶, sirviéndose de los datos publicados por Gestoso en su diccionario de artistas sevillanos⁷⁶⁷ y por Celestino López Martínez⁷⁶⁸, hace un pequeño recorrido por la etapa sevillana del arquitecto y escultor Juan de Remesal y sus intervenciones en importantes obras retablisticas sevillanas⁷⁶⁹. Junto a éste, cita a los pintores de imaginería Alonso de Remesal y José de Remesal, a los que nosotros añadimos el nombre del antedicho Francisco. Entre otros datos interesantes para ver las relaciones entre los citados y otros artistas mirobrigenses como Alonso de Balbás, Hernández Vega cita el poder que Juan de Remesal otorgó el 23 de marzo de 1632 al presbítero Diego Sánchez Párraga para que cobrara ciertos bienes de «Alonso de Remesal, pintor de imaginería, y de Alonso de Balbás, vecinos de ciudad Rodrigo, en cuyo poder los dejó cuando se fué desta ciudad a la de Sevilla»⁷⁷⁰.

⁷⁶⁴ Sobre Tomás de la Huerta véase MARTÍN GIL, Tomás, «La Iglesia parroquial de Casar de Cáceres y su retablo mayor», en *R.C.E.E.*, T.º V (I) (Badajoz, 1931), pp. 39-58. La mayor documentación sobre el artista fue publicada por PULIDO Y PULIDO, Tomás, *Datos para la Historia Artística Cacerense* (Cáceres, 1980), pp. 250-254; sobre la imagen del Nazareno de Santiago de Cáceres véase, de este mismo autor, el trabajo titulado «Invención de Jesús Nazareno», artículo que forma parte de uno más amplio sobre «La mano artista que cinceló al Nazareno», publicado en prensa local en abril de 1950 bajo el seudónimo José de Hinjos, luego recopilado en la obra titulada *Datos para la Historia de Cáceres* (Cáceres, 1991), pp. 64-66; en este mismo libro véase el artículo «Noticias sobre el autor de la imagen del Nazareno», pp. 69-77, trabajo publicado originalmente en el mes de abril de 1962, también bajo el seudónimo José de Hinjos. *Vid., etiam*, GARCÍA MOGOLLÓN, F.J., «El retablo mayor de la parroquia del Casar de Cáceres y el escultor Tomás de la Huerta», en *Norba. Revista de Arte, Geografía e Historia*, T.º IV (1983), pp. 25-55; MARTÍNEZ DÍAZ, J.M.º, «Una nueva obra de Tomás de la Huerta en Torremocha (Cáceres): El Cristo del Santo Sepulcro», en *Norba-Arte*, T.º XIII (1993), pp. 323-325; TORRES PÉREZ, J.M.º, «Una escultura de San Bartolomé realizada por Tomás de la Huerta para su ermita en Casar de Cáceres», en *Norba-Arte*, T.º XIV-XV (1994-1995) (1996), pp. 321-326, donde se aporta más bibliografía y el nombre de otro artífice miembro de su taller, Pedro de la Cuadra Ríos. También se menciona en el libro de GARCÍA AGUADO, P., *Documentos...*, *op. cit.*, p. 162.

⁷⁶⁵ GARCÍA CHICO, E., *Documentos para el estudio del arte en Castilla*, T.º I, *Arquitectos* (Valladolid, 1940), pp. 162 s.

⁷⁶⁶ HERNÁNDEZ VEGAS, Mateo, *Ciudad Rodrigo. La Catedral y la Ciudad* (Salamanca, 1935. Salamanca, Ed. facsímil de 1985), T.º II, pp. 178-182.

⁷⁶⁷ GESTOSO Y PÉREZ, José, *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en esta ciudad de Sevilla desde el siglo XIII hasta el XVIII*, T.º I (Sevilla, 1899), p. 230, donde cita al escultor Juan de Remesal en fecha de 27 de marzo de 1628.

⁷⁶⁸ LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino, *Retablos y Esculturas de Traza Sevillana* (Sevilla, Tip. Rodríguez, Giménez y Cía., 1928), pp. 76 s., 105-110, 164 s., y 168; IDEM, *Arquitectos, escultores y pintores vecinos de Sevilla* (Sevilla, Tip. Rodríguez, Giménez y Cía., 1928), pp. 74 s., 104 s., 129, 154-163 y 211; IDEM, *Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán* (Sevilla, Tip. Rodríguez, Giménez y Compañía, 1932), pp. 128 s.

⁷⁶⁹ PALOMERO PÁRAMO, J.M., *El retablo sevillano del Renacimiento: Análisis y evolución (1560-1629)* (Sevilla, 1983), pp. 14, 29, 65, 435 y 451-453; en esta obra se cita a Juan de Remesal el Viejo, puesto que López Martínez también documentó la existencia de un Juan de Remesal el Mozo: *ibidem*, p. 44.

⁷⁷⁰ HERNÁNDEZ VEGAS, M., *op. cit.*, T.º II, p. 179.

Con esta serie de datos queda de sobra comprobada la importancia de Ciudad Rodrigo como centro artístico durante el siglo XVII. Pujanza que se proyectó a la centuria siguiente, como así nos lo permite constatar –entre otros muchos ejemplos– la influencia que ejerció en la Diócesis mirobrigense el Canónigo y estuquista don Ramón Pascual Díez en el siglo XVIII, autor de un interesante tratado sobre el *Arte de hacer estuco jaspeado* (1785)⁷⁷¹. Veamos ahora las influencias que proyectó este centro sobre nuestro Obispado a través de sus maestros:

Alonso de Balbás (arquitecto ensamblador)

El arquitecto y ensamblador mirobrigense *Alonso de Balbás* fue un artista de importancia en el panorama del arte salmantino de la primera mitad del siglo XVII. Por la carta que el Canónigo don Ramón Pascual Díez remitió a don Antonio Ponz dando noticias sobre el arte y artistas de Ciudad Rodrigo, sabemos que *Alonso de Balbás* llegó a ser Regidor del concejo de esta ciudad⁷⁷². Pertenecía a una dinastía de canteros locales, de la que tenemos noticias, al menos, de tres miembros: *Juan de Balbás*, *Juan de Balbás el Mozo* y el propio *Alonso de Balbás* –con ellos habrá que relacionar a *Jerónimo de Balbás*, arquitecto activo en Sevilla a comienzos del siglo XVIII y luego en el virreinato de la Nueva España, introductor del estípite en su arquitectura con el retablo de la capilla de los Reyes (1718-1732) de la Catedral de México⁷⁷³–. Sobre el primero conocemos su intervención como aparejador de las obras de la importante Capilla Cerralbo de Ciudad Rodrigo, bajo la dirección, desde que éstas dieran comienzo en 1585, del tracista madrileño *Juan de Valencia*, a quien sucedió, tras fallecer en 1591, *Juan de Ribero Rada*, a la sazón Maestro Mayor de la Catedral nueva de Salamanca⁷⁷⁴. Asimismo, entre 1578 y 1589 hizo la sacristía de la Catedral, las Casas del Peso de Ciudad Rodrigo y las iglesias de Serradilla y Martiniago. Y en 1605 los capitulares de la Catedral de Coria estudiaron el informe que había presentado el

⁷⁷¹ PASCUAL DÍEZ, Ramón, *Arte de hacer estuco jaspeado o de imitar los jaspes a poca costa y con la mayor propiedad* (Madrid, En la Imprenta Real, MDCCLXXXV. Valladolid, Ed. facsímil, 1988). De la obra en facsímil destaquemos los estudios introductorios, a cargo de José Ramón Nieto González y Salvador Mata Pérez, en los que se hace un recorrido por la obra del que fue Racionero de la Catedral de Ciudad Rodrigo, pp. 17 y ss. *Vid., etiam*, sobre este mismo artífice, las notas que aporta en su obra HERNÁNDEZ VEGAS, M., *op. cit.*, T.º II, pp. 299-309.

⁷⁷² PONZ, A., *Viaje de España*, T.º XII (Madrid, Por la Vda. de Ibarra, Hijos y Compañía, 1788, 2ª Edición corregida y aumentada), Carta X, número 84, p. 350. En la carta, Pascual Díez habla del «Arquitecto Don Alonso Blas, Regidor que fué de esta Ciudad», a quien más tarde don Manuel Gómez Moreno identificó como *Alonso de Balbás*: GÓMEZ MORENO, *Catálogo Monumental de España. Provincia de Salamanca* (Valencia, 1967), p. 339.

⁷⁷³ SANCHO CORBACHO, Antonio, *Arquitectura Barroca Sevillana del siglo XVIII* (Madrid, 1952), pp. 273 ss.; MARCO DORTA, Enrique, *Arte en América y Filipinas*, T.º XXI de la Col. *Ars Hispaniae* (Madrid, 1973), p. 153. Para justificar la relación con los *Balbás* de Ciudad Rodrigo, si es que existe, sería interesante estudiar en qué medida pudo haber influido el camino que inició hacia Sevilla el arquitecto y escultor *Juan de Remesal*.

⁷⁷⁴ RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., «La Capilla Cerralbo de Ciudad Rodrigo», en A.E.A., T.º XLVIII, n.ºs 190-191 (1975), pp. 203 s.; NIETO GONZÁLEZ, José Ramón, *Ciudad Rodrigo. Análisis del Patrimonio Artístico* (Salamanca, 1998), p. 144.

arquitecto *Juan Balbás* sobre las obras de la sacristía, para la que había dado trazas *Juan de Ribero Rada* el 2 de junio de 1597⁷⁷⁵. Por su parte, *Juan de Balbás el Mozo* trazó en 1585 la Casa de los Niños de la Doctrina de Ciudad Rodrigo, y en 1591 terminó las Casas del Peso⁷⁷⁶.

Juan de Balbás el Mozo o *Alonso de Balbás* debieron suceder a *Juan Balbás* en la dirección de las obras de la Capilla Cerralbo⁷⁷⁷. Al segundo atribuye el precitado corresponsal de Ponz en Ciudad Rodrigo el retablo mayor y los colaterales de dicha capilla, de sobria estructura clasicista⁷⁷⁸. Según Rodríguez G. de Ceballos, *Balbás* debió trazar este conjunto hacia 1630, y en la obra descuella el tabernáculo del altar mayor, comparable en monumentalidad y tamaño con el coetáneo del retablo mayor de la Catedral de Córdoba o el ligeramente posterior de la iglesia granadina de los Santos Justos y Pastor, obras, respectivamente, de los jesuitas *Alonso Matías* y *Francisco Díaz del Ribero*⁷⁷⁹.

Sin embargo, la actividad de *Alonso de Balbás* en Ciudad Rodrigo está documentada desde al menos el 20 de octubre de 1611, fecha de la escritura según la cual *Alonso de Remesal* y *Valentín Cijero*, pintores, y *Juan Rodríguez* y *Alonso de Balbás*, ensambladores, se obligaban a la confección del catafalco real para honrar la muerte de la Reina doña Margarita de Austria, esposa de Felipe III, obra de la que al final parece ser que se hicieron cargo *Cijero* y *Rodríguez*⁷⁸⁰. La fama e importancia de nuestro artista debió ir en aumento para que el Cabildo de Plasencia eligiera en 1624 una de las trazas que presentó para ejecutar el retablo mayor de la Catedral, según hemos visto, y para que fuera llamado en dos ocasiones para tasar la obra de los hermanos *Velázquez*.

⁷⁷⁵ GARCÍA MOGOLLÓN, F.J., *La Catedral de Coria. Historia de Fe y Cultura. Patrimonio Artístico y Documental* (Coria, 1996), p. 38; IDEM, *La Catedral de Coria. Arcón de Historia y Fe* (León, 1999), p. 65.

⁷⁷⁶ Sobre los datos expuestos véanse las obras de SENDÍN CALABUIG, Manuel F., *Arquitectura y heráldica de Ciudad Rodrigo* (Salamanca, 1972), pp. 62 y 78; PÍRIZ PÉREZ, E., *La arquitectura gótica en la diócesis de Ciudad Rodrigo* (Salamanca, 1974), p. 92. Vid., etiam, NIETO GONZÁLEZ, J.R., «Ciudad Rodrigo. Traza para la Casa-Colegio de los Niños de la Doctrina», en *Salamanca. Revista de Estudios*, n.ºs 16-17 (Salamanca, 1985), pp. 311-329.

⁷⁷⁷ RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., *La Capilla...*, op. cit., p. 207. De hecho, *Alonso de Balbás* también intervino en la capilla mayor del convento mirobrigense de San Isidro, según recoge en su obra SÁNCHEZ CABAÑAS, A., *Historia de Ciudad Rodrigo* (Ciudad Rodrigo, 1861). Referencia citada por GARCÍA MOGOLLÓN, F.J., *Acebo. Patrimonio Histórico-Artístico de una localidad de la cacereña sierra de Gata* (Coria, 2000), p. 64, n.51.

⁷⁷⁸ PONZ, A., op. cit. Recoge la cita de Ponz HERNÁNDEZ VEGAS, M., op. cit., T.º II, p. 221.

⁷⁷⁹ RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., *La Capilla...*, op. cit., pp. 206-208; IDEM, «El retablo barroco en Salamanca: materiales, formas y tipologías», en *Imafronte. El Retablo Español*, n.ºs 3-4-5 (Murcia, 1987-88-89), p. 235; NIETO GONZÁLEZ, J.R., *Ciudad Rodrigo...*, op. cit., p. 148.

⁷⁸⁰ NIETO GONZÁLEZ, J.R., «Ciudad Rodrigo. Trazas para 3 obras arquitectónicas municipales», en *Salamanca. Revista de Estudios*, n.º 15 (1985), pp. 184-186. Este autor señala en su trabajo el entronque de los *Balbás* con otros artistas de Zamora, de donde proceden; con esta nota habría que relacionar también las veces que Gómez Moreno cita en su catálogo de esa provincia a dichos *Balbás*: GÓMEZ MORENO, *Catálogo Monumental de España. Provincia de Zamora (1903-1905)* (Madrid, 1927. León, Ed. Facsímil, 1980), pp. 243, 313 y 352.

También trabajó *Alonso de Balbás* en la ciudad de Salamanca: entre 1651 y 1658 ejecutó la sillería del coro del convento de San Esteban, estudiada por el profesor Martín González⁷⁸¹, obra que sin duda debió proporcionarle otros contratos de obras, como la traza que hizo entre 1651 y 1652 para el retablo mayor de la iglesia de San Julián, diseño que fue modificado y ampliado tres años después por *Jerónimo Sánchez*⁷⁸².



Catálogo de obras de Alonso de Balbás en la provincia de Cáceres

- Acebo. Parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción. Retablo mayor

Una de las primeras intervenciones de *Alonso de Balbás* en la provincia cacereña fue la obra de arquitectura del retablo de esta iglesia ubicada en la Sierra de Gata. Por tal concepto se documentan una serie de pagos en los libros de cuentas durante los años 1618, 1620 y 1627 (total, 561,5 ducados)⁷⁸³. La obra debió ser contratada por *Balbás* en 1618 en lo tocante a ensamblaje y talla; subcontrató las labores de escultura con el placentino *Pedro de Sobremonte*, dividiendo a partes iguales los pagos: 910 ducados para cada uno. La obra estaba totalmente terminada el 30 de noviembre de 1621, fecha de la carta de poder que *Balbás* otorgó en favor de los



Fig. 81. Acebo. Parroquia de Ntra. Sra. de los Ángeles. Retablo mayor.

⁷⁸¹ MARTÍN GONZÁLEZ, *Escultura Barroca Castellana. Segunda parte, op. cit.*, p. 40; GÓMEZ MORENO, *Catálogo Monumental... Salamanca...*, op. cit., p. 259. Sobre esta obra, vid. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., *La iglesia y el convento de San Esteban de Salamanca. Estudio documentado de su construcción* (Salamanca, 1987), pp. 65, 67, 136, 174 y 175.

⁷⁸² HUARTE ECHENIQUE, Amalio, «El retablo de la Virgen de los Remedios», en *Basilica Teresiana* (1920), pp. 56-60. Artículo citado por GÓMEZ MORENO, *Catálogo Monumental de España... Salamanca...*, op. cit., p. 178 (Fotografía 146 del tomo correspondiente a láminas); IGARTUA MENDIA, M.ª Teresa, *Desarrollo del Barroco en Salamanca* (Madrid, 1972), pp. 46-49; RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., *El retablo barroco en Salamanca...*, op. cit., p. 238.

⁷⁸³ GARCÍA MOGOLLÓN, F.J., «El retablo mayor de la iglesia parroquial de Acebo», en *Alcántara*, nº. 195 (1ª época) (Cáceres, 1979), pp 6 s.

rectores parroquiales para que pudieran hacer escritura de concierto con *Sobremonte* y así licitar los pagos. La obra de pintura, dorado y estofado se contrató con *Paulo Lázaro*, pintor vecino de Hoyos⁷⁸⁴.

El retablo mayor de Acebo corrobora su autoría de los conjuntos existentes en la Capilla Cerralbo de Ciudad Rodrigo, dadas las semejanzas estilísticas que guarda sobre todo con el mayor, de estilo clasicista con interés hacia las formas decorativas en los roleos filiformes distribuidos en el primer entablamento.

- *Cadalso. Parroquia de la Concepción*
Esculturas del retablo mayor (atribuido)

Aunque también de la Diócesis de Coria, es interesante hacer mención del retablo mayor de esta iglesia que, dadas las relaciones estilísticas que presenta con el de Acebo, podemos adscribir al mismo círculo de autores: *Alonso de Balbás*, *Pedro de Sobremonte* o su taller y *Paulo Lázaro*⁷⁸⁵.

- *Plasencia. S.I. Catedral de Ntra. Sra. de la Asunción*
Trazas del retablo mayor

Estudiado el proceso de contratación de este retablo en el apartado dedicado a los maestros vallisoletanos, sólo cabe recordar que las trazas le corresponden, y que por ellas recibió 800 reales el 10 de enero de 1625⁷⁸⁶.

Intervenciones como tasador

- *Malpartida de Plasencia. Parroquia de San Juan Bautista*
Retablo mayor

En 1622 procedió a tasar el retablo mayor de Malpartida de Plasencia. *Alonso de Balbás* lo hizo en nombre de los artistas y *Francisco de Acevedo* por la iglesia; estimaron su valor en 22.020 reales⁷⁸⁷.

⁷⁸⁴ AHPCC. Protocolos Notariales de Acebo. Escribano Andrés Hernández, leg. 1173, 30 de noviembre de 1621, s.f. La reconstrucción del contrato original de la obra lo publicamos en nuestro trabajo titulado «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)», en *Alcántara*, n. 42 (4ª época) (Cáceres, 1997), pp. 47 s. *Vid., etiam*, GARCÍA MOGOLLÓN, F.J., *Acebo...*, *op. cit.*, p. 63.

⁷⁸⁵ GARCÍA MOGOLLÓN, F.J., «Viaje por los pueblos de la Sierra de Gata: Cadalso (II)», en *Diario Extremadura* (Cáceres, 27-10-1986), p. 14.

⁷⁸⁶ A.C.P., L.A.C., N.º 21 (1623-1633), Viernes 10 de enero de 1625, fol. 138; BENAVIDES CHECA, J., *Prelados placentinos...*, *op. cit.*, p. 241; MARTÍN GONZÁLEZ, *Nuevas noticias...*, *op. cit.*, pp. 301 s., 316.

⁷⁸⁷ Véase la historia documental de esta obra en el capítulo que dedicamos a los maestros vallisoletanos.

- Plasencia. S.I. Catedral de Ntra. Sra. de la Asunción
Retablo mayor

Concluido el retablo catedralicio, el 26 de marzo de 1634 el Cabildo mandó llamar a *Balbás* para que reconociera la obra⁷⁸⁸. El informe correspondiente pasó el 3 de abril de 1634 ante el notario Juan Rodríguez Caballero⁷⁸⁹: «de las esculturas no hizo observación alguna, por estar con arreglo a lo consignado en las escrituras, siendo muy poco lo que estaba por terminar». Puso especial atención en la custodia, en la que advirtió bastantes variaciones respecto de la traza original. En lo que respecta al retablo, «todo me a parecido bien, excepto algunas cosas que aquí declararé»; también se quejó al Cabildo por no haber recurrido a él cuando la obra aún estaba desarmada, ya que no podía apreciar con detalle los posibles fallos que se hubieran cometido.

De nuevo recibió comisión *Alonso de Balbás*, el 2 de junio de 1634, para reconocer la obra⁷⁹⁰. Pasados dos días, presentó su informe: versó sobre todo en los problemas que adolecía el asiento de la obra (ausencia de zapatas en los pedestales, exceso de clavos, etc.), repitiendo gran parte de las declaraciones que ya había hecho con anterioridad: reitera la necesidad de hacer la media naranja del tabernáculo, la custodia pequeña, etc. Por su trabajo, *Alonso de Balbás* recibió 600 reales según acuerdo del Cabildo reunido el 4 de junio de dicho año⁷⁹¹.

Juan Sánchez (entallador y ensamblador)

Datos biográficos

Aunque documentado como entallador de Ciudad Rodrigo, es muy posible que *Juan Sánchez* descendiera de la ciudad de Plasencia, y que hubiera sido hijo del maestro *Juan Sánchez el Viejo*, a quien tenemos documentado a finales del siglo XVI viviendo en el barrio placentino de San Miguel⁷⁹². Las dudas que pueden derivar de la coincidencia de los nombres se despejan con la carta que ambos otorgaron con Gabriel de la Torre el 20 de agosto de 1580 por motivo de un pleito, en la que figuran como padre e hijo⁷⁹³. Es posible que nuestro artista sea el mismo que cita García Aguado el 11 de octubre de 1610 otorgando carta de pago de dote a su mujer Juana del Clavero⁷⁹⁴.

⁷⁸⁸ A.C.P., L.A.C., N.º 22 (1634-1645), Viernes 26 de marzo de 1634, fol. 42; BENAVIDES CHECA, J., *op. cit.*, p. 255; MARTÍN GONZÁLEZ, *Nuevas noticias...*, *op. cit.*, pp. 306 s., 318.

⁷⁸⁹ A.C.P., leg. 91, Exp. 11. Escritura publicada en el trabajo de BENAVIDES CHECA, J., *op. cit.*, pp. 256-260. Véase también, para mayor información sobre este aspecto, la monografía que dedicamos al retablo mayor catedralicio.

⁷⁹⁰ A.C.P., L.A.C., N.º 22 (1634-1645), Viernes 2 de junio de 1634, fol. 45; BENAVIDES CHECA, J., *op. cit.*, p. 256.

⁷⁹¹ A.C.P., L.A.C., N.º 22 (1634-1645), Domingo 4 de junio de 1634, fol. 45 vt.º; BENAVIDES CHECA, J., *op. cit.*, pp. 256 y 260.

⁷⁹² AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Gonzalo Jiménez, leg. 3097, 11 de marzo de 1583, s.f., carta sobre la venta de Bulas de la Santa Cruzada.

⁷⁹³ *Ibidem*. Escribano Francisco Rodríguez, leg. 2203, 20 de agosto de 1580, s.f. Por las mismas fechas hemos documentado en Plasencia a otro *Juan Sánchez* carpintero.

⁷⁹⁴ GARCÍA AGUADO, P., *Documentos...*, *op. cit.*, p. 150.

Atraído tal vez por una mayor clientela, o con el ánimo de encontrar menos competencia, el hecho cierto es que *Juan Sánchez el Mozo* se trasladó a Ciudad Rodrigo en fecha desconocida. Sin embargo, prueba de la relación que tenía con Plasencia son las numerosas ocasiones en las que figura en sus protocolos notariales para contratar la ejecución de piezas artísticas o bien para resolver distintos asuntos de su vida privada. En relación con éstos, citemos la obligación que el 19 de abril de 1616 otorgó en favor del mercader Antonio Rodríguez para abonarle las telas que le había comprado⁷⁹⁵; o la carta de pago que dio, en nombre de los procuradores Nicolás Gigante y Antonio Durán, en favor de Francisco de Santa Cruz, Tesorero de las alcabalas de la ciudad⁷⁹⁶. Benavides Checa también cita a *Juan Sánchez*, en 1603 viviendo en Plasencia, y en 1612, fecha en la que el Cabildo de Coria le mandó que remitiera las tablas de Adán y Eva que había contratado para el altar mayor⁷⁹⁷.

Estilo

Teniendo en cuenta su procedencia, es lícito comparar el empaque y monumentalidad de un conjunto como es el retablo mayor de Malpartida de Plasencia –una de las escasísimas obras que hemos conservado de su taller– con otra serie de obras ubicadas en Ciudad Rodrigo; es el caso del retablo de la capilla Cerralbo, que se encargó de ejecutar –como sabemos– el ensamblador *Alonso de Balbás* hacia 1630. Aunque la fecha se distancia en ocho años de la conclusión de nuestra máquina, es válida para comprobar el protagonismo que empieza a cobrar una estructura hasta entonces relegada a mero soporte iconográfico. Hasta esta obra, pocos son los retablos que presentan semejante característica en la Diócesis de Plasencia (cabe señalar en esta línea el conjunto lignario del convento placentino de Santo Domingo, cuyo arquitecto nos es aún hoy desconocido).

Taller

En el taller que *Juan Sánchez* tenía abierto en Ciudad Rodrigo se formaron maestros como el ensamblador placentino *Antonio Hernández*, a quien volvió a admitir en el oficio en mayo de 1617 tras haber estado ausente desde el mes de febrero del año anterior⁷⁹⁸, o *Andrés Maldonado*, que llegó a contraer matrimonio con su hija María Sánchez. También debían formar parte del taller algunos de los artistas que trabajaron a su lado en el retablo mayor de Malpartida de Plasencia, como *Pedro Estévez* y *Diego Sánchez*, tal vez su hijo; hermano o hijo suyo debía ser, asimismo, *Martín Sánchez*, a quien tenemos documentado en el mayor de Casar de Cáceres. Tanto *Diego* como *Martín Sánchez* también aparecen en la propia ciudad de Salamanca⁷⁹⁹.

⁷⁹⁵ AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Juan de Paredes, leg. 1964, 19 de abril de 1616.

⁷⁹⁶ *Ibidem*. Escribano Sebastián Gaitán, leg. 734, 18 de octubre de 1616, s.f.

⁷⁹⁷ BENAVIDES CHECA, J., *Artistas del siglo XV, XVI y XVII*, op. cit.

⁷⁹⁸ AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Juan de Paredes, leg. 1965, foliado, fols.

441-441 vt.º.

⁷⁹⁹ GARCÍA AGUADO, P., op. cit., pp. 146 ss., y 151.

Para ver las diversas actividades que un taller de este tipo podía abarcar, es muy interesante la escritura de donación que *Juan Sánchez* suscribió el 20 de junio de 1617 en favor de su homónimo hijo, a quien traspasó ciertas deudas para que pudiera continuar estudiando en la Universidad de Salamanca, lo que también es indicativo de la estabilidad económica familiar: entre esas deudas se encontraban los pagos que aún le debían los parroquianos de Aldea del Obispo (o de Trujillo) por el retablo mayor y un Niño Jesús (desaparecidos); don Martín de Miranda aún le adeudaba el resto de lo que importó el encerado de unos bufetes de nogal; y lo mismo el mirobrigense Francisco Sánchez Párraga por una silla⁸⁰⁰. Anotemos también que *Juan Sánchez* debía tener dotes de pintor, según se desprende de una frase recogida en la carta de obligación que el escultor *Tomás de la Huerta* otorgó el 29 de enero de 1605 a tenor del retablo mayor de Casar de Cáceres que había contratado: «Tomás de la Huerta por sy y en nombre de los dichos Martín Sánchez y Juan Sánchez, ensambladores, y escultores e pintor»⁸⁰¹.

Juan Sánchez falleció mientras ejecutaba el retablo de Malpartida de Plasencia, entre 1620 y 1622. Una de sus últimas actuaciones debió ser su comparecencia ante el escribano Juan de Paredes para rubricar, en calidad de testigo y en compañía del pintor *Alonso de Paredes* –hermano de dicho notario–, el poder que otorgó don Jerónimo Calderón y Paz el 19 de junio de 1619⁸⁰². Cuatro días antes, *Juan Sánchez*, *Pedro Estévez* y *Cristóbal Sánchez*, tal vez hermano del primero, firmaron, también como testigos, el contrato que estipuló el entallador vallisoletano *Agustín Castaño* para ejecutar la talla de *San Agustín* destinada al colegio de la Compañía de Jesús en Plasencia⁸⁰³.



Catálogo de obras

- Casar de Cáceres. Parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción
Intervención en el proceso de contratación del retablo mayor

En virtud de la escritura de condiciones redactada el 26 de enero de 1605 entre la parroquia y el escultor de Ciudad Rodrigo *Tomás de la Huerta*, que actuaba en nombre de los ensambladores *Martín Sánchez* y *Juan Sánchez*, tenemos constancia de la baja que

⁸⁰⁰ AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Juan de Paredes, leg. 1965, foliado, fols. 687-688 vt.º.

⁸⁰¹ GARCÍA MOGOLLÓN, F.J., «El retablo mayor del Casar de Cáceres y el escultor Tomás de la Huerta», en *Norba. Revista de Arte, Geografía e Historia*, T.º IV (Cáceres, 1983), p. 31.

⁸⁰² AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Juan de Paredes, leg. 1966, foliado, fols. 1152-1153.

⁸⁰³ *Ibidem*, fols. 951-952.

hicieron de 400 ducados con 100 de prometido sobre los 4.000 originalmente pactados con *Francisco Ruiz de Velasco* y *Pedro de Córdoba*, los artistas placentinos que en primera instancia habían contratado dicho retablo (1 de octubre de 1604). Según una escritura de 7 de agosto de 1607, sabemos que parte de la arquitectura y talla fue traspasada por *Juan Sánchez* a *Juan Hernández Mostazo* y a su hijo *Francisco Hernández Mostazo*, ensambladores cacereños (que habían sido fiadores de los tres artistas mirobrigenses), que acaso también estuvieron ayudados por *Juan*, hermano de *Francisco* e hijo a su vez de *Juan Hernández Mostazo el Viejo*. Los ensambladores mirobrigenses debieron quedar en un segundo plano. En virtud de la escritura de finiquito de cuentas otorgada el 4 de agosto de 1608, *Tomás de la Huerta* recibió 12.652 reales, que fue la mitad por la escultura, y *Juan Hernández Mostazo* y *Juan Sánchez* otros tantos por el ensamblaje⁸⁰⁴ (fig. 39).

- *Custodias de las parroquias de Sorihuela,
San Pedro de Plasencia y Fresnedoso (desaparecidas)*

Por una licencia episcopal firmada el 25 de enero de 1616, sabemos que *Juan Sánchez* estaba facultado para hacer las custodias de las iglesias de Sorihuela, San Pedro de Plasencia y Fresnedoso, con la siguiente condición: «si las dichas custodias obieren de llevar escultura mandamos la haga *Agustín Castaño*, escultor estante en esta ciudad» de Plasencia. Varios mandatos fueron necesarios para emprender la primera obra. El contrato se firmó el día 24 de junio de 1616 entre los parroquianos y los precitados artistas: habría de ser hecha en madera de pino seca y buena en el plazo de un año; por su trabajo recibirían un total de 150 ducados, en los que iban incluidas las reformas que se hicieron a la traza original:

«Y es condición que se a de quitar de la traça todo el segundo cuerpo y se a de baxar la media naranxa y linterna sobre el pedestal del primer cuerpo que cae sobre la cornisa. Y es condición que las columnas an de ser entorchadas de la manera que muestra en el segundo cuerpo ... Y con condición que la dicha custodia a de llevar a los lados de la dicha custodia [a] señor *San Pedro* y señor *San Pablo*, y en la puerta la *Resurrección* de media talla; y a los lados de la media naranxa ... a de llevar dos santos de bulto, quel uno a de ser *San Antón Abad* y *San Francisco*, y dos ángeles también en el remate, en los dos predestales de en medio...»⁸⁰⁵

La obra parece ser que se llevó a cabo, pero de las esculturas se encargaron los maestros *Pedro de Sobremonte* y *Antonio Hernández*, según declaró el primero en el testamento que otorgó el 16 de enero de 1628⁸⁰⁶.

⁸⁰⁴ MARTÍN GIL, Tomás, «La iglesia parroquial del Casar de Cáceres y su retablo mayor», en R.C.E.E., T.º V (I) (1931), pp. 46-50; PULIDO Y PULIDO, T., *Datos...*, op. cit., pp. 455 s.; GARCÍA MOGOLLÓN, F.J., *El retablo mayor del Casar de Cáceres...*, op. cit., pp. 26-51; PIZARRO GÓMEZ, F.J., *Retablo mayor de la iglesia parroquial de Casar de Cáceres* (Badajoz, 1990), pp. 28 s.

⁸⁰⁵ Todos los documentos citados se encuentran en el AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Jerónimo Navarro, leg. 1820, s.f., en las fechas indicadas.

⁸⁰⁶ *Ibidem*. Escribano Diego López de Hinojosa, leg. 1384, 16 de enero de 1628, s.f.

De entre los retablos que en otro tiempo engalanaron la iglesia placentina de San Pedro, debía resaltar muy especialmente el mayor, «de madera, pintado, estofado y dorado, de cinco órdenes y, en el centro, un Crucifijo de buena talla, que ocupaba todo el altar», según se describe en un inventario de 1562⁸⁰⁷. Por la documentación consultada sabemos que este retablo fue dotado a comienzos del siglo XVII con la nueva custodia para cuya realización recibió licencia Juan Sánchez el 25 de enero de 1616, y para la que tal vez contó con la colaboración del escultor Agustín Castaño. Entregada la obra, la iglesia contrató su dorado con el pintor placentino Alonso de Paredes hacia 1618. Terminada durante los primeros meses del año siguiente, se procedió a su tasación, actuando como peritos los pintores Juan Bautista de Valmaseda, en nombre de la iglesia, y Jerónimo de Córdoba, nombrado por Alonso de Paredes: tasaron la custodia en 3.298 reales, cantidad contra la cual la iglesia se agravió «disiendo estar muy subida», lo que motivó la sustitución de Jerónimo de Córdoba por Diego Pérez de Cervera y, en última instancia, el que Alonso de Paredes tuviera «por bien de quitar como quytó de la primera tasación dusientos y noventa y ocho reales y quedaron pagaderos tres mil reales», de los cuales ya tenía recibidos 1.079 reales que la iglesia le había entregado en dinero y en trigo; a la paga de los 1.921 reales restantes se obligó el mayordomo el 26 de junio de 1619⁸⁰⁸. Al parecer, este retablo aún se conservaba en tiempos de Mérida, quien lo cita en su catálogo aunque anota la pérdida de materia pictórica que sufrían las tablas⁸⁰⁹.

Con respecto a la custodia de Fresnedoso, parece ser que no se llevó a cabo debido a la mala situación económica por la que atravesaba en ese momento la iglesia.

- Plasencia. Convento de San Francisco
Retablo de San Antonio (desaparecido)

Juan Sánchez otorgó carta de pago el 20 de junio de 1616 tras recibir de la señora doña Catalina de Loaisa Villalobos los 500 ducados en que fue concertado el retablo de San Antonio de Padua para la capilla que ella y su marido, el doctor Alonso de Oviedo, difunto, habían dotado en el convento placentino de San Francisco. Además de por los 500 ducados, también otorgó carta de pago por los 200 reales recibidos «por las demasías que hizo en el dicho retablo demás de lo contratado». Tras fallecer doña Catalina de Loaisa, los patronos de la memoria y rentas que ella y el doctor Oviedo habían fundado en la capilla de San Antonio, destinada a su entierro, contrataron con Alonso de Paredes y Francisco de Parrales el dorado de la obra el día 3 de julio de 1622⁸¹⁰.

⁸⁰⁷ BENAVIDES CHECA, J., *Prelados Placentinos...*, op. cit., p. 144. Reproducido en la obra de SÁNCHEZ LORO, D., *Historias Placentinas Inéditas*. Primera Parte. *Catalogus Episcoporum Ecclesiae Placentinae*, vol. B (Cáceres, 1983), p. 395.

⁸⁰⁸ AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Juan de Paredes, leg. 1966, foliado, fols. 1003-1004.

⁸⁰⁹ MÉLIDA ALINARI, José Ramón, *Catálogo Monumental de España. Provincia de Cáceres (1914-1916)* (Madrid, Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1924), T.º II, p. 310.

⁸¹⁰ AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Juan de Paredes, leg. 1964, foliado, fols. 636-636 vt.º. Sobre el dorado de la obra véanse, en la misma sección del archivo, los escribanos: Francisco de Campo, leg. 242, s.f., 22 y 24 de junio de 1622; 3 de julio de 1622 (contrato de la pintura). También de Francisco de Campo, el legajo 244, s.f. (15 de febrero de 1624), y el legajo 245, s.f. (4 de febrero de 1625). *Vid., etiam*, el legajo 1384 del protocolo de Diego López de Hinojosa, s.f., 6 de agosto de 1628, donde recoge la carta de pago que Alonso de Paredes otorgó por el retablo.

- Plasencia. Convento de monjas de Santa Clara⁸¹¹
Retablo mayor (desaparecido)

El 2 de mayo de 1617 Juan Sánchez y su yerno Andrés Maldonado contrataron con el convento placentino de Santa Clara la talla y ensamblaje del retablo mayor que la comunidad había dispuesto construir en su iglesia; el pintor placentino Alonso de Paredes actuó como fiador de los artistas mirobrigenses⁸¹². El retablo, que habría de ser fabricado según la traza que dibujó Juan Sánchez, se concertó por el precio de 450 ducados «pagados luego de presente la tercera parte de los dichos quatroçientos y çinquenta ducados, y hecha la mitad de la obra otra terçia parte y acabada de asentar se le pague lo restante». Debía estar terminado para el día de todos los Santos de 1617, corriendo por cuenta del convento su asiento y transporte hasta la iglesia. Corroborra estos datos el poder que otorgó la comunidad el 10 de octubre de 1617 al padre fray Luis de la Fuente, de la Orden de San Agustín, para que pudiera disponer del dinero que la señora doña Teresa de Almaraz, viuda de don Alonso de Carvajal Sandoval, les había dejado en su testamento –Andrés Maldonado y Pedro de Sobremonte firmaron la carta en calidad de testigos–⁸¹³.

En la misma fecha, 2 de mayo de 1617, contrató el convento la imaginería del retablo con el escultor vallisoletano, natural de Astudillo, Agustín Castaño, que presentó como fiador a Juan Francisco Horacio, organista y vecino de Plasencia; es posible que Castaño también colaborara en el diseño de las trazas. De policromar y dorar el conjunto se encargó el pintor salmantino Antonio González de Castro en 1622⁸¹⁴.

- Oliva de Plasencia. Parroquia de San Blas
Custodia del antiguo retablo mayor (desaparecida)

Después de contratar la custodia que la iglesia de Oliva quería incorporar al nuevo retablo mayor que realizó en 1610 el placentino Juan Pardo, Juan Sánchez –que aparece citado como vecino de Plasencia– decidió traspasar la obra en favor del entallador cuacareño Francisco de Acevedo. Así lo constata la escritura de obligación que éste otorgó el día 10 de

⁸¹¹ Durante el siglo XIX, el conjunto de obras artística que debió reunir el cenobio atravesó por una serie de avatares que terminaron con la ruina de todos sus ornamentos: en 1808 fue abandonado ante la llegada de las tropas francesas, y en 1833 fue uno de los catorce conventos, del total de 21 que había en la Diócesis de Plasencia, que sufrió las consecuencias de la desamortización (: SÁNCHEZ LORO, Domingo, «Las monjas de Santa Clara (Semblanza de un convento placentino)», en *Trasuntos Extremeños, I*, Cáceres, Publicaciones del Departamento de Seminarios de la Jefatura Provincial del Movimiento, 1956, pp. 181, 184 s.) Tras haber estado dedicado a diferentes fines, entre ellos los de servir de iglesia para la parroquia de San Juan a finales del XIX (: MATÍAS GIL, Alejandro, *Las siete centurias de la ciudad de Alfonso VIII. Recuerdos históricos de la M.N. y M.L. Ciudad de Plasencia, en Extremadura*, Plasencia, Impr. de Evaristo Pinto Sánchez, 1877; Plasencia, 4ª Ed. a cargo de la Asociación Cultural Placentina «Pedro de Trejo», 1984; Plasencia, 2000, p. 137, citamos por la edición de 1984), en la actualidad se utiliza como sala de exposiciones municipales.

⁸¹² AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Jerónimo Navarro, leg. 1821, 2 de mayo de 1617, s.f.

⁸¹³ *Ibidem*, 10 de octubre de 1617, s.f.

⁸¹⁴ *Ibidem*. Escribano Francisco de Campo, leg. 242, s.f., escritura de poder otorgada en su favor por la comunidad del convento, el 4 de marzo de 1622.

julio de 1619, en virtud de la cual sabemos que dicha transacción se ajustó en 6.000 maravedís, los cuales abonaría *Acevedo* al día siguiente a *Juan Sánchez* «por los gastos y costas y caminos que a hecho para adquirir la dicha obra yendo a la Oliva e otras partes»⁸¹⁵.

- *Malpartida de Plasencia. Parroquia de San Juan Bautista*
Retablo mayor

Entre 1615/16-1622 *Juan Sánchez*, su yerno *Andrés Maldonado* (desde 1619), *Pedro Estévez* y *Diego Sánchez* construyeron el retablo mayor de la iglesia parroquial de Malpartida de Plasencia; se asentó en 1622⁸¹⁶ (figs. 58-60).

Andrés Maldonado (ensamblador y escultor)

Escasas referencias tenemos de la trayectoria biográfica y artística de *Andrés Maldonado*, ensamblador y escultor citado en la documentación como vecino de Plasencia y también de Ciudad Rodrigo. Estaba casado con una hija del mirobrigense *Juan Sánchez*, *María Sánchez*, en cuyo taller debió formarse. La primera referencia que tenemos del mismo data de 1615, en que arrendó, junto al escultor *Juan García*, el pasadizo que Juana de Solís poseía enfrente de la iglesia de Santa Ana para trabajar⁸¹⁷. La última noticia sobre *Maldonado* corresponde al poder que su viuda *María Sánchez* otorgó el 5 de junio de 1635 para hacer exequibles los pagos que aún entonces le estaba debiendo la iglesia de Malpartida de Plasencia por la obra del retablo mayor⁸¹⁸. Es posible que *Diego Sánchez Maldonado*, a quien examinó para el oficio de entallador *Diego Sánchez* el día 1 de diciembre de 1630, fuera hijo de *Andrés Maldonado* y de *María Sánchez*⁸¹⁹.

De su obra ya hemos estudiado el retablo que contrató junto a su suegro para el convento de Santa Clara de Plasencia el 2 de mayo de 1617, y su intervención en el mayor de Malpartida.

Otros datos de interés

- 1619, 25 de febrero. Salió como fiador de Antonio Hernández –tal vez el homónimo ensamblador– en la escritura de obligación que éste otorgó en favor de doña Ana de Herrera⁸²⁰.

⁸¹⁵ *Ibidem*. Escribano Juan de Paredes, leg. 1966, foliado, fols. 1104-1104 vt.º. Documento citado por MARTÍNEZ DÍAZ, J. M.ª, «Nuevas obras de Agustín Castaño y Juan Sánchez en la Diócesis de Plasencia», en *Salamanca. Revista Provincial de Estudios*, N.º. 29-30 (1992), p. 127.

⁸¹⁶ Véase la historia documental de esta obra en el capítulo que dedicamos a los maestros vallisoletanos.

⁸¹⁷ AHPCC.. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Fernando de la Peña, leg. 2008, 15 de febrero de 1615, s.f.

⁸¹⁸ *Ibidem*. Escribano Alonso de Vargas, leg. 2638, 5 de junio de 1635, s.f.

⁸¹⁹ GARCÍA AGUADO, P., *op. cit.*, p. 147.

⁸²⁰ AHPCC. Sección Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Juan de Paredes, leg. 1966, foliado, fols. 403-403 vt.º.

6. TALLERES ABULENSES

También trabajaron en la Diócesis maestros procedentes de Ávila, encargados de atender los reclamos de las localidades que antaño pertenecieron a este Obispado. A ellos se dirigieron los parroquianos de El Gordo cuando decidieron construir un nuevo retablo donde rendir culto a su titular *San Pedro* (desaparecido en nuestros días). De su hechura se encargó el ensamblador *Juan Sánchez* –tal vez el mismo que hemos documentado en Ciudad Rodrigo–, que percibió cantidades por valor de 8.800 reales entre 1603 y 1604⁸²¹; a medias con él trabajó *Andrés López*⁸²². Terminados los plazos, el entallador *Juan Fernández* y el tallista *Cristóbal Carriazo*, vecinos de Ávila, se encargaron de tasar la obra⁸²³. Y entre 1610 y 1612 se acometió el dorado del conjunto: se contrató con los pintores abulenses *Gil de Brieua*, *Diego de Alviz* y *Juan de Angulo*⁸²⁴. El pintor y escultor *Esteban Angelino* se encargó de su tasación⁸²⁵.

7. TALLERES DE BURGO DE OSMA

Escasa fue la presencia en nuestra Diócesis de maestros procedentes de Soria. No obstante, en la iglesia bejarana de El Salvador tenemos documentada la presencia de un maestro avecindado en Burgo de Osma, *Esteban Fernández*, maestro escultor que en 1612 se encontraba en Plasencia, y que el 10 de mayo de ese año, por orden del Obispo don Fray Enrique Enríquez Manrique (1610-1622) –a quien ya nos hemos referido al hablar de los maestros vallisoletanos–, concertó la hechura del antiguo retablo clasicista que engalanó esta parroquia. García Boiza publicó el contrato del mismo en 1937⁸²⁶; según las condiciones, estaba presidido por un relieve con el tema de la *Transfiguración del Señor*, con los *Apóstoles* y *Evangelistas* en el banco, la *Resurrección de Cristo* en la puerta del Sagrario y *Dios Padre* presidiendo. La obra habría de ajustarse a la traza y planta que el pintor bejarano *Melchor Vélez* había

⁸²¹ A.P. de El Gordo, *L.C.F. y V. de 1594 a 1662*, sin foliar, cuentas de 1605.

⁸²² VÁZQUEZ GARCÍA, Francisco, *El retablo barroco en las iglesias parroquiales de la zona norte de la provincia de Ávila*. Tesis Doctoral Xerocopiada (Madrid, 1991), T.º II, p. 1216, donde se aportan abundantes datos sobre *Juan Sánchez*, del que no sabemos la vinculación que pudo tener, si la hubo, con su homónimo de Ciudad Rodrigo; sin embargo, el último trabajo de *Juan Sánchez* en Ávila está fechado en 1619, fecha aproximada de la muerte del mirobrigense, lo que no deja de ser sospechoso para pensar que tal vez se trate del mismo artista. Sobre *Andrés López* véanse, en este mismo libro, las págs. 1181 s. Sobre *Juan Sánchez* y *Andrés López* véase también la obra de GÓMEZ MORENO, *Catálogo Monumental de la Provincia de Ávila* (Ávila, 1983), p. 108, notas 2 y 3.

⁸²³ Más información sobre ambos artífices en la obra precitada de VÁZQUEZ GARCÍA, F., T.º II, pp. 1158 s. y 1147. Este autor también recoge el dato sobre la tasación del retablo.

⁸²⁴ Sobre los maestros citados *vid.* VÁZQUEZ GARCÍA, F., *op. cit.*, T.º II, pp. 1234 (*Diego de Alviz*), p. 1235 (*Juan de Angulo*; el autor cita la fecha de 1607 en lo que respecta al retablo de El Gordo, que, tal vez, se refiere al inicio de los trabajos o al contrato del mismo), y p. 1245 (*Gil de Brieua*).

⁸²⁵ A.P. de El Gordo, *L.C.F. y V. de 1594 a 1662*, sin foliar, cuentas de 1612.

⁸²⁶ BOIZA GARCÍA, Antonio, *Inventario de los Castillos, Murallas, Puentes, Monasterios, Ermitas... en la provincia de Salamanca* (Salamanca, Impr. Provincial, 1937. Salamanca, Ed. facsímil, 1993), pp. 102 ss.

diseñado en lienzo, y habría de «acabarse y hacer dentro de año y medio de la fecha de este contrato», estipulado en 970 ducados. Los Libros de Cuentas de la iglesia confirman que el retablo se hizo entre 1612 y 1613, que *Esteban Fernández* percibió los 970 ducados pactados, y que la traza de *Melchor Vélez* importó 84 reales. Después de terminarse la obra, la iglesia contrató con el pintor placentino *Pedro de Mata* el dorado y policromía del conjunto, lo que realizó entre 1616 y 1617⁸²⁷.

8. RETABLOS NO DOCUMENTADOS

Consustancial a un trabajo de este tipo son las obras no documentadas. Para dar testimonio de la riqueza de nuestra Diócesis, señalamos a continuación algunos ejemplares que hemos seleccionado bien por su importancia, por su interés en lo que a evolución se refiere, o bien, para ver qué tipo de obras solían engalanar no sólo las parroquias sino también las ermitas.

Catálogo de obras

- Higuera. Parroquia de San Sebastián Retablo mayor

Ocupa el altar mayor del presbiterio de la parroquia dedicada en Higuera a San Sebastián, un retablo clasicista con decoración manierista ejecutado a finales del siglo XVI, principios del XVII todo lo más: los óvalos sobre cartelas de cueros recortados que decoran el banco, además de los mascarones fantásticos y recuadros geométricos de los frisos, hablan de un Manierismo presente en cuando a decoración, y no así en lo que a estructura se refiere. En alzado, la obra se compone de banco, dos cuerpos recorridos por tres calles y ático.

En el primer nivel del retablo van dispuestos los netos sobre los que apean los soportes superiores: decoran sus caras externas con



Fig. 82. Higuera. Parroquia de San Sebastián. Retablo mayor.

⁸²⁷ A.P. de El Salvador de Béjar, L.C.F. y V. de 1572 a 1620, foliado, fol. 296 vt.º; diferentes cuentas sobre cuestiones menores del retablo podemos leer hasta el folio 299. Sobre la pintura de la obra, véanse los fols. 307 vt.º ss., y 311 vt.º ss., donde se reflejan una serie de descargos por el pleito que suscitó el contrato con dicho *Pedro de Mata*; durante el litigio, y después de morir el pintor (abril de 1619), se registran pagos en favor de su yerno *Pedro Íñigo*. Terminado el pleito, tasó la obra por la parte de *Mata* el pintor, también placentino, *Alonso de Paredes*: A.P. de El Salvador de Béjar, L.C.F. y V. de 1621 a 1705, foliado en parte fols. 3 vt.º y ss.

óvalos sobre cartelas de cueros recortados o estructura geométrica; los situados al frente llevaban originalmente pinturas que en la actualidad están prácticamente perdidas, aunque es probable que representaran a los cuatro *Evangelistas*. Los espacios correspondientes a las calles laterales cuentan con dos inscripciones relativas a los donantes de la obra: «HICOSE A COSTA / DE DIEGO SANCHES» (Evangelio) «I DE MIGVEL DVRAN / SV NIETO» (Epístola). La calle central se aprovecha para incluir el sagrario: dos parejas de columnas jónicas flanquean una puerta decorada con la representación pictórica de la *Santa Faz*, pendiente de los brazos de una cruz, y un ángel a sus pies; se acompaña con espigas dibujadas en el fondo del dorado, todo ello sumido en un estilo plenamente popular. Es posible que el sagrario contara en principio con un segundo cuerpo, perdido y sustituido con la imagen de un *San Sebastián* moderno que reemplazó al antiguo; la vieja talla está documentada entre 1780 y 1790, período en el que los hermanos *Emidio* y *Gumersindo Recuero*, vecinos de la villa de Jaraíz de la Vera, se encargaron de barnizarla y añadirle ojos de cristal⁸²⁸.

Las tres calles que recorren los dos cuerpos principales del retablo se estructuran a base de columnas estriadas con superposición de órdenes en los capiteles: jónico en el primer nivel y corintio en el segundo. Las cajas resultantes de este ordenamiento llevan insertas tablas pictóricas ejecutadas al óleo con los siguientes temas, algunos de ellos de muy difícil identificación dado el estado de deterioro que presenta la capa pictórica: en el primer cuerpo, *Santa Catalina de Siena* y, tal vez, *Santiago Peregrino*; segundo nivel: *Virgen con el Niño*, *San Fabián* y *San Sebastián* y *San Miguel Arcángel luchando con el dragón*. En el ático, dentro del edículo central coronado con frontón recto, se advierte la presencia del rostro de un hombre, alusivo sin duda a algún tipo de representación de *Cristo* o *Dios Padre*. Todas las pinturas en general son de estilo popular y parecen haber sido ejecutadas por la misma mano a excepción de la tabla con *Santa Catalina de Siena*: a diferencia de las restantes, carece de fondo; debe ser obra posterior en sustitución de un cuadro de temática similar. Debieron ejecutarse a comienzos de la centuria de mil seiscientos.

- *Viandar de la Vera. Parroquia de San Andrés*
Retablo mayor

Análisis descriptivo-. Dadas las modestas dimensiones que presenta, el retablo mayor de Viandar de la Vera adapta perfectamente su alzado al paño central del ábside parroquial: está dividido en banco, dos cuerpos recorridos por tres calles separadas por columnas jónicas (aboceladas-estriadas) y corintias (estriadas), y ático.

⁸²⁸ Esta intervención la tenemos documentada en el libro de la Cofradía de los Santos Mártires, cuentas de 1790, ref. a 1780-90: «Es data ziento ochenta reales pagados a *Emidio Recuero* y *Gumersindo Recuero*, hermanos vecinos de la Villa de Jaraíz, por haber embarnizado y puesto ojos de christal a San Sebastián». «Es data seis reales gastados en tazas de Casatexada, platos y otros requisitos para preparar los colores y un refresco que se hizo quando los dichos maestros concluyeron la obra»: A.P. de Higuera, L.C. y V. de la *Cofradía de los Santos Mártires San Fabián y San Sebastián, anterior a 1778-1886*, foliado, fols. 38 vt.^o-39.



Fig. 83. Viandar de la Vera. Parroquia de San Andrés. Retablo mayor.

están cubiertos con tableros pictóricos al óleo en los que se representan los cuatro Evangelistas por parejas: *San Marcos y San Mateo al Evangelio y San Lucas y San Juan en la Epístola*; todos ellos escriben sus Evangelios con el estilete que portan y se acompañan de sus respectivos símbolos parlantes.

La calle central del retablo cobra inicio con la inserción de una custodia en forma de templete y manifestador giratorio decorado al exterior con ostensorio. Va escoltado a ambos lados por parejas de columnas corintias situadas en distinto plano: tienen estrías derechas en los dos tercios superiores y entorchadas en el inicio. Los flancos del tabernáculo se decoran con labores policromas a base de motivos vegetales estilizados y organizados en torno a un eje de simetría central, según fórmula generalizada en las primeras décadas del seiscientos. Por encima de la custodia se abre una hornacina de medio punto, con pilastras cajeadas y ornato a base de roleos pictóricos muy planos; alberga una imagen moderna del titular.

Los huecos de las calles laterales están reservados a la inserción de cuatro grandes lienzos con las siguientes representaciones: *Ascensión del Señor, Pentecostés, Transfiguración y Resurrección*. Son todos ellos óleos muy deteriorados y en pésimo estado de conservación. Fueron ejecutados de forma contemporánea al retablo y su factura permite hablar de un anónimo maestro bastante mediocre con el manejo de los pinceles.

El estilo clasicista impreso en sus perfiles permite fechar la ejecución de esta máquina en las primeras décadas del siglo XVII, en torno a 1620. El progresivo engrosamiento que irá adquiriendo la decoración según avance la centuria no está aún presente en nuestra máquina, dado que los frisos que rematan y articulan ambos cuerpos van decorados con labores pictóricas cuyo origen hay que buscarlo en la centuria de mil quinientos: en el primero se representan querubines entre tallos vegetales y en el segundo motivos geométricos dorados, carentes por completo de cualquier efecto de claroscuro.

El banco está constituido por los cuatro netos sobre los que apean las columnas del primer cuerpo, decorados en su cara central con labores geométricas, óvalos y puntas de diamante. Los espacios intermedios, a excepción del principal,

El ático, flanqueado por pirámides herrerianas, asienta sobre banco interrumpido en la zona central a raíz de la inserción del Calvario formado por un *Crucificado* del siglo XVI sobre fondo pictórico con la *Virgen y San Juan*. Una imagen bendicente del *Padre Eterno* culmina el todo⁸²⁹.

Valoración de la obra en su contexto artístico-. En su contexto artístico, el retablo mayor de Viandar se adscribe a las fórmulas clasicistas de comienzos del siglo XVII, sin mayor pretensión que la de equipar a la parroquia con la pieza que sus caudales podían costear. La elección de cuadros de pincel en lugar de tallas escultóricas remite al peso de la tradición pictórica que lastra la Diócesis de Plasencia desde el siglo XVI, al tiempo que nos hace intuir la existencia de un caudal de fábrica algo exiguo, pues, a pesar de lo aducido, en localidades como Jerte tenemos documentas obras en las que se combinan ambas técnicas de talla y pintura. La pieza debió ser fabricada en alguno de los talleres veratos, si no placentinos, y es posible que de los lienzos se encargara el obrador que dirigía *Jerónimo de Córdoba* en Jarandilla.

- *Berzocana. Parroquia de San Juan Bautista*
*Retablo (y relicario) de los Santos Fulgencio y Florentina (Evangelio)*⁸³⁰

Introducción. Presencia de las reliquias en la villa de Berzocana-. Según la tradición, después de la muerte de San Fulgencio, acaecida hacia el año 630, sus restos fueron enterrados en la Catedral de Cartagena⁸³¹, y de allí pasaron a Sevilla 34 años más tarde, donde se les dio sepultura, junto a sus hermanos Leandro, Isidoro y

⁸²⁹ Sobre la bibliografía de este retablo, véanse las obras de RAMÓN Y FERNÁNDEZ OXEA, J., «Iglesias cacereñas no catalogadas», en *R.E.E.*, T.º XVI (I) (1960), p. 71; MONTERO APARICIO, D., *Arte Religioso en la Vera de Plasencia* (Salamanca, 1975), pp. 304 s.; GARCÍA MOGOLLÓN, F.J., *Viaje artístico por los pueblos de la Vera (Cáceres). Catálogo Monumental* (Madrid, 1988), pp. 267 y 270; IDEM (Dir. de la Comarca de la Vera), *Inventario Artístico de Cáceres y su Provincia*. T.º I. *Partidos judiciales de Alcántara y Cáceres y Comarca de la Vera de Cáceres* (1989) (Madrid, M.º de Cultura, 1990), p. 432.

⁸³⁰ Por la importancia que entraña la propia estructura de la obra, incluimos en estas notas el retablo de estilo barroco que originalmente iba superpuesto al clasicista. Con motivo de la reciente intervención que ha llevado a cabo la Junta de Extremadura en orden a preservar las piezas lignarias de la iglesia, se ha trasladado al buque eclesial el retablo barroco citado. No obstante, y dada su importancia, para nuestro estudio tenemos en cuenta el emplazamiento original de la obra. Anotemos, asimismo, que, dada la coincidencia de fechas entre la finalización de la intervención y la entrada en prensa de este libro, no nos ha sido posible contemplar tales piezas en el lugar donde se encuentran actualmente.

⁸³¹ A.C.P., Leg. 91, Exp. 10, *Datos sobre las reliquias de San Fulgencio y Santa Florentina de 1592 a 1721*: conserva un manuscrito en latín escrito por Fr. Pedro de SANTA MARÍA, natural de Berzocana, donde se copia el Martirologio Hispánico de Juan Tamayo de Salazar y luego se traduce al latín la biografía de los Santos Hermenegildo, Leandro, Fulgencio, Florentina e Isidoro compuesta por el Padre Martín de ROA, *Écija y sus Santos* (año 1626). Fray Pedro de Santa María vivió a mediados del siglo XVII, puesto que asegura que acompañó al Obispo don Diego de Arce y Reinoso (1640-1652) en su visita a Berzocana. La obra es importante porque en ella se hace alusión a otros Martirologios y Breviarios (Toledano, Compostelano, etc.) y se citan libros como la *Historia de España* del Padre MARIANA o la de don Rodrigo JIMÉNEZ DE RADA, e incluso la biografía que escribió el Padre YEPES sobre la *Historia de Santa Florentina* (Madrid, 1584).

Martín de Roa escribe en el *Acta Sancti Fulgentii* lo siguiente: *Flavius Fulgentius Patrem habuit Severianum, Ducem seu Praefectum Carthagini Hispaniae, et Matrem Theodoram, Theodorici Regis Ostrogothorum filiam, fratres agnovit Sanctos Leandrum, Isidorum et Florentinam; et ex sororem (sic) Nepotem*

Florentina, en el templo de las Santas Justa y Rufina situado junto a la puerta de Córdoba⁸³². En la ciudad hispalense permanecieron hasta la invasión árabe. Para evitar la profanación de sus cuerpos un grupo de cristianos trasladaron las reliquias de San Fulgencio y Santa Florentina y una imagen de madera de Ntra. Sra. a la Sierra de Guadalupe, en las inmediaciones de Berzocana, donde fueron encontrados: la talla guadalupana a mediados de la centuria de mil doscientos, y las reliquias durante el reinado de Alfonso XI (1312-1350)⁸³³. Los historiadores no se ponen de acuerdo sobre el momento concreto en que se produjo el hallazgo de los Santos Patronos de la Diócesis, y lo fechan en general durante la prelatura de don Fray Juan Guerra (1364-1372)⁸³⁴. Al respecto, González Cuesta afirma que los huesos debieron ser encontrados con anterioridad⁸³⁵, si bien con dicho Obispo el culto a los santos se consolidó y extendió ante la importancia y auge que iba cobrando el santuario (todavía no erigido en monasterio) de la Virgen de Guadalupe⁸³⁶.

Sanctum Hermenegildum. Hispali depopulata, Carthagine, quo se Pater receperat, Primos visios (sic) lucis conspexit ortus anno Domini 556. Sobre los episcopados de San Fulgencio la obra nos informa que primero fue Coobispo y luego Obispo de Cartagena: *Fulgentium Presbyterum, etiam hispalensem, Coepiscopum cartaginiensem consignarunt anno 1591.* Al morir el titular, Domingo, *Cataginiensis Episcopum confirmatur.* Después del año 600 fue trasladado a Écija para solventar los problemas que habían surgido en aquel Obispado, regresando finalmente a la Diócesis de Cartagena, donde murió. Según afirma fray Pedro de Santa María, esto fue lo más probable que sucedió; no obstante, los autores no se ponen del todo de acuerdo, y hay quien afirma que sólo fue obispo de Écija y nunca de Cartagena.

Sobre la muerte del Santo Prelado también hay controversias, puesto que Marino Sículo afirma que fue en el 622 y Juan Marieta en el 638. Fray Pedro de Santa María se inclina a pensar en el año 630 según deduce de los versos que compuso San Ildefonso con motivo del traslado de sus restos en el 664, 34 años después de que finara: *Vid. A.C.P., leg. 91, Exp. 10. Vid., etiam, GONZÁLEZ CUESTA, Francisco, Aproximación a la Historia de la Diócesis de Plasencia, 3ª Parte (Manuscrito inédito), pp. 38 s., de donde tomamos los datos apuntados, guía fundamental para localizar los textos originales en el archivo catedralicio.*

⁸³² Santa Florentina falleció en el monasterio de Ntra. Sra. del Valle, en Écija, junto al río Genil, donde fue inhumada. Posteriormente, y a petición de San Isidoro, sus restos fueron trasladados a la iglesia de las Santas Justa y Rufina, cerca de la puerta de Córdoba: P. M. de ROA, A.C.P., leg. 91, Exp. 10. No obstante lo aducido sobre la procedencia de los restos, en el proceso abierto en 1592, con motivo de la autenticación de los huesos, los testigos coinciden en afirmar que venían de un enterramiento existente en la iglesia de San Juan Bautista de Sevilla: *Ibidem*; P.YEPES *Historia de Santa Florentina, op. cit.*

⁸³³ REUNIÓN DE ECLESIÁSTICOS Y LITERATOS, *Biografía Eclesiástica*, T.º VII (Madrid, 1854), pp. 1007 s. (en San Fulgencio) y 139 ss. (en Santa Florentina); TALAVERA, Fr. Gabriel de, OSH, *Historias Placentinas Nuestra Señora de Guadalupe* (Toledo, Impr. Tomás Guzmán, 1597), Tratado I, capítulo 15; SANTA MARÍA, Fr. P. de, *op. cit.* (A.C.P., leg. 91, Exp. 10).

⁸³⁴ El anónimo autor del manuscrito sobre las *Notizias de los señores obispos de esta ciudad de Plasencia* (:A.C.P., leg. 129, Exp. 10) apunta los reinados de Alfonso XI y su hijo Pedro I (1350-1369) para fijar el período temporal en que se produjo el hallazgo, llegando a señalar incluso como fecha concreta el año de 1362. Por su parte, el capellán Barrio y Rufo afirma, a mediados del siglo XIX, que los huesos sagrados fueron encontrados durante el reinado de Juan I (1379-1390): SÁNCHEZ LORO, D., *Historias Placentinas Inéditas. Primera Parte. Catalogus Espiscoporum Ecclesiae Placentinae*, vol. B (Cáceres, 1983), p. 259, folio 104 del manuscrito original donde dice: *Invención de los sagrados cuerpos de San Fulgencio y Santa Florentina, su traslación a Berzocana, villa de este obispado, y sus vidas.*

⁸³⁵ Naranjo Alonso afirma que estos cuerpos fueron hallados el día 26 de octubre de 1326: NARANJO ALONSO, Clodoaldo, *Solar de Conquistadores. Trujillo, sus hijos y monumentos* (Serradilla, Ed. Sánchez Rodrigo, 1929), pp. 167 s.

⁸³⁶ GONZÁLEZ CUESTA, F., *Aproximación...*, *op. cit.*, p. 38.

Para comprender la importancia de las reliquias de Berzocana en orden a justificar la obra de la capilla y retablos elevados para su custodia, consideremos las siguientes notas. Durante la segunda mitad del siglo XVI, el afán de Felipe II por convertir el monasterio de San Lorenzo el Real, de El Escorial, en la mayor lipsanoteca de toda la cristiandad, hizo que el monarca elevara una petición a Plasencia para ser informado de la serie de reliquias existentes en la Diócesis. Ocurrió durante la prelatura de don Pedro Ponce de León (1560-1573), que a tal efecto escribió, con fecha de 24 de abril de 1572, una carta a don Santiago Maldonado, beneficiado en la iglesia de Berzocana, para atestiguar la autenticidad de los restos allí conservados. De igual forma actuó el Obispo don Juan Ochoa de Salazar (1587-1594) cuando envió idéntica misiva el 20 de junio de 1592, dando lugar a la apertura de un proceso similar al desarrollado 20 años antes (con la intervención de testigos y las consecuentes declaraciones)⁸³⁷. Para esta segunda causa medió de forma importante el nombramiento que en 1591 había hecho Felipe II de don Sancho Dávila y Toledo como Obispo de Cartagena⁸³⁸, quien aportó su intercesión para hacer posible el envío desde Berzocana de algunas reliquias de San Fulgencio y de su hermana Santa Florentina; el interés de don Sancho residía en el hecho de que San Fulgencio le había antecedido en otro tiempo en la prelatura de cuyos designios ahora él se encargaba. Por su parte, Felipe II albergaba la intención de satisfacer los deseos de don Sancho al tiempo que ver cumplido su proyecto de convertir el monasterio de San Lorenzo en el mayor relicario del mundo –resultado de lo cual fue la ulterior síntesis de poderes concentrados en el edificio⁸³⁹–. Para satisfacer los deseos de Murcia el monarca amplió su solicitud original de dos a cuatro huesos, dos de cada uno de los cuerpos, según consta en la carta remitida a Berzocana con fecha de 16

⁸³⁷ Esta colección de documentos, custodiados en el archivo parroquial de la villa, fueron publicados por HERNÁNDEZ DÍAZ, *Berzocana (Sus reliquias y la iglesia parroquial)* (Cáceres, 1980), pp. 44 ss. *Vid., etiam* FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Teodoro, *Historia de San Fulgencio, obispo y Santa Florentina* (Cáceres, 1995), pp. 110-137. En 1627 fray Alonso Fernández ya recogió la «Invención de los sagrados cuerpos de San Fulgencio y Santa Florentina...»: FERNÁNDEZ, Fray Alonso, *Historia y anales de la ciudad y Obispado de Plasencia* (Madrid, por Juan González, a costa de la Ciudad y de la Santa Iglesia de Plasencia, 1627) (Cáceres, 1952), pp. 127-131 (Lib. I, Cap. 21); SOLANO DE FIGUEROA ALTAMIRANO, Juan, *Historia y santos de Medellín* (Madrid, por Francisco García y Arroyo. Año M.D.CL.), p. 34, donde el autor cita una obra que entonces estaba escribiendo sobre los Santos de Berzocana, y que nunca vio la luz: *Historia de los gloriosos Santos San Fulgencio y Santa Florentina, cuyos sagrados huesos yacen en la iglesia de Berzocana del obispado de Plasencia, que los tiene por únicos y singulares patronos*. Citado por BARRANTES, Vicente, *Aparato Bibliográfico para la Historia de Extremadura*, T.º I (Madrid, 1875. Badajoz, Ed. facsímil a cargo de la UBEx, 1999), p. 340 s. Un resumen de la tradición en GUTIÉRREZ MACÍAS, Valeriano, «Por la Geografía Cacerense», en *R.E.E.*, T.º XX (II) (1964), pp. 277 s.; IDEM, *Por la Geografía Cacerense*, en «R.E.E.», T.º XXV (I) (1969), pp. 88 s.

⁸³⁸ LÓPEZ SÁNCHEZ-MORA, Manuel, *Episcopologio. Los Obispos de Plasencia y sus biografías* (Los Santos de Maimona, 1986), p. 48.

⁸³⁹ VON DER OSTEN SACKEN, Cornelia, *El Escorial. Estudio iconológico* (Madrid, 1984). El apartado 2.1.3., pp. 40-42, está dedicado a estudiar lo concerniente al coleccionismo devoto del monarca, citando asimismo lo que al respecto aduce PFANDL, Ludwig, *Philipp II* (Munich, 1938), pp. 508 y ss., sobre la devoción del monarca. *Vid. etiam*, el trabajo de ESTAL, Juan Manuel del, «Felipe II y su archivo hagiográfico de El Escorial», en *Hispania Sacra*, vol. XXIII, n.º 45-46 (Madrid, 1970), pp. 193-333, donde ofrece abundantes noticias acerca de las reliquias que el rey reunió, en torno a 7.500 (7.422 concretamente), en El Escorial.

de agosto de 1593⁸⁴⁰. El traslado de los restos a Cartagena fue narrado en el *Libro de la veneración de las sagradas reliquias*, impreso en Madrid en 1610, que el Obispo don Sancho escribió; la toma de posesión que hizo el 11 de julio de 1622, ya en el ocaso de su vida, de la silla episcopal placentina (1622-1625), fue la causa que le indujo a donar a la Sede lo que él mismo denominó en sus mandas testamentarias como «lo mejor de mis reliquias», razón por la cual podemos explicar la existencia en la Catedral de Plasencia de dos bustos con los vestigios de sus patronos⁸⁴¹. Como vemos, se trata de toda una serie de datos que permiten justificar el interés de la parroquia de Berzocana por construir los ornamentos lignarios que dieran fe de la importancia de las reliquias que atesoraba.

La capilla-relicario y sus retablos-. Las reliquias de los Santos hermanos Fulgencio y Florentina estuvieron depositadas hasta hace poco en la doble construcción pétreo que avanza desde la cabecera del Evangelio de la iglesia de Berzocana, cual si de un verdadero templo se tratara: sustentan el primer cuerpo de esta capilla cuatro columnas toscanas elevadas sobre podio, rematadas con un entablamento de triglifos y metopas y un alfarje de casetones donde figura la siguiente inscripción: «El Ldo Saldo PVisor desa calabró esta pies a su ca» («¿El Licenciado Salcedo Provisor de esta casa labró esta pieza a su costa?»). La tribuna superior está compuesta por idéntico número de columnas de capitel jónico y fuste acanalado: soportan un cierre abovedado con decoración de gallones y bolas en el trasdós, y linterna en el remate. Sobre el friso del entablamento externo podemos leer la dedicación de la obra: «Carn o a Dios esta iglesia con amas sus nos i os vsto a Vsis fege i la eosto con cat s», y en el interior «iendo S.P. PA V y REI de las Españas PH• 3 i y obpo de Pla de Enrique Enriquez». Ambas inscripciones han sido transcritas del siguiente modo: «A honra y gloria de Dios –esta Iglesia con las limosnas de los vecinos de esta villa, hizo esta capilla de San Fulgencio y San Florentino, siendo Sumo Pontífice Paulo V, y Rey de las Españas Felipe III y Obispo de Plasencia D. Enrique Enríquez– trasladáronse (espacio cubierto por el retablo) a 3 de octubre de 1610»⁸⁴². El templete se edificó a instancias de don Pedro Ponce de León (1560-1573)⁸⁴³, bajo cuyo episcopado se remataron los trabajos de construcción de la fábrica eclesial; la fecha que figura en la inscripción del friso responde al momento de conclusión de las obras y traslado de las reliquias de los Santos, en tiempos del Obispo don Fray Enrique Enríquez (1610-1622).

⁸⁴⁰ Conserva la misiva el Ayuntamiento de la localidad, y viene a ser prácticamente igual a la que remitió, con fecha de 23 de agosto de 1593, el monarca al Concejo de Trujillo. A mediados del mes de octubre llegaron las reliquias al monasterio escorialense, previa licencia de don Juan Ochoa de Salazar, entonces Obispo de Plasencia. Esta serie de documentos fueron publicados en el trabajo de FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, T., *op. cit.*, pp. 89-91.

⁸⁴¹ En Cabildo del jueves 16 de marzo de 1606 manifestaron los canónigos la idea que ya entonces albergaban sobre la traslación de los Santos desde Berzocana a la Catedral: «Commetieron al señor don Diego de Aguilera, Chantre, exequite la comisión en que está acordado se traygan a esta Santa Yglesia las reliquias de los gloriosos Sanct Fulgencio y Sancta Florentina que están en Berzocana, como está ordenado y acordado y que se reze dellos doble y del Ángel custodio»: A.C.P., L.A.C., n.º. 18 (1602-1606), fol. 502 vt.º.

⁸⁴² En la interpretación de la inscripción seguimos el trabajo del profesor HERNÁNDEZ DÍAZ, *op. cit.*, pp. 26 s., y el artículo de BARAMBONES, «Berzocana de S. Fulgencio. Sobre la capilla de este Santo y de su hermana Florentina», en *El Monasterio de Guadalupe*, T.º XVI, n.º. 227 (1931).

⁸⁴³ HERNÁNDEZ DÍAZ, *op. cit.*, p. 21.

La distribución de las reliquias y piezas artísticas en esta capilla de Berzocana respondía al tipo *imago mundi* generalizado desde el románico, consistente en situar en la base a personajes terrestres y reservar las zonas superiores a los cuerpos celestes que, en nuestro caso, corresponderían a los huesos santificados y plenos de gloria divina; este significado simbólico era ensalzado a través de los retablos superpuestos que pasamos a estudiar. El primer nivel de la obra se decora con un pequeño retablo de estilo clasicista formado por dos hornacinas de medio punto entre columnas corintias, donde se rinde culto a dos tallas seiscentistas de los *Santos Fulgencio y Florentina*, el primero revestido de pontifical y ella con hábito benedictino⁸⁴⁴; acompaña en el medio una talla del *Crucificado*, fechable a finales del siglo XVI o comienzos de la centuria siguiente según apreciamos en los pliegues del paño de pureza, cronología a la que responde el retablo en general. Asienta la obra sobre un banco decorado en los netos con pequeñas tallas alusivas a la familia de los efigiados: *San Hermenegildo* (a quien la tradición hace hijo de Santa Teodosia, hermana de los Patronos de la Diócesis), *Santo Obispo* (acaso San Isidoro de Sevilla), *Santa Teodosia*, una *figura vestida de militar romano con la cruz en la mano* (es posible que sea una alusión al rey Recaredo, hijo de Santa Teodosia y hermano de San Hermenegildo y combatiente del arrianismo) y *Santo Obispo* (que debe ser San Leandro). Estas figuras cuentan a su vez con representación en el frontal de azulejos talaveranos que decora la frontalera de la mesa de altar, obra fechable hacia la década de 1590: están representados e identificados con las cartelas «S.ISIDORO», «S.LEANDRO», «S.HERMINIXILDO» y «STA.TEODOSIA».

El segundo nivel de la capilla arquitectónica albergaba el retablo-relicario donde hasta hace poco tiempo se custodiaban los venerados huesos. Trátase de una máquina barroca fechable en la tercera década del siglo XVIII, compuesta por un cuerpo central al que flanquean dos columnas salomónicas de cinco espiras. Sobre un banco resuelto a base de paneles con decoración calada de tipo vegetalista se disponía el



Fig. 84. Berzocana. Parroquia de San Juan Bautista. Retablo de San Fulgencio y Santa Florentina.

⁸⁴⁴ En el siglo XVIII ambas imágenes fueron retocadas: «Yten es data setezientos reales y veinte y quatro maravedís que tubieron de costa San Fulgencio y Santa Florentina quando se retocaron, ynclusos los gastos de los maestros propios de peones y cavallerías para traerlos y llevarlos»: A. P. de Berzocana, L.C. y V. de la *Cofradía de San Fulgencio y Santa Florentina*, de 1749 a 1826, foliado, fol. 20 vt.º.

armario central, rectangular, donde estaban depositadas las reliquias; la forma de esta estructura estaba condicionada por el tamaño del sarcófago marmóreo⁸⁴⁵, tal vez paleocristiano, donde se hallaron los cuerpos benditos, y contenía varios relicarios⁸⁴⁶ de plata de los siglos XVI y XVIII y una bella arqueta de ébano, taraceas de nácar, marfil y carey, y aplicaciones de plata sobredorada, probablemente regalada por Felipe II en compensación de los huesos que la villa tuvo que ceder –la hechura de la pieza responde, por tanto, a la calidad de un taller cortesano, donde se fabricaría hacia la década de 1580⁸⁴⁷–. Este armario central se cierra con una puerta dividida en cuatro hojas decoradas con calaveras y tibias (las dos centrales) y dos medios bustos de los hermanos Fulgencio y Florentina (en los extremos), óleos sobre tabla tal vez fabricados a fines del siglo XVI, según afirma el profesor Hernández Díaz⁸⁴⁸; las dos cerraduras que preservan las reliquias solían estar en poder del cura y el alcalde de hijosdalgo⁸⁴⁹. Remata el retablo en un hermoso Pelicano Eucarístico elevado



Fig. 85. Berzocana. Parroquia de San Juan Bautista. Retablo-relicario, detalle de las reliquias.

sobre medallón vegetalista flanqueado de ángeles tenantes y rematado con corona. La simbología del animal permite equiparar el círculo vital que le atribuye la tradición con la Muerte y Resurrección de Cristo, los mártires, santos y los cristianos en general; al respecto, San Isidoro escribe lo siguiente: «Se dice, y no entramos a discutir si es o no cierto, que mata a sus propios hijos, los llora durante tres días, al cabo de los cuales ella misma se hiere y rociándolos con su sangre vuelve a darles vida»⁸⁵⁰.

⁸⁴⁵ «Es de mármol blanco de una pieza y de largo más de dos varas y tercia, de ancho más de media vara y de grueso 3 dedos»: LÓPEZ, Tomás, *Extremadura. Por López, año de 1798*. Estudio y recopilación a cargo de Gonzalo BARRIENTOS ALFAGEME (Mérida, 1991), p. 90.

⁸⁴⁶ En el soporte lignario del sepulcro una inscripción nos revela la identidad de los allí depositados: «Hic Fulgentius quiescum Hic Florentina quiescum». Cuando se procedió a la apertura del sepulcro el día 8 de mayo de 1572 se hallaron los siguientes huesos: «Dos cabezas que se dice ser la una del Bienaventurado San Fulgencio y la otra de Santa Florentina. Más dos huesos enteros que parecen ser de pierna y otros dos huesos grandes de muslo en cuatro partes y otros dos medios huesos grandes. Otra parte de quijada con seis muelas y otra quijada entera con una muela. Más ciento diez huesos y medios huesos, grandes y pequeños que parecen ser de manos y pies y de todas las partes de cuerpos. Un velo de hilo de seda blanco y vareteado con unas listas negras el cual es habido y tenido por velo de la bienaventurada Santa Florentina... que está fresco, sano y sin corrupción ninguna y es de largo vara y tercia y de ancho media vara poquito menos. Más un peine pequeño con cinco dientes grandes antiguos que se dice que es de la dicha santa. Más está en el dicho sepulcro una arqueta de madera pequeña... y se halló dentro tierra en cantidad de medio celemin y con ella partes de huesos pequeños»: HERNÁNDEZ DÍAZ, *op. cit.*, pp. 17 s., 26.

⁸⁴⁷ BARAMBONES, *op. cit.*, citado por HERNÁNDEZ DÍAZ, *op. cit.*, p. 28. *Vid., etiam*, GARCÍA MOGOLLÓN, F.J., «La platería en la Diócesis de Plasencia», en *VIII Centenario de la Diócesis de Plasencia (1189-1989)*. *Jornadas de Estudios Históricos* (Plasencia, 1990), pp. 176 y 185.

⁸⁴⁸ HERNÁNDEZ DÍAZ, *op. cit.*, p. 27.

⁸⁴⁹ LÓPEZ, T., *op. cit.*, p. 90.

⁸⁵⁰ SAN ISIDORO, *Etimologías*, XII, 7, 26. La identificación de este animal con Jesucristo la encontramos en el Salmo 102, 7: «Me parezco al pelicano del desierto, / soy como la lechuza de las ruinas».

- Trujillo. Parroquia de San Martín
Retablo mayor

Análisis descriptivo y valoración de la obra en su contexto artístico-. La iglesia de San Martín, en cuyos trabajos de construcción intervino desde 1540 el importante cantero trujillano *Sancho de Cabrera*⁸⁵¹, cubre el testero con un retablo que en principio estuvo adosado en el muro colateral del Evangelio. Sustituye al que regaló a comienzos del siglo XX doña M.^a Juana Durán Rey, y que en la actualidad se encuentra en la iglesia de Garciaz. El que hoy cubre el testero de San Martín está dedicado al *Santísimo Cristo de la Agonía*, trasladado desde la antigua Iglesia de la Sangre⁸⁵². En alzado, la obra se divide en banco, cuerpo y ático, con templete emergente del centro de un frontón curvo partido. Una pareja de columnas corintias sobre ménsulas enmarca la hornacina que alberga el *Cristo de la Agonía*,



Fig. 86. Trujillo. Parroquia de San Martín. Retablo mayor.

soberbia talla de gran realismo. Desde el ático domina *San Pedro* sentado en Cátedra. Todo el conjunto se puede fechar en torno al primer tercio del siglo XVII. En el banco de la obra advertimos la presencia de los escudos de don Gabriel Pizarro de Hinojosa y Arévalo († 1625), quien llegó a ser Inquisidor General de Córdoba y Granada⁸⁵³. Cabe decir de este retablo que es una de las mejores obras de estilo clasicista que se conservamos en la Diócesis.

⁸⁵¹ SOLÍS RODRÍGUEZ, C., «El arquitecto trujillano Sancho de Cabrera (1500?-1575)», en *V Congreso de Estudios Extremeños. Pórtico al bimilenario de Mérida. Ponencia IV. Arte* (Badajoz, 1976), p.143. *Vid.*, etiam, TENA FERNÁNDEZ, Juan, *Trujillo Histórico y Monumental* (Alicante, 1967. Trujillo, 1988), pp. 263-287. *Vid.*, etiam, BENAVIDES CHECA, J., *op. cit.*, pp. 128 s.; MÉLIDA ALINARI, J.R., *op. cit.*, T.º II, pp. 362 s.

⁸⁵² TENA FERNÁNDEZ, J., *op. cit.* p. 270 y 286.

⁸⁵³ CORDERO ALVARADO, Pedro, *Trujillo. Guía Monumental y Heráldica* (Cáceres, 1996), p. 54.

- Cañamero. Parroquia de Santo Domingo de Guzmán
Retablo mayor

Análisis descriptivo-. Asienta el retablo mayor parroquial de Cañamero sobre un sotobanco decorado al frente con restos de una antigua frontalera ejecutada a base de motivos geométricos, procedente del último tercio del siglo XVI y en parte *reconstruida* a raíz de la reciente *restauración* acometida sobre la máquina lignaria: consecuencia de ésta es el excesivo resplandor dorado que emana del conjunto, nuevamente dorado y policromado, razón por la cual ha perdido ese sabor antiguo que lo embellecía como obra que es legada del pasado. Estructúrase el alzado del conjunto en banco, dos cuerpos recorridos por tres calles separadas por columnas de fuste estriado y capitel compuesto, y ático. La armoniosa y clasicista traza arquitectónica de la obra permite ubicar su cronología en torno a las dos primeras décadas del siglo XVII.



Fig. 87. Cañamero. Parroquia de Santo Domingo de Guzmán. Retablo mayor.

Emplaza el primer nivel de la calle central una magnífica custodia que asienta directamente sobre el banco; se concibe como un templete dentro del retablo, de planta geométrica y cubierto con cúpula gallonada que remata en linterna de planta central, aletones curvos en los extremos e idéntica solución cupulada. Jalonan el derredor de la pieza cuatro columnas similares a las del resto del conjunto; dan lugar a una división del frente en tres calles, reservándose la principal al sagrario. Acompañan a ambos lados dos pequeños cuadros realizados en óleo sobre lienzo con las representaciones del titular de la obra, *Santo Domingo de Guzmán*, que escribe el Libro (Evangelio) y porta la palma (Epístola) como atributos afines a su iconografía.

Los restantes temas iconográficos de este retablo, caracterizado por el desarrollo de la escultura exenta y la ausencia de motivos realizados a pincel, van distribuidos en las hornacinas de las calles central y laterales: están diseñadas en arco de medio punto, a excepción del ático, trazado en forma de edículo central al que culmina un frontón curvo desde donde domina una imagen pictórica de *Dios Padre bendicente*; se une al cuerpo inferior del conjunto por medio de aletones curvos entre los que se

insertan cartelas con las abreviaturas de los nombres de Jesucristo y la Virgen María. El *Crucificado* que preside la parroquia, sobre un fondo pictórico con la representación de la ciudad de Jerusalén, es contemporáneo al retablo, al igual que lo son las tallas de *Santo Domingo de Guzmán* en la hornacina principal de la calle central, dotado de sus frecuentes atributos, y las imágenes de *San Pedro* y *San Pablo* que lo escoltan a ambos lados, sin duda alusivas a la aparición que tuvo *Santo Domingo* de ambos Príncipes cuando oraba en la basílica de San Pedro de Roma con la intención de obtener autorización para fundar su Orden. Las imágenes de *San Francisco de Asís* y *San Antonio de Padua* del primer cuerpo son posteriores al retablo: destacan sobre todo en este último los pliegues a cuchillo que embellecen la obra, típicamente dieciochescos.

Historia documental-. Conservamos sobre el retablo mayor de Cañamero una cita documental sobre los pintores que pudieron haberse hecho cargo de dorar y policromar la obra. Aporta el dato el Chantre placentino don José Benavides Checa: con fecha de 15 de marzo de 1622 confirmó el Cabildo catedralicio de Plasencia la licencia otorgada meses antes por el difunto Prelado don Fray Enrique Enríquez (1610-1622), en orden a que los maestros pintores *Alonso de Paredes* y *Francisco de Parrales* tomaran a su cargo la pintura del retablo mayor de la iglesia parroquial de San Juan, en Béjar; una vez concluido se encargarían de pintar el de la iglesia de Cañamero⁸⁵⁴.

Valoración de la obra en su contexto artístico-. El desarrollo que experimenta la escultura exenta en el retablo de Cañamero nos permite valorar la importancia de una técnica en gran parte eclipsada por la influencia e importancia que goza el tablero pictórico en los conjuntos lignarios de la Diócesis de Plasencia durante la primera mitad del siglo XVII. Es probable que la renovación venga de manos de un artista trujillano, que gusta recrearse en la traza de una custodia ampliada al tamaño y estructura de un verdadero «retablo dentro del retablo», siguiendo con esto la tendencia inaugurada en el arte español por el retablo mayor del monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial. Por otro lado, la talla de las esculturas no se despega de lo que en otros centros españoles se acomete por estas fechas, aunque hay que admitir que las de Cañamero perseveran en el rígido y frío esquema que precede al naturalismo y realismo español.

Por otra parte, es interesante aproximar la obra al taller del maestro responsable del retablo mayor de la iglesia parroquial de Escorial, que, en síntesis, viene a repetir el mismo esquema que el de Cañamero, salvo las lógicas variantes que solían introducir los maestros en obras salidas de su mismo taller. Fue ejecutado el de

⁸⁵⁴ «15 de marzo de 1622. Alonso de Paredes, pintor. El Sr. Obispo don Fr. Enrique Enríquez le autorizó para que, juntamente con Francisco de Parrales, pintasen el retablo de San Juan de Béjar. Esta licencia del prelado se las confirmó el cabildo S.V. el 15 de marzo de 1622. Terminado el retablo de San Juan de Béjar pintarían el de la iglesia de Cañamero». [En otra ficha:] «El martes 15 de marzo de 1622 el cabildo S.V. le autorizó para que, juntamente con Alonso de Paredes pintor, vecinos de Plasencia [*tachado*: les confirma la licencia que ya tenían del difunto Sr. Obispo para que] pintaran y doraran el retablo de San Juan de Béjar. Licencia que ya tenían del difunto Sr. Obispo Enríquez. Terminado por ambos pintores el retablo de Béjar pintarían el de la villa de Cañamero»: BENAVIDES CHECA, José, *Artistas del siglo XV, XVI y XVII* (Apuntes autógrafos depositados en la Biblioteca del Seminario Mayor de Plasencia).

Escurial por el entallador *Baltasar Díaz*, vecino de la ciudad de Trujillo, a cuyo taller es probable que también corresponda la traza del mayor de Cañamero. Por otra parte, teniendo en cuenta la procedencia placentina de los pintores, cabe la hipótesis de que el escultor *Pedro de Sobremonte*, vecino de la ciudad de Alfonso VIII, hubiera sido el encargado de ejecutar las esculturas originales del retablo: basta compararlas con las del presbiterio de Acebo⁸⁵⁵.

- *Santa Cruz de la Sierra. Parroquia de la Vera Cruz*
Retablo mayor

Análisis descriptivo. Valoración de la obra en su contexto artístico-. El retablo mayor es uno de los más bellos ejemplares relicarios que podemos contemplar en nuestra Diócesis. Dividido el alzado en banco, cuerpo de tres calles y ático, la parte central del mismo actúa como una verdadera estructura arquitectónica independiente, que sirve para albergar las reliquias instaladas en los compartimentos repartidos en los tres pisos y tres calles del amplio panel central, formado por un total de nueve celdillas cerradas con puertas individuales. Flanquean a ambos lados dos parejas de columnas corintias estriadas, entre las que se sitúan dos esculturas dieciochescas, de muy buena calidad, de *San Agustín* y un santo de esta misma Orden (procederán del convento agustino del que aún perduran las ruinas). La iconografía del retablo se completa con las representaciones pictóricas insertas en los netos del banco: *Nacimiento* y *Epifanía*, dos óleos sobre lienzos muy retocados en el transcurso de la restauración que se llevó a cabo en julio de 1997. En el ático, la *Coronación de la Virgen*, grupo escultórico de la misma fecha que el retablo: primeras décadas del siglo XVII. Añade en el banco un manifestador dieciochesco.



Fig. 88. Santa Cruz de la Sierra. Parroquia de la Vera Cruz. Retablo mayor.

La similitud que presenta el retablo con los mayores de las cercanas parroquias de Escurial y de Cañamero permite suponer que la órbita del entallador trujillano *Baltasar Díaz* fue la responsable de su ejecución, documentado en la primera localidad mencionada.

⁸⁵⁵ Véase la biografía de *Pedro de Sobremonte*.

- Saucedilla. Parroquia de San Juan Bautista
Retablo mayor

Análisis descriptivo y valoración de la obra en su contexto artístico-. Un retablo de estilo clasicista engalana el ábside parroquial de Saucedilla. Está compuesto en alzado por banco, dos cuerpos recorridos por tres calles y ático. Debió ser construido en los años centrales de la primera mitad del siglo XVII. En la actualidad, la obra se encuentra en un estado de conservación bastante deplorable: algunos de los cuadros que formaban parte del programa iconográfico se han perdido, y los que hoy perduran tienen que luchar contra dos temibles factores, la humedad y el polvo.

Conserva el banco seis óleos sobre tabla con diferentes escenas sobre la Pasión de Jesucristo; decoran los netos que sirven de apeo a las cuatro parejas de columnas del primer cuerpo, y los dos tableros intermedios situados en las calles laterales. Todos ellos están ejecutados en un estilo popular que trata de



Fig. 89. Saucedilla. Parroquia de San Juan Bautista. Retablo mayor.

prolongar fórmulas ya superadas del estilo manierista de finales del siglo XVI, muy en boga, por otra parte, en la ciudad de Plasencia a raíz de su pervivencia en pinceles como los del pintor *Pedro de Córdoba*. Desde el Evangelio a la Epístola tenemos: *Oración en el Huerto*, *Prendimiento de Jesús mientras Pedro corta la oreja a Malco*, *Flagelación*, *Coronación de Espinas*, *Ecce Homo* y *Santo Entierro*. Algunas de estas escenas, como la *Flagelación* o la *Coronación de Espinas*, tuvieron su inspiración en grabados europeos: para el primer tema pensemos en obras de *Pieter de Jode* (nacido en Amberes en 1570 y muerto en la ciudad del Escalda en 1634)⁸⁵⁶ o *Pietro Paolo Palombo* (activo como editor, y acaso como grabador, en Roma, entre 1564 y 1584)⁸⁵⁷.

⁸⁵⁶ Un grabado del mismo título conserva de este artista la Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. Vid. GONZÁLEZ DE ZÁRATE, Jesús María (Dir.), *Real Colección de Estampas de San Lorenzo de El Escorial*, T.º VII (Vitoria, 1994), p. 19, lámina n.º. 2617.

⁸⁵⁷ Vid. el homónimo grabado conservado en la colección del Monasterio del Escorial, publicado en *ibidem*, T.º VIII (Vitoria, 1995), p. 123, lámina n.º. 3440.

Los dos cuerpos principales del retablo están recorridos por tres calles separadas con cuatro parejas de columnas de fuste abocelado-estriado, dotadas de capitel jónico en el primer cuerpo y corintio en el segundo. Éste, a su vez, apoya sobre banco, y en ambos casos el friso se decora a base de roleos y elementos vegetales bastante planos. De lo que fue el antiguo programa iconográfico, tan sólo perduran los óleos sobre tabla del segundo cuerpo: los nichos de sus calles laterales encierran dos escenas relativas a *La Transfiguración del Señor* y al día de *Pentecostés*. El resto de la imagerie es moderna, o bien, se encuentra excesivamente repintada, como es el caso de la talla de *San Juan Bautista*.

Encierra la hornacina principal del ático, entre parejas de columnas corintias, dos imágenes pictóricas de la *Virgen y San Juan*; sin duda, acompañaban a un *Crucificado* que se ha perdido. Este edículo central se une al resto de la obra por medio de dos aletones en los que parece estar representada la *Anunciación*. Remata el todo un frontón curvo partido con broche emergente cuyo motivo central no puede distinguirse.

El retablo clasicista de Saucedilla se adscribe a la tónica de los grandes retablos de la primera mitad del siglo XVII, elevados en la Diócesis de Plasencia bajo los presupuestos de la larga y profunda tradición pictórica derivada de la centuria precedente⁸⁵⁸.

- *Zorita. Parroquia de San Pablo*
Antiguo retablo mayor

Análisis descriptivo, historia del conjunto y valoración de la obra en su contexto artístico-. La iglesia parroquial de San Pablo, en Zorita, nos ofrece un ejemplo elocuente de lo que antaño solía suceder con un retablo cuando sus estructuras amenazaban ruina y peligro de desplome. El paso del tiempo, la humedad y la falta de intervenciones fueron los responsables del franco estado de deterioro en el que se encontraba la vieja máquina a comienzos de la década de 1970, razón por la cual, hacia el mes de noviembre de 1975, previa licencia episcopal, se procedió a su desmontaje y almacenamiento en el coro de la iglesia. De su recuerdo sólo permanecen en la actualidad algunas maderas apiladas y las fotografías que entonces se tomaron para así dejar constancia de la obra que un día tuvo Zorita en el altar mayor de su templo parroquial; también perduran algunas de las pinturas que decoraban el banco y en la actualidad penden de las paredes del despacho parroquial. Parece ser que la obra estaba en un estado de conservación aceptable en 1961, momento a partir del cual debió acelerarse el proceso de descomposición; en ese año Muñoz de San Pedro publicó una fotografía del conjunto con toda su iconografía y el manifestador barroco, añadido hacia mediados del siglo XVIII⁸⁵⁹.

⁸⁵⁸ Sobre el retablo véase, como bibliografía, RAMÓN Y FERNÁNDEZ OXEA, J., *Iglesias cacereñas no catalogadas...*, op. cit., p. 83; RUBIO MASA, J.C., y RUBIO MASA, J.L., *Saucedilla. Santo y seña de un pueblo extremeño* (Navalmoral de la Mata, 1995), pp. 69 ss.

⁸⁵⁹ MUÑOZ DE SAN PEDRO, Miguel (Conde de Canilleros), *Extremadura (La Tierra en la que nacían los Dioses)* (Madrid, 1961), p. 315. En la fotografía se aprecia que el antiguo tabernáculo era de estilo rococó.



Fig. 90. Zorita. Parroquia de San Pablo. Antiguo Retablo mayor.

Tratábase de un retablo clasicista de la primera mitad del siglo XVII, dividido en banco, dos cuerpos recorridos por cinco calles y ático. Los soportes que sustentaban las estructuras eran columnas de fuste estriado, de capitel jónico en el primer nivel y corintio en los restantes. Las hornacinas iban configuradas en arco de medio punto con resalte superior avenerado, llevando las más extremas un pequeño lienzo en la parte superior con una representación alusiva al santo que albergaba. Labores pictóricas de este tipo también embellecían los paneles centrales de ambos bancos y el ático, cuyo diseño respondía al vano paldadiano-serliano: escoltaban el edículo central, reservado a la *Crucifixión* y rematado en frontón triangular, dos hornacinas adinteladas de menor entidad, tal vez reservadas a la *Virgen María* y a *San Juan*.

En el momento de hacer las fotografías de la obra gran parte de los santos habían tenido que ser bajados ante el peligro de desplome, ya que incluso fue preciso trazar un tendido de cables que contrarrestara el empuje de los cuerpos lignarios. En 1975 tan sólo permanecía en su hornacina original el titular de la iglesia, *San Pablo*, una talla del siglo XVII reparada por don Manuel María Proenza en 1788⁸⁶⁰; aún se conserva en la parroquia, al igual que el resto de obras albergadas en los nichos del primer nivel: *San Marcos con el león* (s.XVII), *Ntra. Sra. del Rosario* (segunda mitad del siglo XVII), *Santa Catalina de Alejandría* (obra muy posterior al conjunto, tal vez de fines del siglo XVIII o incluso del XIX) y *San Juan Bautista* (s.XVII). En la actualidad, el *Crucificado* original que iría presidiendo el retablo pende de la parte más elevada del presbiterio. Parece ser que muchas de estas imágenes se renovaron en 1795, año en el que también se hizo una nueva *Santa Bárbara* que no se conserva⁸⁶¹.

De estilo popular debía ser el conjunto de lienzos distribuidos por los bancos, tableros superiores de las hornacinas más extremas y ático; así lo ponen de manifiesto los seis cuadritos conservados en la casa parroquial, cuyo estado de deterioro no permite identificar gran parte de los temas en ellos representados: *Anunciación* (36,5 x 30 cm), *Santo* (46,4 x 39 cm), *¿Evangelista?* (37,5 x 29 cm), *Santo Obispo* (46 x 38 cm), *Evangelista* (63 x 39 cm) y *San Mateo con el Ángel* (62 x 39 cm).

⁸⁶⁰ A. P. de Zorita, L.C.F. y V. de 1776 a 1855, foliado, fol. 90 vt.º. Los aderezos realizados a la imagen tuvieron de coste 500 reales.

⁸⁶¹ *Ibidem*, L.C.F. y V. de 1776 a 1855, foliado, fol. 147 vt.º.

- *Puente del Congosto. Parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción*
Retablo mayor

Historia documental-. Nada sabemos acerca de la autoría de este retablo clasicista de la primera mitad del siglo XVII, que fue renovado durante la siguiente centuria con el aditamento de motivos decorativos de estirpe rococó y un nuevo repertorio iconográfico. Las primeras noticias se remontan a 1714 y 1716, momento en el que se hizo el transparente sobre el que se recorta la silueta de *Ntra. Sra. de la Asunción*, escultura por la que se abonaron en ese mismo período 2.254 reales –cantidad en la que también entraron los «encaxes de plata, dorarla y estofarla y hacer el trono de nubes con tres ángeles y seis seraphines, encarnarlos y dorarlos con sus instrumentos, tafetán encarnado para bandas ... [y] erraje para seguirla en el trono»⁸⁶²-. Años más tarde, entre 1754 y 1756, el maestro arquitecto de Salamanca *Miguel Martínez* añadió un cascarón en el altar mayor; debía ser éste el copete que remataba el conjunto y que luego fue sustituido; su precio ascendió a 1.480 reales⁸⁶³.

Además de estas reformas, entre 1770 y 1772 se pagaron 6.306 reales a *Fernando Gabilán*, maestro de escultura e hijo mayor de *Simón Gabilán Tomé*, y a *Domíngolo Hervás*, ensamblador vecino de Salamanca, por la hechura de «diez ymágenes con ojos de porcelana», corriendo «de su cuenta estofar dichas ymágenes y encarnarlas y llenar de talla los huecos del altar mayor». La tasación de estas obras estuvo a cargo del vecino de Piedrahita *José Pardo*, al que se abonaron 30 reales⁸⁶⁴. Cabe anotar que de las esculturas mencionadas pensamos que se conservan en el retablo las efigies de *San Ramón Nonato*, *Santa Teresa de Jesús*, *Santo Tomás de Aquino* y *Santa Ana*.



Fig. 91. Puente del Congosto. Parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción. Retablo mayor.

⁸⁶² A. P. de Puente del Congosto, L.C.F. y V. de 1674 a 1719, foliado, fols. 211 vt.º y 212.

⁸⁶³ *Ibidem*, L.C.F. y V. de 1722 a 1773, foliado, fol. 250 vt.º.

⁸⁶⁴ *Ibidem*, fols. 320 y 320 vt.º.

Asimismo, en esta serie de reformas se contempló dorar de nuevo el retablo mayor. Se acometió entre 1774 y 1775 por *Francisco Rubén de Zelis*, maestro dorador que lo ajustó en 11.500 reales –se terminaron de abonar en las cuentas siguientes de 1775 y 1777–. Con motivo de esta intervención se añadieron nuevas cajas al retablo, se distribuyó por el alzado un rico repertorio decorativo a base de rocallas, y se compuso el cascarón⁸⁶⁵. El mal estado que éste debía presentar aconsejó a los rectores parroquiales la contratación de otro nuevo: su hechura se encomendó a *José del Castillo*, maestro tallista vecino de La Horcajada, que lo ajustó en 500 reales y ejecutó entre 1793 y 1795. Del dorado se encargó *José Muñoz de Bárcenas*, vecino de Salamanca; y parece ser que en estas tareas (acompañadas de otras menores) colaboró el maestro dorador y pintor *Sebastián Jiménez*, vecino de Puente del Congosto⁸⁶⁶.

Análisis descriptivo–. El retablo mayor de Puente del Congosto sirve de ejemplo para ver hasta qué punto el estilo rococó se implantó en obras de centurias precedentes. La pieza data de la primera mitad del siglo XVII. Se estructura en banco, dos cuerpos y ático. Recorren el alzado cinco calles a las que separan columnas de fuste acanalado; los capiteles de estilo dórico, jónico y corintio van superpuestos según la altura. En el inicio de la calle central se sitúa el tabernáculo, añadido en la etapa rococó. La iconografía es la siguiente: *San Ramón Nonato*, *San Pedro*, *San Pablo*, *Santa Teresa de Jesús*, *Santo Tomás de Aquino*, *Santo Apóstol*, *Ntra. Sra. de la Asunción*, *Santo Tomás*, *Santa Ana*, *San Bartolomé*, *Crucifixión* y *Santo Apóstol*. Enmarca el ático la escena de la *Anunciación*. Preside desde lo alto la efigie de *Dios Padre*. La mayoría de las obras responden estilísticamente a presupuestos de la segunda mitad del siglo XVII, a excepción de las tallas a las que ya nos hemos referido.

Otras obras

- Aldeanueva de la Vera. Ermita de San Miguel Retablo mayor

Conserva la ermita de San Miguel un retablo clasicista del primer tercio del siglo XVII, dividido en banco, cuerpo único con hornacina central flanqueada por dos parejas de columnas jónicas (de fuste entorchado-acanalado), y ático cuyo nicho remata un frontón recto partido que sirve a su vez para cobijar el *Crucificado* seiscentista que lo preside. Una buena talla del *Arcángel San Miguel con el Demonio vencido a los pies* tutela el retablo: asienta sobre una peana de gallones y *ces* fabricada en el primera mitad del siglo XVII, cronología a la que responde en pleno la escultura. La encarnación a pulimento y resto de estofados que presenta la imagen los añadió en 1759 *Bernardo Rodríguez*, dorador vecino de Ciudad Rodrigo, que recibió por su trabajo 200 reales de vellón⁸⁶⁷.

⁸⁶⁵ *Ibidem*, L.C.F. y V. de 1775 a 1850, foliado, fols. 16, 16 vt.^o, 17, 35, 35 vt.^o y 36.

⁸⁶⁶ *Ibidem*, fols. 194, 194 vt.^o y 195.

⁸⁶⁷ A.P. de Aldeanueva de la Vera, L.C., V., *Ordenanzas y Listas de Hermanos de la Cofradía General*, de 1726 a 1841, foliado en parte, cuentas de 1759.

- Aldeanueva de la Vera. Parroquia de San Pedro Apóstol
Retablo de San José (Epístola)

Un bonito retablo de calmada traza clasicista podemos admirar en la iglesia de Aldeanueva de la Vera. El alzado cuenta con banco, cuerpo único enmarcado entre columnas jónicas pareadas de fuste abocelado-estriado, y ático. El primer nivel lleva en el centro un epígrafe con las palabras de la consagración, enmarcado a ambos lados con óleos sobre tabla muy renegridos: la efigie de un hombre que tal vez represente al donante, Santa, Santa y, tal vez, la esposa del donatario. En la hornacina central una buena talla de *San José* contemporánea al retablo. La organización del pedestal del ático es muy parecida a la expuesta: dos tablas con las efigies de probables santos dominicos enmarcan la inscripción en virtud de la cual sabemos que «ESTA CAPILLA DOTO I HIZO / ESTE RETABLO EL LIZENÇYADO PE / DRO PARON DE GODOI COMISARIO / DEL SANTO OFIZIO PARA EL I SVS EREDEROS / ACABOSE AÑO DE 1639». El donante que figura en la inscripción, don Fray Pedro de Godoy (1608-1672), de la Orden de Santo Domingo, fue catedrático de Prima en Salamanca, predicador de Felipe IV, Obispo de Osma y Sigüenza (1663-1672) y escritor de teología moral, actividad de la que conservamos los *Comentarios a la Summa Theologica de Santo Tomás* en la sede de la diócesis oxomense⁸⁶⁸; esta serie de cargos y ocupaciones nos revelan la faceta de un hombre versado en la Fe y en las letras y, asimismo, de peso importante en las altas esferas de la sociedad moderna⁸⁶⁹.



Fig. 92. Aldeanueva de la Vera. Parroquia de San Pedro Apóstol. Retablo de San José.

⁸⁶⁸ GODOY, Pedro de, *Comentarios a la Summa theologica de Santo Tomás* (Burgo de Osma, Diego de García, 1669): Vid. AA.VV., *La Ciudad de Seis Pisos. Las Edades del Hombre*. Catálogo de la Exposición (Soria, Ed. Fundación Las Edades del Hombre, 1997), pp. 364 s., cat. 239, donde se reproduce la obra y se aporta bibliografía al respecto.

⁸⁶⁹ LÓPEZ, T., *op. cit.*, p. 68; MADOZ, Pascual, *Diccionario histórico-geográfico de Extremadura* (Cáceres, Publicaciones del Dpt.º de Seminarios de la Jefatura Provincial del Movimiento, 1955), T.º I, p. 110. La capellanía que fundó en la villa de Aldeanueva de la Vera todavía mantenía sus rentas en 1791: RODRÍGUEZ CANCHO, M., y BARRIENTOS ALFAGEME, G. (Eds.), *Interrogatorio de la Real Audiencia. Extremadura a finales de los Tiempos Modernos. Partido de Plasencia* (Mérida, 1995), p. 48.

Y en el cuerpo del ático, dos óleos de mayor tamaño flanquean una hornacina central avenerada donde se rinde culto a *Santa Ana* o *Santa Teresa*, talla que debe ser contemporánea al retablo. Dichos óleos representan la *Estigmatización de San Francisco de Asís* y la *Aparición de la Virgen a un dominico de Soriano, acompañada de María Magdalena y Santa Catalina de Siena*; representaciones ambas que tienen su justificación en el paralelismo establecido por los dominicos entre esta última Santa y la Estigmatización del franciscano. Culmina el todo un frontón partido del que emergen los escudos de la Orden de Predicadores y el de Godoy (jaquelado de quince piezas de oro y azur), donante de la obra: por el primer blasón, además de por la iconografía descrita, es más que probable que este retablo proceda del antiguo convento dominico de Santa Catalina de Siena⁸⁷⁰. Anotemos, para terminar, la inspiración que debió tomar el tracista a partir del vano palladiano-serliano para confeccionar la estructura del ático, que cierra a ambos lados con columnas corintias de fuste semejante a los inferiores.

⁸⁷⁰ Afirma Soria Sánchez que, tras la desamortización, «las imágenes se trasladaron a la iglesia de Aldeanueva de la Vera y una Santa Catalina está actualmente en la sacristía de Cuacos de Yuste»: SORIA SÁNCHEZ, Valentín, «Yuste y los Monasterios de la Comarca de la Vera», en *R.E.E.*, T.º XXV (I) (1969), p. 109; IDEM, «Cuatro monasterios en la Vera de Plasencia: Jerónimo, Agustino, Franciscano y Dominico», en *I Coloquios Internacionales Caballeros de Yuste* (Plasencia, 1977), p. 164. Corrobora nuestra afirmación la pertenencia del donante del retablo a la Orden de Predicadores.

CAPÍTULO VII

LA LLEGADA DEL BARROCO A LA DIÓCESIS DE PLASENCIA

1. INTRODUCCIÓN

Ya hemos estudiado las características definitorias de esta etapa donde el retablo de estilo contrarreformista inicia su evolución hacia el Barroco, dentro de lo que podríamos definir como una fase protobarroca –que también la historiografía ha denominado fase prechurrigueresca¹– correspondiente a la llegada del retablo de procedencia madrileña. En Madrid, contribuyeron a su definición los arquitectos *Pedro de la Torre*, *Sebastián Herrera Barnuevo* y *Sebastián de Benavente* con la serie de innovaciones que empezaron a introducir en el retablo: el orden gigante y el protagonismo concedido a las líneas arquitectónicas y a los juegos de clarooscuro sugeridos con sus proyecciones; todo ello acompañado por la resurrección de la ornamentación y el empleo de la columna salomónica. En Plasencia, el retablo que mejor ilustra esta fase de transición es el que enoja el testero parroquial de Jarandilla de la Vera –aún con soportes estriados–. Está documentado que vino de Madrid en 1672.

Sin ocultar las líneas arquitectónicas, pero introduciendo el orden salomónico y la prolija ornamentación vegetal, construyó el ensamblador, procedente de Barco de Ávila, *Juan de Arenas* el retablo mayor de Cabezuela del Valle, para el que sirvió de modelo el de la cercana localidad de Tornavacas. El contrato para la ejecución del cabezueleño fue suscrito con la parroquia el 16 de agosto de 1681, y en las ampliaciones que poco después se hicieron al mismo se optó por el empleo del soporte salomónico, que por primera vez se utilizaba en la Diócesis de Plasencia. Junto a estas obras cabe hacer mención del retablo-baldaquino que se conserva en la iglesia del antiguo convento de los trinitarios de Hervás, cuya hechura debe corresponder a los inicios de la década de 1680 y es posible que proceda de Valladolid. Y, asimismo, del desaparecido retablo mayor de la iglesia de la Asunción, de Guareña, interesante conjunto en orden a establecer un paso más en la evolución hacia el Barroco por el uso que se hace de un tipo de columna cuya caña se decora con tallos de vid, que dibujan en su recorrido lo que luego serán las espiras del orden salomónico. Es posible que se construyera en la década de 1660-70, y que su hechura estuviera relacionada

¹ MARTÍN GONZÁLEZ, *Escultura Barroca Castellana* (Madrid, 1959), pp. 68 ss.



Fig. 93. Guareña. Parroquia de Santa María. Antiguo retablo mayor.

de algún modo con el entallador *Domingo Decorada* o con el taller en el que este artista, vecino de Guareña y activo en la década de 1720, se formó; le dedicamos unas breves líneas en el capítulo del Barroco².

Sin embargo, y frente al panorama que hemos estudiado en la primera parte del siglo XVII, en el último tercio de la centuria la producción de retablos fue escasa. La precaria situación económica del país, junto al buen número de iglesias que habían renovado sus ornamentos durante la primera parte del siglo, hicieron innecesaria la construcción de nuevos conjuntos lignarios. Justifica esto el decaimiento que sufren ahora los talleres provinciales, dedicados al reparo de obras y a otras labores de importancia secundaria. Tanto es así, que la evolución hacia el Barroco se proyectó desde fuera de nuestras fronteras.

2. OBRAS Y ARTISTAS PROTOBARROCOS

Jarandilla de la Vera. Parroquia de Ntra. Sra. de la Torre. Retablo mayor

Introducción-. Tanto en estructura como en ornamentación, la obra jarandillana se caracteriza por el entronque que mantiene respecto de la tipología del retablo madrileño definido por Martín González durante la etapa que discurre en paralelo a la estancia de Velázquez en la capital española (1623-1660), dentro de la fase de transición hacia lo Barroco que concreta el arquitecto-ensamblador *Pedro de la Torre*³ (documentado

² Para el estudio estilístico de este retablo remitimos a la obra de HERNÁNDEZ NIEVES, Román, *Retablistica de la Baja Extremadura. Siglos XVI-XVIII* (Mérida, 1991), pp. 215-218, donde se hace un detenido análisis del retablo, con una descripción de la iconografía y un recorrido por las circunstancias de la obra durante el siglo XX; un trabajo insuperable al que nada más podemos aportar nosotros. *Vid., etiam*, MÉLIDA ALINARI, J.R., *Catálogo Monumental de España. Provincia de Badajoz (1907-1910)* (Madrid, 1926), T.º II, p. 257; COVARSÍ, Adelardo, IDEM, «Extremadura artística: Destrucción del tesoro artístico nacional en la provincia de Badajoz. La huella marxista», en *R.C.E.E.*, T.º XII, n.º 2 (Badajoz, 1938), p. 207.

³ MARTÍN GONZÁLEZ, «Tipología del retablo madrileño en la época de Velázquez», en *Velázquez y el Arte de su Tiempo*, V Jornadas de Arte del Dpt.º de H.º del Arte «Diego Velázquez» del C.S.I.C. (Madrid, 1991), pp. 322-329.



Fig. 94. Jarandilla de la Vera. Parroquia de Ntra. Sra. de la Torre. Retablo mayor.

entre 1624 y 1677⁴) con la serie de innovaciones introducidas en su producción retablística, desde que empleara la columna salomónica por vez primera en el retablo, hoy desaparecido, que diseñó con anterioridad a 1636 para la iglesia madrileña del Buen Suceso⁵. El ensamblador madrileño *Sebastián de Benavente* y el arquitecto y Maestro Mayor de las obras reales *Sebastián Herrera Barnuevo* también contribuyeron, este último en mayor medida, a la renovación del retablo español y su proyección hacia el Barroco. Esta fase de transición configura el modelo protobarroco o prechurrigueresco definido por Martín González entre 1650 y 1690⁶: está caracterizado por la resurrección de la ornamentación, apreciada en Jarandilla junto a la tendencia al orden gigante de las columnas clasicistas y el especial protagonismo concedido a las líneas arquitectónicas, así como a los juegos de claroscuro sugeridos con sus proyecciones.

Salvando las distancias, es lícito relacionar las estructuras de Jarandilla con los elementos del retablo mayor de Santa María de Tordesillas, proyectado por *Pedro de la Torre* en 1655, fecha en la que concierta la hechura junto a su hijo *Juan*⁷, después de las innovaciones introducidas en el que dedicó Segovia en 1645⁸ a su Patrona, Ntra. Sra. de la Fuencisla. Teniendo en cuenta que el de Jarandilla estaba destinado a ser un retablo colateral y, por tanto, de menores pretensiones, es interesante advertir que los elementos más importantes del mismo parten de las innovaciones introducidas por *Pedro*

⁴ TOVAR MARTÍN, Virginia, «El arquitecto-ensamblador Pedro de la Torre», en *A.E.A.*, T.º XLVI, n.º 183 (Julio-Septiembre de 1973), pp. 261-297.

⁵ *Ibidem*, op. cit., pp. 270-273.

⁶ MARTÍN GONZÁLEZ, *Escultura Barroca Castellana*, op. cit., p. 68.

⁷ *Ibidem*, p. 424, citando a su vez la obra de GARCÍA CHICO, Esteban, *Documentos para el estudio del Arte en Castilla*, T.º II, *Escultores* (Valladolid, 1941), pp. 312-315; en la nota 1 retoma la definición que había dado en 1901 el pintor decimonónico Martí y Monsó, que refería el carácter de la obra como más arquitectónico que escultural, severo y de buenas proporciones, características presentes asimismo en el de Jarandilla; MARTÍ Y MONSÓ, José, *Estudios Histórico-Artísticos relativos principalmente a Valladolid* (Valladolid, 1898-1901. Valladolid, Ed. facsímil, 1992), pp. 440-441.

⁸ TOVAR MARTÍN, V., op. cit., pp. 283-290.

de la Torre en la retablística madrileña: el banco está concebido con una elevada y anti-clásica proporción; las hornacinas de las calles laterales no son tales, pues el único elemento para apoyar la imagen es la repisa que avanza sobre el fondo del conjunto y anula de este modo la función narrativa anterior; para la decoración de estos espacios se acoplan recuadros policromos que no efigian ninguna temática iconográfica, siendo pues evidente el protagonismo que adquieren las líneas arquitectónicas en el más riguroso sentido del término; el quebrado entablamento de Jarandilla va ornado con una jugosa serie de roleos cuyo abultamiento materializa la obra de *Pedro de la Torre*, que, a su vez, introduce como tema propio los festoneados y demás motivos vegetalistas presentes en Jarandilla; señalemos, por último, que los machones y los tímidos arbotantes del ático entran en relación, asimismo, con la obra del arquitecto, para la que también hay que tener muy en cuenta las innovaciones que introdujo *Alonso Cano* en el campo de la retablística⁹, y que eran conocidas en Madrid, al menos, desde su estancia en 1638: el modelo que proporcionó para el madrileño de la iglesia de San Andrés¹⁰, a fin de guardar los restos de San Isidro, es exponente de la amplitud concedida al banco, aunque en esta ocasión haya sido por una razón funcional. Con su obra hay que poner también en conexión la carnosidad que empieza a cobrar la decoración, sobre todo en los grandes racimos de frutas y tarjetas cactiformes.

Aun a pesar de ser evidente que el retablo de Jarandilla no está concebido con la desmesura de las obras aludidas en el caso de *Pedro de la Torre*, la procedencia madrileña que refiere la documentación permite ratificar dicha conexión estilística en virtud del anticlasicismo que plantea su arquitectura. En la Diócesis de Plasencia constituye uno de los mejores exponentes para documentar el tránsito del clasicismo final post-herreriano de obras como el mayor de Naval Moral de la Mata, al resuelto estilo barroco de piezas como el retablo de Aldeanueva de la Vera o el de la parroquia de Serradilla, pasando por obras como las máquinas de Santa María, en Jaraíz de la Vera, Garganta la Olla, Tornavacas o Cabezuela del Valle.

Historia documental-. Parcos en noticias son los asientos documentales a partir de cuya lectura sabemos que el presbiterio jarandillano acogió en 1672 el retablo que actualmente lo enjoya. En las cuentas de este año se abonan 23.412 maravedís (62 ducados, 4 reales y 26 mrs.) «para asentar el retablo en la capilla maior». El hecho de que en principio estuviera destinado a la «parte de la yglesia donde se pudiese» colocar, justifica el contraste de tamaño entre el diseño de la pieza lignaria y el testero eclesial, todo más que dicha circunstancia está asimismo emparentada con su génesis: había sido contratado en Madrid por unos devotos de la cofradía de Ntra. Sra. de la Concepción que, sin duda, pensaron disponerlo como colateral dedicado a ensalzar su titular; sin embargo, «por ser tan bueno y no caber en otra parte y estar el retablo que tenía dicha

⁹ *Ibidem*, p. 286.

¹⁰ PÉREZ SÁNCHEZ, *El Dibujo Español de los siglos de Oro*. Catálogo de la Exposición celebrada en el Palacio de Bibliotecas y Museos de Madrid (Madrid, 1980), nº. 32, p. 42 (lám. LXVII).

¹¹ A.P. de Jarandilla de la Vera, *L.C.F. y V. de 1610 a 1694*, foliado, fol. 338 vt.º. El descargo que permite conocer la procedencia del retablo, coste de su asiento en el altar mayor y comitentes fue publicado en 1975 por MONTERO APARICIO, Domingo, *Arte Religioso en la Vera de Plasencia* (Salamanca, 1975), p. 309, nota 18.

iglesia en el altar maior tan viejo y indecente, se puso dicho retablo donde está»¹¹. El origen madrileño del encargo, sufragado por la iniciativa particular que decidió al fin donarlo a la iglesia, puede quedar justificado si tenemos en cuenta la pertenencia de Jarandilla al señorío de los condes de Oropesa. Y en lo que respecta al dorado, en 1725 le fueron abonados al jarandillano *José Rayo* 881 reales, extraídos de los caudales de la fábrica parroquial para en parte de pago del «empréstito» que la cofradía de la Concepción había facilitado con anterioridad –siguiendo los mandatos del Provisor diocesano– para llevar a cabo las obras acometidas en la iglesia por esta época¹².

Vino el retablo madrileño a sustituir un conjunto probablemente fabricado en el siglo XVI; el mal estado que presentaba en 1672 fue la causa primordial que indujo a sustituirlo por el procedente de Madrid. De su desmontaje nos informa el inventario de bienes efectuado el 20 de enero de 1674¹³, y parece ser que del mismo tan sólo se aprovechó el sagrario, cuyo aderezo había dispuesto 36 años antes don Fray Juan de Salazar en la Visita que realizó a la parroquia el 1 de octubre de 1638: mandaba «se aderece el sagrario donde está el Santísimo y le vea i a haderece [el ensamblador jarandillano] *Diego de Azevedo*»¹⁴. Es posible que algunos de los cuadros inventariados en 1753 y 1757 hubieran pertenecido originalmente a este retablo, aún teniendo en cuenta las obras pictóricas que poseía la parroquia desde 1635¹⁵.

La historia constructiva del retablo jarandillano aún se prolongará durante el siglo XVIII. Tras haber sufrido una limpieza en 1722¹⁶, se procedió a renovar su estilo con el tabernáculo rococó que hoy contemplamos: en las cuentas de 1762 se abonaron a *Manuel Benavides*, escultor vecino de la villa de Pasarón, 4.014 reales y 16 maravedís por la obra realizada, además de su «asiento, madera, cola, conducción, llaves de tramoia y sagrario, gasto de comida con el maestro (...) y con un ofizial que vino con él para asentarle, clavos, quartones para el altar maior donde se sentó, cristales y doscientos y cinquenta reales del dorado del sagrario que van inclusos también en dicha cantidad». En la misma fecha el escultor placentino *Antonio González Baragaña* recibió 74 reales por la tasación de dicho tabernáculo. Dos años después fue necesario dispensar de nuevo a *Manuel Benavides* otros 198 reales «que tubo de costa la composición del tabernáculo y con tramoia que se había descompuesto»¹⁷. Por último, entre 1790 y 1791 la parroquia procedió a concluir la policromía de la custodia, cuyo sagrario estaba dorado desde 1762: *Tomás Flores del Pozo*, vecino de Santa Olalla, fue el maestro encargado de acometer los trabajos; le fueron satisfechos 2.930 reales, dado que también estuvo encargado de dorar la peana sobre la que asienta la Virgen, «la mesa de altar, retocar varias imágenes, limpiar el retablo mayor»¹⁸ y acometer otra serie de trabajos menores.

¹² A.P. de Jarandilla de la Vera, L.C.F. y V. de 1698 a 1733, foliado en parte, fol. 301 vt.º.

¹³ *Ibidem*, L.C.F. y V. de 1610 a 1694, foliado, fols. 354-354 vt.º; MONTERO APARICIO, D., *op. cit.*, p. 310, nota 19.

¹⁴ A.P. de Jarandilla de la Vera, L.C.F. y V. de 1610 a 1694, foliado, fol. 162.

¹⁵ *Ibidem*, L.C.F. y V. de 1610 a 1694, foliado, fol. 435 vt.º (inventario de bienes del 1 de octubre de 1635); L.C.F. y V. de 1733 a 1795, sin foliar, inventarios de bienes del 9 de julio de 1753 y 18 de septiembre de 1757.

¹⁶ *Ibidem*, L.C.F. y V. de 1698 a 1733, foliado en parte, descargo de 1722.

¹⁷ *Ibidem*, L.C.F. y V. de 1733 a 1795, sin foliar, cuentas de 1762 y 1764. Los asientos sobre la construcción del tabernáculo ya fueron dados a conocer por MONTERO APARICIO, D., *op. cit.*, p. 311, nota 21.

¹⁸ A.P. de Jarandilla de la Vera, L.C.F. y V. de 1733 a 1795, sin foliar, cuentas de 1791.

Análisis descriptivo—. Asienta el retablo mayor sobre un zócalo de cantería a partir del cual la estructura lignaria cobra realce y acentúa su empuje vertical: banco, cuerpo único dividido en tres calles y ático curvo rematado en broche de hojarasca pomposa con el monograma mariano en su centro, constituyen los niveles estructurales de esta obra de entronque clasicista, dotada sin embargo con importantes y evidentes tintes evolutivos en virtud de los cuales la retablística diocesana en general, y verata en particular, camina hacia la constitución del retablo barroco y la disolución de las formas clásicas: la distribución unitaria del conjunto se opone a la visión fragmentada del retablo clasicista post-herreriano y abandera la función conmemorativa que sirve de base para la reducción iconográfica. Se trata de una obra de transición, fechada al término del penúltimo cuarto del siglo XVII (1672), donde la ornamentación vegetalista cobra realce en una estructura que ya no es ajena a la modulación de conjunto y resultado final de un organigrama que ha empezado a ser en gran parte indisoluble. Las fuentes clásicas y la observación directa del natural apadrinan una decoración donde se combinan rosarios de perlas y ovas y flechas con abultados tallos serpenteantes, hojas muy carnosas y jugosas granadas, de acusado protagonismo en las cartelas de la hornacinas laterales, friso del cuerpo principal y festoneados del ático. La resurrección de estos elementos ornamentales de estirpe vegetalista contribuyen a definir el estilo protobarroco impreso en la obra.

La elevada proporción concedida al banco altera y rompe los esquemas normativos conocidos hasta la fecha en la retablística diocesana: está constituido por un elevado pedestal, retranqueado en ambos extremos a fin de entrar en correspondencia con las calles laterales; el corte longitudinal en su zona central se debe al aditamento del tabernáculo en fecha muy posterior, aunque suponemos que en principio dispondría del espacio necesario para la inserción de la custodia original. Los netos del banco están decorados a base de tableros rectangulares, enmarcados con motivos vegetales y poblados de elementos florales, coloreados según fórmula frecuente desarrollada en estos momentos en nuestra policromía lignaria; el ornato alterna con las sartas de perlas talladas en los cajeados de los netos más estrechos. Una saliente cornisa terminada en gola opera la transición entre este primer nivel y el cuerpo de la obra; decora el sofito con una estrecha banda a base de ovas y flechas: los motivos clasicistas aún mantienen su vigencia y conviven con fórmulas decorativas más cercanas hacia lo que será el pleno barroco.

La conjugación en tres planos del único cuerpo de la obra define la articulación de su estructura: cobra realce en primer término la hornacina central, enmarcada en segundo plano con una pareja de columnas tendentes al orden gigante, de fuste estriado, capitel corintio y retropilastras, en correspondencia a su vez con los elementos arquitectónicos que flanquean las hornacinas laterales y cierran en los extremos el nivel principal del retablo; tales elementos son pilastras del mismo orden que los soportes principales descritos. El resultado de esta conjunción en profundidad de los planos advertidos se traduce en los dinámicos retranqueos del banco y el entablamento, que, a pesar de su concepción clasicista, ha dejado de ser continuo; asimismo, de todo esto deriva un incipiente juego de claroscuro, en franca oposición con las superficies planas de la primera mitad de la centuria.

La calle central cuenta con absoluto protagonismo en el cuerpo lignario a raíz de la disposición anotada y anchura con la que se concibe. Abre en arco de medio punto dotado de intradós abovedado en forma de cañón con fajones, y está flanqueada con pilastras cajeadas de orden corintio, de menor canon que los soportes principales pero con idéntico entablamento a los que éstos soportan. A modo de alfiz, abarca esta hornacina central un marco decorado con resaltados motivos vegetales, al que se dota de codillos y se complementa con las estructuras que timbran la clave y las enjutas, en parecido diseño. Cobija este nicho una buena talla dedicada a la *Concepción Inmaculada de María*, fechable a fines del siglo XVII en virtud de las quebraduras inferiores de la túnica y por las labores policromas sobre ella realizadas: tonos lisos con estrecho ribete dorado en el manto, de color azul en el haz y tono rojizo en el envés, y ramilletes vegetales sobre el blanco de la túnica, cuyo dibujo naturalista avanza los presupuestos que pondrá en boga el siglo XVIII. El anónimo escultor responsable de la pieza siguió para el modelo el tipo de Inmaculada creado por *Juan Martínez Montañés* en *La Cieguecita* de la Catedral de Sevilla (contratada en 1628 junto al retablo para el que estaba destinada), y que después *Alonso Cano* se encargó de estilizar con la Inmaculada que contrató para el facistol del coro de la Catedral de Granada (1655). La Virgen se alza sobre una peana de nubes en la que se incluyen tres querubines en graciosa actitud, y, a su vez, todo el conjunto de talla permanece sobreelevado en una estructura lignaria soportada por ángeles que hacen las veces de atlantes, de anatomía no muy bien resuelta: esta peana debió ser añadida con posterioridad, tal vez a raíz de la hechura, en 1762, del tabernáculo actual, cuyo dorado, del que se encargó *Tomás Flores del Pozo* en 1791, fue parejo al del pedestal. No hemos encontrado constancia que permita adscribir la imagen a un taller concreto, todo más que la procedencia madrileña del retablo, regalado por unos «devotos de Ntra. Sra. de la Concepción», permite apuntar la villa de Madrid como centro probable en el que fue ejecutada dicha representación mariana. Las imágenes de las hornacinas laterales son modernas: van dispuestas sobre repisas decoradas con ornamentación vegetalista, y recortadas sobre un fondo que repite el esquema de los tableros del banco.

Los sectores integrantes del semicírculo del ático experimentan idénticos retranqueos a los advertidos en el cuerpo principal del retablo; los espacios resultantes sirven de enmarque a motivos vegetales cuyo abultamiento propende a crear y sugerir efectos de claroscuro. Flanquean el vano central dos potentes machones que vienen a renovar el cuerpo de la retabística diocesana; el marco que engloba la escena principal del ático está dotado de pequeños arbotantes en los codillos que, igualmente, entran en relación con los motivos vegetales descritos, sobre todo en cuanto a plasticidad. La imagen con «la *Aparición de la Virgen* a un caballero que viste gregüescos», descrita por Mérida a principios de siglo como motivo iconográfico inserto en el vano principal del ático¹⁹, fue sustituida en 1957 por un buena copia del jarandillano José García Prieto²⁰ de la *Trinidad* ejecutada por *José Ribera*, el Españolito, en la década de 1630²¹.

¹⁹ MÉLIDA ALINARI, José Ramón, *Catálogo Monumental de España. Provincia de Cáceres* (1914-1916) (Madrid, 1924), T.º II, p. 240.

²⁰ GARCÍA MOGOLLÓN, F.J., *Viaje artístico por los pueblos de la Vera (Cáceres). Catálogo Monumental* (Madrid, 1988), p. 215.

²¹ La bibliografía sobre el original de Ribera en AYERBE, A., *Cuadros notables de Mallorca. Colección de*

Terminemos el análisis del conjunto haciendo alusión al tabernáculo con el que inicia su recorrido la calle principal, y que sabemos fue realizado en 1762. Está concebido en forma de templete o profunda hornacina que alberga en su interior el manifestador giratorio. Flanquea el tabernáculo a ambos lados una pareja de estípites, elementos fantásticos cuya pervivencia –para la fecha en la que nos encontramos– es síntoma de un protagonismo que aún continúa en núcleos artísticos de segunda importancia, compartiendo vigencia temporal con las rocallas de los paneles decorativos. Los tonos verde y rojo con los que fue jaspeado en 1791, responden por completo al tipo de policromía de raigambre clásica que trata de imitar materiales más nobles que los lignarios²².

Hervás. Iglesia del antiguo convento trinitario. Retablo e imagen del Cristo del Perdón

El baldaquino–. Guarda la capilla ubicada en esta iglesia hacia el costado de la Epístola, junto al presbiterio, una devota y milagrosa imagen de Jesús arrodillado y entregado al sumo sacrificio: el *Santo Cristo del Perdón*. Para su veneración se dispuso la construcción de un retablo de tipo baldaquino exento. Asienta éste sobre una gran mesa de altar de planta rectangular, con guardamalletas en su derredor y los monogramas de Cristo y María, aquél en los lados menores y éste en los mayores. Cuatro netos de no mucha altura sirven de soporte a las cuatro columnas salomónicas, de tres espiras y dos medias, sobre las que se sustenta el remate de la obra: una cúpula de media naranja cuyos gallones internos decoran diversos motivos vegetales; en la parte externa está protegida con balaustrada y rematada con la cruz que corona el conjunto.

Iomás de Veri (Madrid, 1920), p. 86; BENITO DOMÉNECH, F., *Ribera 1591-1652* (Madrid, 1991), pp. 106 y 109; FELTON, C., *Jusepe de Ribera: A Catalogue Raisonné* (Pittsburgh, 1971), p. 212, n.º. A 37; MAYER, A.L., *Jusepe de Ribera (Lo Spagnoletto)* (Leipzig, 1923), pp. 113-114; PÉREZ SÁNCHEZ y SPINOSA, N. (Dirs.), *Jusepe Ribera*. Catálogo de la Exposición (Nápoles, 1992), p. 202; IDEM, *Ribera 1591-1652*. Catálogo de la Exposición (Madrid, 1992), pp. 292-293, n.º. 70, de donde tomamos la bibliografía aquí reseñada; SAR-THOU CARRÉRES, J., «Juan de Ribera el Españoletto», en *Archivo de Arte Valenciano*, XXIV (1953), pp. 14-63; SPINOSA, N., *L'opera completa del Ribera* (Milán, 1978), n.º. 98; TORMO, E., *Ribera* (Barcelona, s/a, c.1922), lám. 29; DU GUÉ TRAPIER, E., *Ribera* (New York, Hispanic Society of America, 1952). pp. 117-123, fig. 74; y AA.VV., *D'El Greco à Goya. Chefs d'oeuvre du Prado et de collections espagnoles*. Catálogo de la Exposición (Ginebra, 1989), p. 54 (por ÁLVAREZ LOPERA).

²² El crucificado de marfil situado sobre el sagrario que precede al tabernáculo, de estilo castellano y fechado a finales del siglo XVI, es probable que sea el mismo «Cristo» al que hace referencia el inventario de bienes realizado el 14 de diciembre de 1836 con motivo de la exlaustración del convento franciscano de Santo Domingo de Guzmán –uno de los cuatro cenobios que existían en la villa en 1667: AZEDO DE LA BERRUEZA, Gabriel, *Amenidades, florestas y recreos de la provincia de la Vera Alta y Baja en la Extremadura* (Madrid, por Andrés García de la Iglesia, 1667) (Jaraíz de la Vera, 1995. Ed. facsímil del original impreso en Sevilla, Impr. E.Rasco, 1891), p. 46–, y que se incluye entre los bienes que pasaron a depender de la parroquia. AHPCC. Sección Clero. Caja 1, Exp. 2, fol. 3. Sobre la imagen propiamente dicha *vid.* MONTERO APARICIO, D., *op. cit.* p. 292.



Fig. 95. Hervás. Iglesia del antiguo convento trinitario. Retablo-baldaquino del Cristo del Perdón.

Como es frecuente en el caso del baldaquino, el hervasense está dedicado a una milagrosa imagen de profunda devoción. Dentro de la estructura arquitectónica, adopta el punto de vista frontal que le ofrece el lado menor de la mesa de altar, que, asimismo, viene señalado al ser el lugar donde se dispone el sagrario: preciosa estructura lignaria configurada a base de ganchillos, molduras geométricas y elementos vegetales. Esta orientación de la escultura persigue el mejor punto de vista que le ofrece la capilla donde se recluye, lo que no obsta para que el fiel pueda deambular alrededor del retablo y contemplar todos los puntos de vista que ofrece la concepción espacial de la talla en redondo: las heridas del dorso, la extensión lateral de las piernas y la sensación de giro que favorecen los brazos, aseguran el culto circulante para el que fue creada esta pieza de procesión²³ y diseñado el baldaquino que la protege.

La imagen-. El *Cristo del Perdón* responde a una tradición iconográfica del siglo XVII, que el escultor de origen portugués *Manuel Pereira* contribuyó a fijar con la obra que ejecutó para el convento madrileño de dominicos del Rosario (hoy perdida), aunque Hernández Perera opina que es una evolución del *Cristo Varón de Dolores* con los brazos extendidos grabado por *Durero*²⁴: Cristo permanece de rodillas sobre un suelo rocoso, que le confiere estabilidad para permanecer sobre la bola del mundo; normalmente, sirve ésta como soporte de una escena pictórica donde está representado el Pecado Original sobre el que triunfó Jesús con su muerte y resurrección. En nuestro caso no figura ningún tipo de representación.

²³ Según las últimas noticias que tenemos de esta obra, su cofradía titular tiene intenciones de proceder a su restauración para sacarla en procesión: CASTELLANO, M.M., «La cofradía restaura la talla del Cristo», en *El Periódico* (23/XI/1999).

²⁴ MARTÍN GONZÁLEZ, *Escultura Barroca Castellana*, op. cit., p. 119, citando a su vez la obra del profesor HERNÁNDEZ PERERA, Jesús, «Iconografía española. El Cristo de los Dolores», en *A.E.A.*, T.º XXVII, n.º. 105 (Enero-Marzo, 1954), p. 53 s. Vid., etiam, IDEM, «El Cristo del Perdón de Manuel Pereira», en *Estudios de Arte. Homenaje al Profesor Martín González* (Valladolid, 1995), pp. 365-372.

La expresión que el artista confiere a Cristo es de máximo dramatismo: presa del dolor causado por las heridas de las que emana sangre por doquier, extiende sus manos hacia el fiel en reclamo de ayuda mientras mira hacia lo alto y permanece con la boca entreabierta. Las heridas de las manos, las rodillas, el costado, el hombro y la cabeza, con una corona de espinas artificial, dejan ver la morbidez de un cuerpo atormentado. El paño superfemoral es blanco, con salpicaduras de sangre, de plegado minucioso, con cierta poca hondura y juego de claroscuro; las quebraduras están relegadas sobre todo al nudo que lleva en el costado derecho.

Según Ventura Ginarte, la talla del *Cristo del Perdón* fue un encargo que hizo el trinitario fray Tomás de la Madre de Dios a *Francisco Cutanda* en los años finales del siglo XVII, hacia 1670 si tenemos en cuenta los milagros que se atribuyen a la talla ya en esta fecha²⁵. Opinamos que el artista citado no puede ser otro que el vallisoletano *Francisco Díez de Tudanca*, escultor formado probablemente en el taller de un discípulo de *Gregorio Fernández*, de mediocre calidad aunque con un considerable prestigio en Valladolid y su área de influencia, y a quien Fernández del Hoyo documenta entre 1616, año de su nacimiento, y 1684; el 4 de abril de 1689 ya había muerto²⁶.

Antecedente del contrato hervasense fue sin duda el que estipuló en 1664 para ejecutar un *Santo Cristo de Rodillas* destinado al convento trinitario de Pamplona, a imitación del que existía en el Colegio de Trinitarios Descalzos de Valladolid, actualmente en el Museo Diocesano²⁷. La pieza se estipuló en 1.950 reales: «un Santo Cristo de rodillas, semejante y con la misma postura que tiene el Ecce Homo que está en el colegio de Trinitarios Descalzos, extramuros de esta ciudad, con su peana pintada y el cuerpo dado de encarnación»²⁸. No debió ser ajeno a este concierto el hermano de nuestro escultor, el trinitario fray Diego de la Concepción²⁹, quien, sin duda alguna, debió mediar de algún modo para que fray Tomás de la Madre de Dios le encargara la obra de Hervás a *Díez de Tudanca*; no era, pues, la primera vez que éste trabajaba para la Orden, con la que además mantenía vínculos familiares.



Fig. 96. Hervás. Iglesia del antiguo convento trinitario. Retablo-baldaquino del Cristo del Perdón, imagen titular.

²⁵ Cita el dato la obra de GINARTE GONZÁLEZ, Ventura, *Hervás. Su historia, su tierra, su gente* (Cáceres, 1991), pp. 31, 159 s. y 235 ss. En las páginas 159 y ss. desarrolla la biografía del padre trinitario fray Tomás de la Madre de Dios, religioso a cuyo cargo estuvo el contrato de la pieza según explicita la biografía que del mismo recoge el Protocolo del Convento, que custodian el Archivo de la Orden y la Academia de la Historia de Madrid, ms. 9/5.427.

²⁶ FERNÁNDEZ DEL HOYO, M.^o Antonia, «El escultor vallisoletano Francisco Díez de Tudanca (1616 -?)», en *B.S.A.A.*, T.^o L (1984), pp. 371-388.

²⁷ MARTÍN GONZÁLEZ, *Escultura Barroca en España. 1600-1770* (Madrid, 1983), p. 75.

²⁸ GARCÍA CHICO, E., «Francisco Díez de Tudanca, escultor», en *Altamira* (1954), p. 51. Citado por MARTÍN GONZÁLEZ, *Escultura Barroca Castellana, op. cit.*, pp. 119 y 286 s.

²⁹ FERNÁNDEZ DEL HOYO, M.^o A., *El escultor vallisoletano Francisco Díez de Tudanca...*, *op. cit.*, p. 383.

Comparando la talla del Museo Diocesano de Valladolid –obra de calidad muy superior al resto de la producción de *Díez de Tudanda*– con la de Hervás, apreciamos que el maestro mantiene en ambas un evidente planismo en el tratamiento del desnudo, mucho menos vibrante que en el caso de *Gregorio Fernández* y sus discípulos más aventajados, si bien es cierto que repite, o trata de imitar, el tipo de cabeza que el escultor prodigó. Por el contrario, el paño de pureza del *Cristo* de Valladolid es algo más plástico –dentro de las limitaciones del artista– que el hervasense, mucho más suave y parecido en este sentido al del *Cristo Nuestro Bien* que formaba parte del paso del Expolio que contrató en 1674 con la cofradía de Jesús Nazareno de León, hoy conservado en la iglesia de Santa Nonia, y para el que tomó como referencia el *Cristo* del Museo Diocesano de Valladolid³⁰.

Según señala Martín González, *Francisco Díez de Tudanca*, acostumbrado a copiar obras de otros maestros, debió tomar como referencia para el *Cristo del Perdón* de Valladolid, los Trinitarios de Pamplona y Hervás, la escultura del mismo tema que se conserva en la iglesia de Santa María Magdalena, también en la ciudad del Pisuerga, original de *Bernardo del Rincón*, quien contrató su hechura el 15 de octubre de 1656³¹. Siendo esta obra de mayor calidad, puesto que procede de un discípulo directo de *Gregorio Fernández*, y frente a la nuestra, no es de extrañar que Mérida adujera el escaso mérito de la de Hervás en su catálogo³².

Final–. La particular *afinidad iconográfica* de *Francisco Díez de Tudanca* justifica que fray Tomás de la Madre de Dios († 1712), natural de Hinojosos, en el Arzobispado de Toledo, acudiera a su taller con la finalidad de dar forma plástica a la especial devoción que sentía hacia la Pasión y Muerte de Nuestro Señor: mandó hacer la efigie del Cristo, reuniendo para ello las limosnas necesarias a fin de dotar a la escultura de una capilla significativa, de un trono y un retablo. Teniendo en cuenta que *Francisco Díez de Tudanca* fue también maestro ensamblador, es posible que él mismo, o su taller –el cual continuó su aprendiz *Juan de Ávila*, que luego casó con su sobrina Francisca Ezquerro–, se encargara de ejecutar el baldaquino algo después que la talla del *Cristo*, hacia finales de la década de 1670 o inicios de la siguiente. Es interesante al respecto citar su participación en el retablo que en 1657 concertaron los ensambladores *Alonso* y *Antonio de Billota* para la iglesia vallisoletana de la Pasión, ya que fue en esta máquina donde apareció por vez primera la columna salomónica en Valladolid³³, con la particularidad de que habría de ser obra que utilizara como modelo el retablo de la iglesia madrileña del Buen Suceso; su traza corresponde al arquitecto y ensamblador *Cristóbal Ruiz de Andino*, activo en Valladolid en la segunda mitad del siglo XVII y responsable de un estilo artístico

³⁰ LLAMAZARES RODRÍGUEZ, Fernando, «El escultor Francisco Díez de Tudanca en la ciudad de León», en *Tierras de León*, n.º 34-35 (1979), p. 55; MARTÍN GONZÁLEZ, *Escultura Barroca en España...*, op. cit., p. 75.

³¹ FERNÁNDEZ DEL HOYO, M.ª Antonia, «El Cristo del Perdón, obra de Bernardo del Rincón», en *B.S.A.A.*, T.º XLIX (1983), pp. 476-481.

³² MÉLIDA ALINARI, J.R., op. cit., T.º II, p. 234.

³³ MARTÍN GONZÁLEZ, *Escultura Barroca Castellana*, op. cit., p. 286.

avanzado y puntero en comparación con sus contemporáneos³⁴. En el organigrama diocesano placentino, el retablo hervasense sería uno de los primeros en los que aparece la columna salomónica, y el único cuya tipología responde a la del baldaquino exento que define Martín González³⁵. El mayor del convento de Serradilla, ejecutado por el madrileño *Francisco de la Torre* entre 1699 y 1701, y el dedicado al Cristo del Perdón en la parroquial tornavaqueña, responden también a esta tipología, si bien no llegan a plasmar el modelo exento.

Juan de Arenas (arquitecto, entallador y escultor de Barco de Ávila)

Notas biográficas. Estilo

Escasos datos poseemos de este artista responsable de introducir en Plasencia la columna de orden salomónico. De su trayectoria sólo sabemos que en 1678 aparece citado como *Juan del Arenal*, cobrando 50 reales de la iglesia de Mamblas (Ávila) por asentar el retablo en el altar mayor y quitar el antiguo que tenía, según reflejan las cuentas parroquiales del período 1678-1680³⁶. Es seguro que la ejecución de la obra le corresponde; en la evolución del estilo de *Juan de Arenas*, este de Mamblas vendría a ser uno de los últimos en los que utilizó columnas corintias estriadas, de forma previa a la adopción en Tornavacas, como veremos a continuación, del orden salomónico. Como *Arenales* está nominado en Santibáñez de Béjar, trabajando entre 1688 y 1689 en el retablo de la ermita de Valparaíso³⁷. Y como *Juan del Arenal* aparece entre 1694 y 1696 en la iglesia de Puente del Congosto, en cuyos libros de cuentas figura un descargo a su favor de 188 reales por los cuatro marcos que hizo para los altares, y otra partida de 508 reales por la hechura de dos hacheros³⁸.

En el panorama escultórico placentino, el retablo mayor de Cabezuela del Valle es uno de los primeros ejemplares a partir del cual la escultura diocesana camina hacia un decidido barroquismo en la arquitectura lignaria. Comparte este protagonismo con su gemelo de Tornavacas, y está presente en la carnosidad y abultamiento de la decoración vegetal que, sin embargo, aún no llega a ocultar por completo la estructura arquitectónica de la pieza; tanto la claridad compositiva como el amplio desarrollo aún concedido a la iconografía derivan del retablo contrarreformista. No obstante, el entablamiento que utiliza ya no es continuo, sino retranqueado –en

³⁴ FERNÁNDEZ DEL HOYO, M.^a A., *El escultor vallisoletano Francisco Díez de Tudanca...*, op. cit., pp. 379 s., y nota 46 de la p. 380. Esta misma autora señala que su último encargo importante fueron los retablos colaterales de la capilla mayor del convento de San Francisco, de Valladolid, firmado en enero de 1675: cada uno constaba de seis columnas salomónicas, cuatro formando un templete o baldaquino y las restantes adosadas al respaldo: *ibidem*, p. 387.

³⁵ Vid. MARTÍN GONZÁLEZ, «Avance de una tipología del retablo barroco», en *Imafronte*, especial dedicado a *El Retablo Español*, n.ºs 3-4-5 (Murcia, 1987-89), pp. 143 ss.

³⁶ VÁZQUEZ GARCÍA, Francisco, *El retablo barroco en las iglesias parroquiales de la zona norte de la provincia de Ávila*. Tesis Doctoral (Madrid, Ed. Xerocopiada, 1991), pp. 837 s. y 1.138.

³⁷ A.P. de Santibáñez de Béjar, *L.C.F. y V. de 1649 a 1737*, foliado, fol. 102.

³⁸ A.P. de Puente del Congosto, *L.C.F. y V. de 1674 a 1719*, foliado, fol. 90 vt.º.

correspondencia con las calles laterales— e incluso oculto por el broche de hojarasca central; deriva de todo esto un efecto dinámico, claroscuro y barroco. Se mantiene el friso continuo de roleos y carece de las ménsulas o cartelas generalizadas durante la etapa barroca por los *Churriguera*, procedentes de la cornisa de *Vignola* reformada más tarde por *fray Lorenzo de San Nicolás*; en este sentido, el gemelo tornavaqueño es más evolucionado. Por otro lado, la aparición de la columna salomónica, concebida en orden gigante aunque en nuestro caso no abarque dos cuerpos completos, hace su aparición por vez primera de mano del arquitecto *Juan de Arenas*. Es muy probable que en principio proyectaran disponer en Cabezuela columnas estriadas de abultada factura, lo que vendría a justificar los motivos del friso; sin embargo, el segundo concierto referido en la documentación varió la concepción primigenia y acordó la introducción del orden salomónico con todas sus correspondencias —similares características presenta el mayor de Tornavacas—. Con todo, *Arenas* demuestra ser buen conocedor de los últimos avances en materia de arquitectura lignaria, aprendidos a raíz de sus contactos con la escuela salmantina y vallisoletana. La relación establecida entre el conjunto tornavaqueño y el diseño impreso por el entallador vallisoletano *Juan Fernández* en el retablo mayor de Villares de la Reina (Salamanca)³⁹ es evidente, además de coincidir con dicho artista en la forma espaciada de distribuir los racimos y hojas en las columnas: se firmó la escritura contractual de esta obra en 1676; la talla correspondió a *Francisco de Aguilar*, la escultura a *Bernardo Pérez de Robles* y la pintura a *Domingo Nieto*. Resulta sintomático que ese mismo año de 1676 también se encargara *Pérez de Robles* de ejecutar la talla de *San Pedro de Alcántara* para la Sede cauriense, la misma para la que en 1682 *Arenas* hizo el retablo que en la actualidad la alberga. Todo esto viene a confirmar las relaciones estilísticas advertidas.

Por otra parte, la documentación analizada en Cabezuela y la conservada en Coria a tenor del retablo precitado de *San Pedro de Alcántara*, permiten valorar de este artista su doble faceta de entallador y escultor. En materia escultórica demuestra ser un maestro más bien discreto, aunque igualmente emparentado con la estética castellana y, sobre todo, fernandesca. La nueva tipología de retablo que introduce *Juan de Arenas* en el Jerte contribuye a renovar el estilo de los talleres placentinos, en franca decadencia durante la segunda mitad del siglo XVII.

Por lo demás, nada dice sobre nuestro artista don Manuel Gómez Moreno en el apartado dedicado a *Barco de Ávila* en su inmejorable *Catálogo Monumental* de la provincia abulense⁴⁰. No obstante, y a falta de un estudio detallado sobre las piezas artísticas de la iglesia de esa localidad, no sería desacertado intuir la presencia o relación de *Juan de Arenas* con el retablo mayor de la iglesia de la Asunción, dotado con columnas salomónicas y asegurado con cuarterones en 1663⁴¹.

³⁹ MARTÍN GONZÁLEZ, *Escultura Barroca Castellana. Segunda parte* (Madrid, 1971), pp. 35-38.

⁴⁰ GÓMEZ MORENO, M., *Catálogo Monumental de la Provincia de Ávila* (Ávila, 1983), pp. 333-345.

⁴¹ MATEOS, Francisco, *Historia del Barco de Ávila* (Ávila, 1996), pp. 161 s.

Catálogo de Obras

- Tornavacas. Parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción
Retablo mayor (atribuido)

Análisis descriptivo y aproximación de autoría-. La coincidencia de estilo y estructura con respecto al retablo mayor de Cabezuela del Valle es la nota dominante para definir el de Tornavacas y poder relacionar su hechura con *Juan de Arenas*, entallador encargado de la arquitectura y escultura de la mencionada obra cabezueleña (1681-1683); no obstante, y como ha señalado el profesor García Mogollón, las formas más simplificadas del tornavaqueño ubican su realización poco antes que la de su gemelo, constituyendo el ensayo de un modelo previo luego repetido y ampliado⁴²: las formas decorativas vegetales aún no adquieren la corporeidad volumétrica que posteriormente permitirá su despegue e independencia de las formas arquitectónicas, que, igualmente, caminan hacia una mayor airocidad, esbeltez y perfección en la talla. Por otro lado, el diseño de conjunto coincide con el retablo que realizó dicho *Juan de Arenas* para la Catedral de Coria con la finalidad de ubicar la imagen de San Pedro de Alcántara realizada por el escultor salmantino *Bernardo Pérez de Robles*: la ejecución de esta bella pieza retablística fue contemporánea (1682) a la de Cabezuela, por lo



Fig. 97. Tornavacas. Parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción. Retablo mayor.

⁴² Ya advirtió García Mogollón en 1986 el parentesco estilístico de ambas obras gemelas: GARCÍA MOGOLLÓN, F.J., *Viaje por los pueblos del Valle del Jerte: Tornavacas (V)* (Cáceres, Diario EXTREMADURA, 15-9-86), p. 20; IDEM, «El retablo e imagen de San Pedro de Alcántara de la Catedral de Coria y sus artífices, el entallador Juan de Arenas y el escultor Bernardo Pérez de Robles. Su relación con los retablos mayores de Cabezuela del Valle y Tornavacas», en *Norba-Arte*, T.º XVI (Cáceres, 1996) (Madrid, 1998), pp. 219-221. *Vid., etiam*, FLORES DEL MANZANO, Fernando, «Arte religioso en el Valle del Jerte: las Iglesias de Cabezuela, Jerte, Cabrero y otras aportaciones», en *VIII Centenario de la Diócesis de Plasencia (1189-1989). Jornadas de Estudios Históricos* (Plasencia, 1990), pp. 588.

que la decoración y estructuras están más evolucionadas en ambos casos que en Tornavacas. Toda una serie de relaciones estilísticas, que puntualizamos a continuación, relacionan las obras constatadas de *Juan de Arenas* con el retablo mayor tornavaqueño y permiten afirmar la presencia de su taller en la localidad. La ausencia de documentación directa no posibilita ratificar esta hipótesis, que viene apoyada sin embargo por dos circunstancias añadidas: por un lado, las estrechas relaciones de vecindad establecidas a lo largo de la Historia entre Barco de Ávila y Tornavacas⁴³, y por otro, el hecho documentado de que los párrocos de ambas localidades fueran hermanos, por lo que es lógico pensar que Tomás Sánchez de la Torre⁴⁴ recomendara a su hermano Francisco el entallador que había trabajado para él en Tornavacas.

Adaptado a todo el lienzo del presbiterio eclesial, y elevado sobre un sotobanco de piedra de cantería, estructúrase el alzado del retablo mayor de Tornavacas a partir de un alto banco, cuerpo único con cuatro columnas salomónicas y ático curvo amoldado al marco arquitectónico, timbrado con un gran broche vegetal avenerado. Apoyan los soportes principales sobre cuatro grandes mensulones vegetalizados, cuya distribución en *el banco* permite enmarcar los dos relieves escultóricos situados en los flancos correspondientes a las calles laterales: *La Adoración de los Pastores* (Evangelio) y *La Epifanía* (Epístola). No cabe duda que este diseño constituye un precedente para el que inmediatamente después amplió *Juan de Arenas* en Cabezuela; sin embargo, la condición impuesta en esta última localidad sobre dichos relieves, que debían ser tallados en Valladolid, explica la diferencia estilística de ambos conjuntos escultóricos: la composición de los tornavaqueños es mucho más sencilla, tanto por el menor número de personajes y detalles como por la trabazón de los mismos y la extrema sencillez de los fondos; las incorrecciones anatómicas de las figuras son mucho más elocuentes,



Fig. 98. Tornavacas. Parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción. Retablo mayor, Natividad.

⁴³ Al Arciprestazgo de Barco de Ávila habían pertenecido las Casas del Puerto de Tornavacas: FUENTE ARRIMADAS, Nicolás de la, *Fisiografía e Historia del Barco de Ávila* (Ávila, Tip. y Enc. de Senén Martín, 1926. Ed. facsímil de 1983), T.º I, p. 156.

⁴⁴ La remodelación, durante la segunda mitad del siglo XVII, de la iglesia tornavaqueña debió ser supervisada muy de cerca por esta cura rector, quien, además de promover para su financiación y feliz culminación las donaciones de los Álvarez de Toledo, señores de la villa y Condes de Oropesa (: LÓPEZ, Tomás, *Extremadura. Por López, año de 1798*. Estudio y recopilación a cargo de Gonzalo BARRIENTOS ALFAGEME, Mérida, 1991, p. 418), también debió traer a la localidad a *Juan de Arenas*, entallador procedente de Barco de Ávila, al que su hermano Francisco Sánchez de la Torre contrató el 16 de agosto de 1681 para ejecutar el gemelo retablo mayor del cercano pueblo de Cabezuela. La ejecución de las yeserías que enjayan las bóvedas del templo tornavaqueño, rematadas entre finales del siglo XVII y los inicios del XVIII, proporcionan la fecha estimada para confirmar la existencia de un presbiterio ultimado y necesitado, pues, del retablo cuya fábrica tendría lugar hacia finales de la década de 1670 y en paralelo a la culminación de los remates de la iglesia.

máxime en la escena de *La Adoración de los Reyes Magos*; el tratamiento de los paños, con la multiplicación de pliegues en caída rígida y angulosidades relegadas a las zonas inferiores, entra en relación directa con las tallas exentas de la presente máquina, su gemela de Cabezuela –a las que se obligó el artista en el contrato– y, asimismo, con los relieves escultóricos del retablo cauriense dedicado a San Pedro de Alcántara, que presentan el mismo tipo de plegado inciso, horizontal o diagonal, en virtud del cual trata de recrear las quebraduras castellanas. La uniformidad estilística se convierte, pues, en el más fiel documento que poseemos para atribuir el conjunto de talla de este retablo tornavaqueño a *Juan de Arenas*, cuyo estilo escultórico se define por una evidente ingenuidad popular. Por otro lado, mención cabe hacer de la excelente labor policroma desarrollada sobre los altorrelieves: estofados con pequeños motivos vegetales sobre fondos rajados o picados, junto a las encarnaciones en mate, permiten manejar una cronología contemporánea a la ejecución de la pieza. Ambos paneles han perdido la figura del Infante, que iría exento, a consecuencia de la rotura de los brazos de la madre.

La *custodia-manifestador*, de tipo giratorio y decorada con espejos barrocos, ocupa la zona central del retablo; una pareja de columnas con fustes muy recargados enmarca a ambos lados este templete-baldaquino, añadido en la segunda mitad del siglo XVIII en virtud de las rocallas que lo decoran. La similitud estructural y estilística que guarda con el cercano de Cabezuela nos permite pensar en la década de 1750 como fecha posible para su ejecución, acaso debida a los *Incera Velasco*. Por encima del mismo preside la imagen titular



Fig. 99. Tornavacas. Parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción. Retablo mayor, San Pablo.

de la parroquia: *Nuestra Señora de la Asunción*, talla exenta elevada sobre peana de querubines alados entre nubes y acompañada con otros dos angelitos desnudos, cuyo manto volandero a la derecha crea cierto efectismo barroco. Está enmarcada en hornacina de medio punto e intradós acasetonado y flanqueada a ambos lados con las imágenes de *San Pedro* y *San Pablo*; apoyan directamente sobre repisas vegetalizadas y conservan sus atributos parlantes, aunque han perdido el libro que irían portando en la izquierda. El tipo de plegado, al que ya nos hemos referido, sitúa la hechura de estas imágenes en torno al último tercio del siglo XVII; los esquemas repiten modelos difundidos, sobre todo de la escuela castellana, y en ellas *Juan de Arenas* demuestra no ser tan hábil maestro escultor como arquitecto. Conservan su policromía original, y es del mismo estilo que la comentada para los relieves del banco.

Un *entablamiento* residual, dotado con las ménsulas vignolescas que más tarde se encargó de reformar *fray Lorenzo de San Nicolás*, sirve de apoyo para el tímido banco que realza el ático culminante. La hornacina central, de planta rectangular y enmarcada con columnas salomónicas, alberga la repetida *escena del Gólgota*: el *Crucificado*, de brazos desproporcionados, detalles anatómicos esquematizados y estilo arcaizante en general a pesar de la jugosidad impresa en el plegado del perizoma. Se acompaña de la *Virgen y San Juan*, dos esculturas de las que sobresale la ampulosidad con la que *Juan de Arenas* ha resuelto los ropajes y el movimiento contenido que bajo ellos subyace. Las relaciones con la escuela castellana son evidentes, y demuestran el conocimiento que tenía el artista de la obra placentina de *Gregorio Fernández*. Flanquean la escena del Gólgota las efigies de *Santo Tomás de Aquino*, al Evangelio y con el Sol sobre su pecho como atributo simbólico, y *San Agustín*, al costado de la Epístola. Completan el programa iconográfico dos buenas tallas de *Arcángeles* añadidas en los flancos del ático: carece de atributo el ubicado al Evangelio, aunque bien podría tratarse de *San Miguel* por la posición de las manos, elevada la derecha para coger la espada y preparada la izquierda para soportar la balanza; como es habitual en la iconografía cristiana, hace pareja con el *Arcángel San Rafael*, identificado con el pez que eleva su mano derecha.

En lo que respecta al *dorado de la arquitectura lignaria*, vuelve a ser la documentación indirecta y relacionada con la villa de Cabezuela del Valle la única fuente disponible para aproximar su autoría al que creemos que sea el artífice del dorado de la obra que nos ocupa: el «maestro del arte liberal de pintor» *Antonio Fernández de Torres*, vecino de la villa de Barco de Ávila y «residente en las Casas del Puerto» de Tornavacas en 1687. Una carta de poder otorgada el 16 de abril de dicho año por el pintor placentino *Alonso de Paredes y Carranza*, nos informa acerca de la baja de 15.000 reales que *Antonio Fernández de Torres* había realizado entonces desde la localidad tornavaqueña sobre la cuantía de 1.500 ducados en la que *Pedro de la Peña*, dorador vecino de la ciudad de Salamanca y en favor de quien suscribía *Alonso de Paredes* el poder notarial –con la finalidad de rebajar en última instancia hasta 14.000 reales el precio de la subasta–, había ajustado en un principio el dorado del retablo mayor de Cabezuela⁴⁵. Si aceptamos, como evidentemente así lo demuestra la comparación estilística ya referida, que fue el entallador *Juan de Arenas* el autor del retablo tornavaqueño, ejecutado hacia finales de la década de 1670 e inicios de la siguiente de 1680, sería lógico suponer que *Arenas* hubiera abierto el camino y recomendado a los rectores parroquiales a uno de sus convecinos, cuyo taller se trasladó poco después a la misma localidad para proceder a policromar la máquina; sólo de esta forma justificamos que *Fernández de Torres* resida en 1687 en las Casas del Puerto, muy poco tiempo después de haber concluido el conjunto lignario. Es necesario valorar en éste la calidad del oro utilizado y el buen estado de conservación que presenta. Los panes se adaptan a los motivos tallados sin recrear en las superficies lisas ningún otro tipo de detalles grabados, técnica que tiene su máximo desarrollo en nuestra zona durante el siglo XVIII. Como va dicho, la policromía de las imágenes responde al estilo seiscentista, y sería aplicada de forma contemporánea al resto del dorado.

⁴⁵ AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Agustín González Rayo, leg. 1101, foliado, fols. 82-82 vt.º.

- Cabezuela del Valle. Parroquia de San Miguel Arcángel
Retablo mayor

El contrato del retablo mayor de la iglesia de Cabezuela del Valle fue suscrito el 16 de agosto de 1681 –ante el escribano de la villa Sebastián Fernández– entre *Juan de Arenas*, «maestro de arquitectura», y el vicario don Francisco Sánchez de la Torre⁴⁶. Según la escritura de concierto, el maestro se comprometió a ejecutar «un retablo para la capilla mayor de la yglesia parrochial deste dicho lugar», en virtud de la planta que de mutua conformidad habían firmado ambas partes. Para la talla estipularon el empleo «de madera de pino buena y linpia», sin duda alguna, procedente de los pinares de Navarredonda y Piedrahita; una vez acabado, y tras haber traído el vicario «a su costa dicho retablo desde dicha villa del Barco», *Juan de Arenas* lo asentaría teniendo en cuenta «las demás circunstancias que sean necesarias para su perfección», además de «quitar el [antiguo] retablo de dicha capilla mayor y (...) de asentar[lo] en la sacristía de dicha yglesia»⁴⁷. Asimismo, se obligó «de hacer y dejar asentados en dicho retablo a San Pedro y San Pablo y a San Miguel y a San Joseph y a San Francisco y



Fig. 100. Cabezuela del Valle. Parroquia de San Miguel Arcángel. Retablo mayor.

⁴⁶ A.P. de Cabezuela del Valle. Protocolos de la parroquia, escribano público de Cabezuela Sebastián Fernández. Contrato del retablo mayor de la parroquia con el escultor y maestro de arquitectura *Juan de Arenas*, 16 de agosto de 1681. Al respecto, *vid. etiam*, FLORES DEL MANZANO, F., *op. cit.*, pp. 586-588 y 598-599; GARCÍA MOGOLLÓN, F.J., *Viaje artístico por los pueblos del Valle del Jerte: Cabezuela (XII) y (XIII)* (Cáceres, Diario EXTREMADURA, 23-2-87), pp. 7 y 26; IDEM, *El retablo e imagen de San Pedro de Alcántara...*, *op. cit.*, pp. 217-219 y 222-223. En la actualidad, el AHPCC no conserva, según su catalogación, ningún documento suscrito por el escribano cuya firma rubricó el contrato artístico referido, Sebastián Fernández.

⁴⁷ La demolición de la vieja capilla mayor a partir del día 13 de julio de 1676, a fin de dar inicio a la edificación de la nueva traza a cuyas condiciones estaba obligado el maestro de Piedrahita *Carlos Cilleros* desde el 9 de junio de ese mismo año (:FLORES DEL MANZANO, F., *op. cit.*, pp. 585-586 y Documento 1 del Apéndice Documental, pp. 594-598), fue la responsable de la desaparición, o desmantelamiento al menos, del antiguo retablo mayor parroquial que refieren los documentos.

un Santo Cristo para lo alto de dicho retablo y con su cruz», tallas a las que un «segundo concierto», que no debió ser más que una ampliación del precedente en cuanto al trabajo a llevar a cabo, añadió «las dos hechuras de la Virgen María y San Juan al pie de la cruz y juntamente las columnas salomónicas con sus correspondencias». El plazo acordado para la entrega de la obra se fijó en dos años, y a cambio de la misma recibiría 9.000 reales de vellón en dos plazos: «siete mil antes de asentarle y los dos mil restantes abién-dose asentado». No obstante, el segundo concierto sumó a esta cifra inicial 2.500 reales de vellón más por los aditamentos señalados, razón por la cual el coste de la obra ascendió a la cifra global de 11.500 reales de vellón. Este «segundo concierto», añadido en la advertencia inserta debajo del contrato original, permite saber que la obra fue por fin ejecutada enteramente en la villa de Cabezuela, «por ser muy conbeniente»⁴⁸, y que «acabóse de todo punto el año de mil seiscientos y ochenta y tres, por el mes de febrero de dicho año», es decir, seis meses antes de lo pactado. El intenso trabajo que sin duda absorbió al maestro durante su proceso de ejecución, fue objeto de una anotación en las misivas remitidas por el agente del Cabildo a la Catedral de Coria con motivo de comprobar el estado del retablo de *San Pedro de Alcántara* al que estaba obligado el maestro con dicha Sede; en esa carta, don Alonso Gómez de Arauz, agente del Cabildo cauriense, informaba a don Francisco de Melo Zuazo que, por el mes de septiembre de 1682, «Juan del Arenas, maestro del retablo, estuvo días en Caveçuela en la obra de otro»⁴⁹.

Cuatro años después de concluir el retablo, procedió la parroquia cabezueleña a convocar el habitual concurso de subasta a la baja, a fin de adjudicar al mejor postor el contrato para llevar a cabo los trabajos de dorado y policromía del conjunto lignario. La escritura de poder otorgada al efecto por el pintor placentino *Alonso de Paredes y Carranza* el 16 de abril de 1687⁵⁰, nos permite conocer que en el proceso intervinieron el dorador salmantino *Pedro de la Peña* (con una postura de 1.500 ducados), el «maestro del arte liberal de pintor» *Antonio Fernández de Torres*, vecino de la villa de Barco de Ávila y «residente en las Casas del Puerto» de Tornavacas por esa fecha (debía estar dorando el retablo mayor de dicha localidad; hizo mejora en el de Cabezuela y estipuló el precio en 15.000 reales –bajaba, por tanto, en 1.500 reales la cantidad inicial–), y el antedicho *Alonso de Paredes y Carranza*, que, en la mencionada escritura, otorgaba poder en favor de don Juan González de la Plaza, estudiante

⁴⁸ El Puerto de Tornavacas, que es obligado cruzar para bascular entre ambos puntos, «es un camino que va haciendo curvas entre frutales y verdor, amurallado a cada lado por las sierras de Béjar y Vera cubiertas de nieve»: CHAPMAN, Abel, y BUCK, Walter J., *A Hand-Book for Travellers in Spain, and readers at home*, Part 1, containing, *Andalucía, Ronda and Granada, Murcia, Valencia, Catalonia, and Extremadura* (London, John Murray, 1845). Citado por MAESTRE, M.^a Dolores, *Doce viajes por Extremadura (en los libros de viajeros ingleses desde 1760 a 1843)* (Plasencia, 1995 –2^a Ed.–), pp. 413-414.

⁴⁹ Archivo de la Catedral de Coria, legajo 798. 25 de septiembre de 1682. Extracto de la carta enviada por Alonso Gómez de Arauz desde Barco de Ávila a don Francisco de Melo Zuazo, con motivo del retablo de *San Pedro de Alcántara* que el entallador y escultor *Juan de Arenas* había de hacer para la Sede catedralicia cauriense. En la misiva se menciona el retablo de Cabezuela, que por estas fechas ejecutaba dicho *Juan de Arenas*. Documento citado en el trabajo de GARCÍA MOGOLLÓN, F.J., *El retablo e imagen de San Pedro de Alcántara...*, op. cit., pp. 221-222.

⁵⁰ AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Agustín González Rayo, leg. 1101, foliado, fols. 82-82 vt.^o.

y vecino de Cabezuela, para que en su nombre y en el de *Pedro de la Peña*, por quien prestaba voz y caución, ofreciera una tercera mejora. La falta de documentación impide aportar más datos sobre la conclusión final de la subasta. Sin embargo, y aunque es posible que el dorado del retablo se llevara a cabo en esa fecha, la obra arquitectónica que fue necesario acometer en la iglesia durante el primer tercio del siglo XVIII hizo necesaria su renovación –aparte de la policromía de las tallas, que responde estilísticamente, en la mayor parte de los casos, a los años finales del siglo XVII–. Así se deduce del cabildo que celebró la cofradía de la Vera Cruz el 28 de octubre de 1751⁵¹: se designaron como «comisarios de dorar el retablo mayor» a los máximos responsables de la comunidad laica y religiosa, reunida en la fecha precisada y bajo la advocación de la Vera Cruz, para declarar exentos del cargo de mayordomos a aquéllos que habían contribuido «para el efecto de que se dore el retablo maior i se haga i dore el retablo del Santo Christo de dicha cofradía». Los diferentes asientos documentales permiten datar la policromía del retablo de *Juan de Arenas* a comienzos de la década de 1750, entre 1751 y 1752. Su conclusión en esta fecha propició el aditamento del nuevo tabernáculo y la venta del antiguo a la parroquia de Vadillo, según veremos. En cuanto al maestro, opinamos que pudo ser el dorador jaraiceño *Agustín Rayo* el adjudicatario del contrato, dada su activa presencia en Cabezuela en los años centrales del siglo XVIII.

Análisis descriptivo–. Aun a pesar de ser muy escasas las referencias documentales, el contrato para la ejecución del actual retablo mayor, suscrito el 16 de agosto de 1681, permite conocer la existencia de una obra precedente, que, al decir de lo pactado, debía encontrarse entonces en buenas condiciones de conservación: «dicho maestro a de quitar el retablo de dicha capilla mayor y se a de asentar en la sacristía de dicha yglesia», donde aún se conservaba en 1734. Dado el tamaño al que debió ser reducido para proceder a su asiento, es posible identificar la obra referida con el actual retablo clasicista, de la primera mitad del siglo XVII, situado en el costado de Epístola⁵², si bien es cierto, por el contrario, que la iconografía de esta pieza, fundamentalmente dominica, nos invita a pensar en su procedencia foránea, tal vez del antiguo convento de Santa Catalina de Siena en Jarandilla de la Vera.

El actual retablo mayor asienta sobre un *sotobanco* de piedra granítica; el alzado se ordena en banco, cuerpo único recorrido por cuatro columnas salomónicas gigantes, que lo dividen en tres calles, y ático curvo, adaptado a la forma de la bóveda del presbiterio y apoyado sobre un rebanco con relieves escultóricos. El diseño responde al precepto de tamaño pactado en el contrato, en virtud del cual el retablo habría de ser de «alto asta cubrir de ancho y largo el lienço de dicha capilla». La decoración vegetalista contribuye al efecto de conjunto; es muy carnosa y corporeizada, como corresponde a estas fechas.

⁵¹ En los acuerdos también entraba el dorado del sombrero del púlpito. *Vid.*, A.P. de Cabezuela del Valle, L.C.V. y *Cabildos de la Cofradía de la Vera Cruz de 1742 a 1869*, foliado, fols. 74 vt.^o-107 vt.^o, *passim*, cabildos de 28 de octubre de 1751; 30 de marzo de 1752 y 9 de marzo de 1755.

⁵² FLORES DEL MANZANO, F., *op. cit.*, p. 588 y nota 12.

Los soportes salomónicos tienen su correspondencia con los mensulones vegetalizados del banco, así como los pilastrones laterales con los netos de los extremos. Los espacios resultantes de la distribución de estos elementos en el primer nivel del retablo permite desplegar una rica serie de relieves escultóricos, a partir de los cuales se hace evidente la dependencia que aún mantiene la obra de la tradición retablística de la primera mitad del siglo XVII y la importancia entonces concedida al despliegue iconográfico. En los netos laterales distinguimos *La Anunciación* (Evangelio) y *La Visitación* (Epístola), mientras que los paneles centrales, de mayor tamaño e insertos entre los mensulones, subrayan la importancia de *La Adoración de los Pastores* (Evangelio) y *La Epifanía* (Epístola). La documentación consultada permite relacionar la hechura de estas escenas con la escuela castellana, de donde sabemos procedía «el Niño Jesús que está en el nicho del Sagrario» y «los angelitos que están junto» a él: fue ejecutado por un «buen maestro» de Valladolid, acaso también responsable del diseño de los paneles escultóricos que, en última instancia, se encargaría de tallar probablemente *Juan de Arenas*. El estilo popular de estas figuras, sobre todo en la escena de los pastores, es evidente: pequeños errores de escala en el trazado de los personajes –dotados con enormes manos en algunos casos– y en su relación con el espacio, la escasa trabazón psicológica de los mismos, subrayada por la inexpressividad de unas caras convencionales y, en ocasiones, de escasa resolución plástica, manifiestan lo que decimos. Técnicamente, es necesario conectar el tratamiento de los paños con el amaneramiento que los mismos adquieren en Castilla tras la muerte de *Gregorio Fernández*, sobre todo en el caso concreto del rey Baltasar.

La procedencia vallisoletana a la que alude la documentación hace necesario recordar obras como el retablo mayor de la iglesia parroquial de San Miguel, en Vitoria (1624-1632), cuya labor escultórica acometió en su mayor parte el taller de *Gregorio Fernández* a partir de los cartones proporcionados por el maestro⁵³, o los relieves de la Adoración de los Pastores y de los Reyes en la fachada principal de la Catedral de Salamanca, obra contratada con el escultor vallisoletano *Juan Rodríguez* en 1661, y para cuya composición se inspiró en el precitado retablo de San Miguel de Vitoria⁵⁴. Señalemos también la gran influencia que para esta serie de composiciones tuvieron las estampas grabadas. La escena de fondo elegida para otorgar mayor profundidad al relieve de los pastores, donde distinguimos, bajo un arco, la Anunciación del Ángel, entra en relación con el último plano de un grabado del holandés *Cornelio Cort* realizado sobre dibujo de *Federico Zuccaro*, titulado *La Adoración de los pastores*⁵⁵. Este ejemplo nos sirve para apreciar el mayor rigor que ha seguido el artista en la composición de las escenas, y la diferencia que existe entre estos paneles y los ubicados en el banco del retablo mayor de Tornavacas, obra atribuida a *Juan de Arenas* por la crítica histórico-artística ante las evidentes conexiones estilísticas que lo relacionan con el presente de Cabezuela, y donde los relieves escultóricos deben ser originales de dicho maestro.

⁵³ MARTÍN GONZÁLEZ, *Escultura Barroca Castellana, op. cit.*, pp. 223-226. Entran en relación con nuestra obra escenas del banco y el tablero de la adoración de los pastores.

⁵⁴ *Ibidem*, pp. 280-281. IDEM, *Escultura Barroca Castellana. Segunda Parte, op. cit.*, pp. 38-39.

⁵⁵ GONZÁLEZ DE ZÁRATE, Jesús María, *Real Colección de Estampas de San Lorenzo de El Escorial* (Vitoria, 1993), T.º III, p. 68, L-876.

«Las columnas salomónicas con sus correspondencias», mencionadas en un acuerdo posterior al contrato del retablo, están compuestas por cinco espiras y dos medias y pobladas con zarcillos de vid que trepidan y adaptan su recorrido a la dirección de unos giros para los que nuestro «maestro de arquitectura» siguió las directrices de *Juan Caramuel*⁵⁶; como corresponde a un retablo de tipo prebarroco, el ornato no oculta en ningún momento la estructura de los elementos arquitectónicos. Las hornacinas encierran las tallas que también contrató *Juan de Arenas*, quien, en su faceta de escultor, demuestra ser más discreto que en la de arquitecto: los Príncipes de la Iglesia, *San Pedro* y *San Pablo*⁵⁷, flanquean al titular de la parroquia, *San Miguel*, de mucha mayor calidad que sus compañeros, lo que podría estar hablando de una colaboración de taller o, tal vez, de un subcontrato.



Fig. 101. Cabezuela del Valle. Parroquia de San Miguel Arcángel. Retablo mayor, San Miguel.

La conclusión del dorado del retablo en 1752 propició el contrato de un nuevo *manifestador*; el antiguo, original de *Juan de Arenas*, fue vendido a la iglesia del cercano pueblo de Vadillo⁵⁸. Un baldaquino exento, sustentado por dos columnas de fuste liso y decoración vegetal adherida, cobija en su interior un expositor de tipo giratorio, típicamente dieciochesco; completan el ornato de la pieza una serie de rocallas dispuestas alrededor del árbol tallado en la puerta del expositor⁵⁹.

⁵⁶ CARAMUEL DE LOBKOWITZ, Juan, *Architectura civil Recta y Oblicua considerada y dibujada en el templo de Jerusalén* (Vigevano, 1678) (Ed. facsimil a cargo de Antonio BONET CORREA, Madrid, 1984), T.º II, p. 76.

⁵⁷ La policromía de ambas esculturas responde a los añadidos policromos que el placentino *José Picazo* realizó a mediados del siglo XIX: A.P. de Cabezuela del Valle, *L.C.F. y V. de 1808 a 1897*, foliado, fol. 148, cuentas de 1854.

⁵⁸ Daban con ello cumplimiento los parroquianos de esta localidad hoy despoblada al mandato dispuesto por el Obispo de Plasencia don José Ignacio Rodríguez Cornejo (1750-1755) en su Visita a Cabezuela el 10 de junio de 1752, referente a la adquisición de dicho tabernáculo «por haver echo otro nuevo la yglesia parrochial de esta villa». La tasación estipulada valoró la pieza original de *Juan de Arenas* en 600 reales, luego abonados en dos plazos: 400 reales en 1752 y los 200 restantes entre 1753 (fecha más probable) y 1755; tuvo de coste el transporte y asiento 26 reales: A.P. de Vadillo (en la actualidad, depositado en la parroquia de Cabezuela del Valle), *L.C.F. y V. de 1727 a 1851*, foliado, fols. 55-67, Visita de 10 de junio de 1752, y cuentas de 1752 y 1756.

⁵⁹ Un inventario de 1771 recoge referencias de este tabernáculo, en cuyo interior se alzaba entonces el «Niño Jesús vestido de mantillas» (: A.P. de Cabezuela del Valle, *L.C.F. y V. de 1758 a 1806*, foliado, fol. 71, inventario de bienes fechado el 16 de diciembre de 1771) que procedía, como sabemos, de talleres vallisoletanos y que en la actualidad no se conserva. Hacia mediados de la década de 1980 el manifestador fue separado y avanzado respecto de la máquina lignaria (: GARCÍA MOGOLLÓN, F.J., *Viaje artístico...*, op. cit., *Cabezuela del Valle* (XIII), p. 26.), razón por la cual nos hemos referido al mismo como baldaquino

Anotemos el parecido que guarda el manifestador de Cabezuela con el de Tornavacas, fechado asimismo en la segunda mitad del siglo XVIII; dada la intervención documentada del entallador *José Manuel de la Incera Velasco* en el retablo del Rosario de la parroquia cabezueleña (1741-1742), podríamos pensar que ambas obras salieron de los talleres de estos importantes maestros asentados en Barrado.

El ático se eleva sobre un rebanco cuyos paneles enmarcan otra serie de relieves escultóricos que, desde el Evangelio hacia la Epístola, son los siguientes: *La Presentación de Jesús en el Templo*, *La Huida a Egipto*, *Santo Obispo* con mitra, báculo y libro –probablemente *San Agustín*–, una *Santa* carente de atributos iconográficos –que identificamos con *Santa Teresa de Jesús* al señalar su corazón con el brazo derecho–, *El Bautismo de Cristo en el Jordán* y *La Ascensión del Señor a los Cielos* acompañado por sus apóstoles. La escena del *Gólgota* preside el vano central: sobre un fondo pictórico con la representación del Sol y la Luna dominando el tumultuoso celaje que se cierne sobre la ciudad de Jerusalén, se alza un *Crucificado* al que acompañan la *Virgen* y *San Juan*. Flanquean la escena las efigies de *San José con el Niño Jesús de la mano* –y en su origen apoyado en algún tipo de vara o bastón hoy perdido– y *San Francisco de Asís*, que sostiene el crucifijo en su diestra; conservan ambas figuras la policromía original, típica de la segunda mitad del siglo XVII, y no así la escena del *Calvario*, que debió sufrir mayores retoques durante la segunda mitad del XIX.

En lo que se refiere a las labores de dorado, la documentación consultada al respecto ratifica la impresión que deriva de la contemplación de la obra, esto es, el empleo de un tipo de oro de buena calidad, como así lo confirma su textura. Por su parte, la policromía de las tallas –excepto las de *San Pedro* y *San Pablo*– se adapta al decurso que ésta experimenta durante el siglo XVII en general, tendente a ornamentar los fondos con las típicas flores coloreadas, que, en el caso de *San Miguel*, tienden ya hacia el mayor naturalismo que dominará durante el setecientos, sobre todo en la primera mitad de la centuria. En lo que respecta a las encarnaciones, es el tono mate el empleado, aunque bien pudiera haber escogido el maestro dorador la solución de combinar éste con el pulimento en una primera aplicación para otorgar mayor consistencia a la pintura.

exento. Una última modificación volvería a sufrir en 1997 a raíz de la restauración realizada por los talleres madrileños de Arte Granda sobre el retablo, bajo el patrocinio de don Francisco Muñoz Heras: la retirada de la cúpula del remate, al no permitir la plena contemplación del titular –está guardada y debidamente protegida en la sacristía del templo–. Una cartela añadida debajo del tablero del banco con la representación del abrazo de Santa Isabel a su prima alude a dicha restauración: «SE RESTAURO 30 NOVIEMBRE 1997 / REALIZADO POR TALLERES GRANDA / PATROCINADO POR= / FRANCISCO MUÑOZ HERAS».

- Coria. S.I.C. de Ntra. Sra. de la
Asunción
Retablo de San Pedro de Alcántara

La capilla que el Canónigo don Hernando Alonso de Amusco († 1493) levantó a finales del siglo XV para su enterramiento en la Catedral de Coria, está decorada con el retablo que *Juan de Arenas* terminó a finales de 1682, algo antes que el mayor de Cabezuela del Valle. Consta de banco, cuerpo dividido en tres calles y ático; llama la atención la solución adoptada de combinar en éste y en las calles laterales vanos concebidos al modo de auténticos transparentes. Asimismo, en la obra se distribuyen una serie de relieves escultóricos que también fueron realizados por *Juan de Arenas*, en los que se muestra como un discreto escultor⁶⁰. Preside el conjunto una excelente efigie de *San Pedro de Alcántara*, obra del escultor indiano *Bernardo Pérez de Robles*, quien la ejecutó en 1676⁶¹.



Fig. 102. Coria. S.I. Catedral. Retablo de San Pedro de Alcántara.

3. OTRAS OBRAS Y ARTISTAS

Otras muchas obras hemos localizado en la Diócesis de Plasencia que podemos citar en este apartado correspondiente a la llegada o introducción del estilo barroco: el retablo mayor de la iglesia de Valdecañas de Tajo –o al menos sus columnas salomónicas–, el colateral dedicado a *San José* en Berzocana, etc.

En lo que respecta a los artistas, y como va dicho, los talleres disminuyen considerablemente su actividad con respecto al auge e importancia que habían tenido en la primera mitad de la centuria. Destaquemos, no obstante, a *Juan Basco Castillo*, de Plasencia, a *José Coronel*, a *Francisco Acedo*, documentado en Trujillo, y al escultor de Logrosán *José Jiménez Sánchez*.

Juan Basco Castillo (ensamblador y tallista de Plasencia)

Escasas son las referencias documentales que tenemos sobre este ensamblador y tallista, que el 6 de noviembre de 1684 otorgaba carta de poder a Tomás Martín, vecino de Don Benito, para que en su nombre pudiera cobrar lo que le debía Cristóbal

⁶⁰ Sobre esta obra, véase el trabajo de GARCÍA MOGOLLÓN, F.J., *El retablo e imagen de San Pedro de Alcántara...*, op. cit., pp. 213 ss., y 221 s.

⁶¹ ANDRÉS ORDAX, Salvador, «Introducción a la escultura altoextremeña del Renacimiento y el Barroco», en *Actas del VI Congreso de Estudios Extremeños*. Tomo I. *Historia del Arte* (Cáceres, 1981), pp. 18 s.

Martín, vecino de Valverde de Mérida, por unas fanegas de trigo que le había vendido el año anterior de 1683⁶². De sus buenas relaciones con otros profesionales de la ciudad habla el hecho de haber asistido como testigo al testamento que otorgó el 24 de marzo de 1686 Isabel de Collazos, viuda del platero *Alonso Leonardo Velarde*⁶³.

El 4 de febrero de 1691 aceptó como aprendiz a José Francisco, hijo del ya fallecido Lázaro Sánchez y de Catalina Hernández, obligándose a «le tener en su casa y darle de comer y enseñarle y darle enseñado de el dicho oficio de ensamblador y tallista dentro de quatro años y medio..., y para ello la dicha Catalina Hernández se obliga a dar y pagar al dicho Juan Basco quinientos reales de vellón»⁶⁴. De su producción artística conocemos escasas intervenciones.



Catálogo de obras

- *Retablo para la capilla
de los escribanos de Plasencia*

El 30 de diciembre de 1691 Francisco Jiménez de Porras y Juan Leonardo del Castillo (tal vez familiar de nuestro artista), en representación de los escribanos de Plasencia, contrataron con *Juan Basco Castillo*, como principal, y Francisco del Valle, como su fiador, un retablo para *Ntra. Sra. de Gracia*, «situado en la capilla que es propiedad de dicho número», el cual ejecutaría según la traza que para ello tenía dada y por el precio de 1.200 reales, corriendo de su cuenta la madera de dicha obra⁶⁵.

Otras intervenciones

- **1692.** *Juan del Castillo* recibe de la iglesia de Villar de Plasencia 2.210 maravedís por hacer un marco para el altar mayor⁶⁶.

⁶² AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Agustín González Rayo, leg. 1101, foliado, fols. 119-119 vt.^o.

⁶³ *Ibidem*. Escribano Antonio de Oliva, leg. 1875, 24 de marzo de 1686, s.f. Sobre el platero citado *vid.* GARCÍA MOGOLLÓN, F.J., *La orfebrería religiosa de la diócesis de Coria (Siglos XIII-XIX)* (Cáceres, 1987), T.^o II, pp. 895 ss.

⁶⁴ AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Antonio de Oliva, leg. 1877, 4 de febrero de 1691, s.f.

⁶⁵ *Ibidem*. Escribano Manuel de Oliva, leg. 1890, 30 de diciembre de 1691, s.f.

⁶⁶ A.P. de Villar de Plasencia, L.C.F. y V. de 1673 a 1739, foliado, foliación perdida en parte, cuentas de 1692.

José Coronel (arquitecto y ensamblador de Casatejada)

Fue otro de los maestros que contribuyó a introducir el nuevo estilo barroco en la Diócesis de Plasencia. A su gubia pertenece el retablo de la ermita de Ntra. Sra. del Berrocal, en Belvís de Monroy. También realizó, entre 1699 y 1700, dos retablos colaterales –hoy desaparecidos– para la iglesia de El Gordo; ambos se ajustaron en 1.300 reales⁶⁷. Y el 26 de junio de 1703 concursó en la subasta del importante retablo mayor de la parroquia de Torrejoncillo⁶⁸. Destaquemos:

- *Belvís de Monroy. Ermita de Ntra. Sra. del Berrocal*
Retablo mayor

José Coronel se encargó de fabricar el retablo mayor de este templetito en 1687; su importe, 1.100 reales de vellón. Once años después, siguiendo el mandato dictado en la Visita que hizo a la parroquia D. Luis Sánchez, cura rector de Casatejada, el 28 de abril de 1692, se procedió a dorar el conjunto: según las cuentas tomadas después de 1698, el importe del dorado ascendió a 2.705 reales, cantidad en la que también entraron otra serie de trabajos⁶⁹.

Análisis descriptivo-. Asienta el retablo en un sotobanco de albañilería y cuenta en alzado con banco, cuerpo dividido en tres calles por cuatro columnas salomónicas, y ático curvo partido al estilo de *fray Lorenzo de San Nicolás*. Dichos soportes salomónicos cuentan en su traza con cuatro espiras, y se aprecia que la talla de los racimos y hojas de vid aún es muy plana, con poco efecto. La obra alberga una imagen mariana de mediados del siglo XIV⁷⁰, y cuenta con el camarín que se añadió en 1734: la escultura se eleva sobre el trono que hizo el tallista *Manuel Álvarez Benavides* en 1774 a



Fig. 103. Belvís de Monroy. Ermita de Ntra. Sra. del Berrocal. Retablo mayor.

⁶⁷ A.P. de El Gordo, *L.C.F. y V. de 1664 a 1761*, foliado, fol. 79 vt.º. De dorar ambos retablos se encargó el maestro *Bartolomé de Soto*, vecino de Candeleda; según las cuentas correspondientes al período 22/1/1699 a 15/5/1700, recibió por su trabajo 1.800 reales: *ibidem*, fol. 79 vt.º.

⁶⁸ MARTÍNEZ DÍAZ, J.M.ª, «El entallador Francisco Gómez de Aguilar, un maestro inédito del barroco extremeño», en *Norba-Arte*, T.º XVI (1996) (Cáceres, 1998), p. 404.

⁶⁹ A.P. de Belvís de Monroy, *L.C.F. y V. de la Ermita de Ntra. Sra. del Berrocal, de 1617 a c.1699*, sin foliar, cuentas de 1687 y 1698.

⁷⁰ GARCÍA MOGOLLÓN, F.J., *Imaginería Medieval Extremeña. Esculturas de la Virgen María en la Provincia de Cáceres* (Cáceres, 1987), p. 171. La imagen ha sido desprovista de la capa policroma que tenía, y que probablemente fue la que añadió *Alonso Recuero* en 1775.

cambio de 555 reales, en los que también entraron los adornos de talla para el camarín y otra serie de trabajos de carpintería: peanas, etc. —Alonso Recuero se encargó de dorar estas piezas en 1779—⁷¹ Señalemos, para terminar, que el retablo no luce su dorado original, y adolece de muchos repintes.

Francisco Acedo (carpintero)

Carpintero documentado en Trujillo en el último tercio del siglo XVII, en la iglesia de San Martín: en 1673 se encargó de construir un retablo para los *Santos Hermógenes y Donato*; por su hechura se documenta un pago de 275 reales en dicho año, junto a otro de 1.360 maravedís entre 1677 y 1678. Lo doró el pintor *Manuel Ruiz* entre 1678 y 1679 a cambio de 925 reales⁷². El conjunto fue sustituido a hacia mediados del siglo XVIII por el que hoy alberga a los precitados santos.

José Jiménez Sánchez (escultor vecino de Logrosán)

Herederero, tal vez, de un taller abierto en la primera mitad del siglo XVII, este escultor fue el encargado de realizar, dentro del estilo propio de un artista provinciano, la talla del *Nazareno* que se venera en la Catedral de Plasencia, en la capilla (primitiva de *San Juan Bautista*) situada a los pies del templo. La imagen es de vestir, y fue fabricada, según la inscripción que apareció en la espalda con motivo de una restauración llevada a cabo en el primer tercio del siglo XX, por *Joseph Jiménez Sánchez*, vecino de Logrosán, en 1693⁷³.

⁷¹ A.P. de Belvís de Monroy, L.C.F. y V. de la *Ermita de Ntra. Sra. del Berrocal, de 1724 a 1779*, foliado, fols. 142, 143 vt.º, 144, 145 vt.º, 149 vt.º y 157 vt.º.

⁷² A.P. de San Martín de Trujillo, L.C. y V. de la *Cofradía de los Mártires San Hermógenes y San Donato, de 1673 a 1762*, foliado, fols. 3 vt.º, 4, 24 y 28.

⁷³ LÓPEZ SÁNCHEZ-MORA, Manuel, *La Catedral de Plasencia y tallistas del coro. Guía Histórico-Artística* (Plasencia, 1976), p. 37.

CAPÍTULO VIII

LOS ARTISTAS Y EL RETABLO BARROCO LA TRANSICIÓN HACIA EL ROCOCÓ

1. LA DEFINICIÓN DEL BARROCO: LA TRANSICIÓN HACIA EL SIGLO XVIII

Al igual que su introducción, la definición del retablo barroco en la Diócesis de Plasencia corrió a cargo de maestros foráneos. Por encima de todos destacó el madrileño *Francisco de la Torre* y el imponente conjunto que hizo para el convento del Cristo de la Victoria, en Serradilla, o *José Vélez de Pomar* y *Juan de la Rosa*, quienes, procedentes de Vizcaya, contribuyeron al desarrollo del estilo en la comarca de la Vera y el valle del Jerte. Junto a ellos, y dada la proximidad cronológica, incluimos en este capítulo dedicado a la consolidación de la retablística barroca a los dos maestros badajocenses autores de la magnífica caja que alberga el órgano grande de la Catedral de Plasencia, *Cristóbal Jiménez Morgado* y *Miguel Sánchez Taramas*.

Francisco de la Torre y el retablo del Convento del Santo Cristo de la Victoria, Serradilla

Introducción. Francisco de la Torre y el retablo barroco español

La procedencia madrileña de las Madres que fundaron el convento del Cristo de la Victoria, justifica la presencia en Serradilla de un retablo como el que se fabricó para engalanar el presbiterio de la iglesia conventual. La importancia del mismo reside en el papel que desempeñó su artífice, *Francisco de la Torre*, como seguidor y continuador de la renovación que su tío, *Pedro de la Torre*¹, había introducido en el retablo madrileño durante el tercio central del siglo XVII: el sentido unitario que innovó para el diseño de tales máquinas, el orden gigante que dispuso sobre un banco elevado a proporciones entonces desmesuradas para el entorno artístico donde se encontraba trabajando, unido a la carnosidad de la ornamentación y el hecho de haber sido uno de los introductores de la columna salomónica², permitieron dotar a las obras de las características que luego aquilataría el estilo barroco desarrollado por su sobrino.

¹ Como ya dio a conocer el Marqués de Saltillo: LASSO DE LA VEGA, J. M., MARQUÉS DE SALTILLO, «Previsiones artísticas para acontecimientos regios en el Madrid sexcentista (1646-1680)», en *Boletín de la Real Academia de la Historia* (1947), p. 365.

² *Vid.*, RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso, *Los Churriguera* (Madrid, 1971), p. 16, donde estudia las raíces del estilo churrigueresco.

Francisco era hijo de *José* o *Jusepe de la Torre* que, a su vez, era hermano de *Pedro*, y fue quien se encargó de sustituir a *Juan*, hijo de este último según José Martí y Monsó³, como colaborador directo de su tío, posibilitando con ello la eclosión del estilo barroco y su definitiva renovación.

Francisco fue persona de toda confianza de *Pedro de la Torre* y colaborador directísimo en varias de sus últimas obras, según pone de manifiesto la disposición testamentaria que éste otorgó el 23 de noviembre de 1676 ante el escribano Pedro Merino: declaró tener cuentas pendientes con su sobrino *Francisco* por obras realizadas dentro y fuera de la corte y en razón de la obra del retablo y custodia de la iglesia parroquial de San Andrés, de la villa de Casarrubios del Monte (Toledo)⁴. El estilo de *Pedro de la Torre*, por tanto, continuó en obras de su sobrino, como el desaparecido retablo que hizo para la iglesia de la Magdalena de Alcalá de Henares, de 1684, que contrató el 1 de marzo de 1678 con Andrés de Villarán, secretario del Consejo y contador mayor de Hacienda⁵.

La presencia en Serradilla de un retablo de semejantes características convierte a la villa en centro artístico de primer orden⁶, gracias al cual la evolución del retablo en la Diócesis que tutela la ciudad de Plasencia traspasa definitivamente las fronteras del retablo prebarroco, e inicia un camino que logra superar el yermo campo de la segunda mitad del siglo XVII y proyectarse en la obra de artífices como *Bartolomé Jerez*, artista trujillano de personalidad propia, que trabaja para la iglesia de Serradilla sin perder de vista las enseñanzas aprendidas tanto en el retablo que dedicó la Catedral de Plasencia a *Ntra. Sra. del Tránsito*, obra de los hermanos *Churriguera*, como en el mayor del convento del Santo Cristo de la Victoria: el diseño del baldaquino le sirvió a *Jerez* para dibujar la hornacina central que alberga la obra mariana de *Luis Salvador Carmona*.

³ MARTÍ Y MONSÓ, José, *Estudios Histórico-Artísticos relativos principalmente a Valladolid* (Valladolid, Impr. de don Leonardo Miñón, 1898-1901. Valladolid, Ed. Facsimil, 1992), p. 440; GARCÍA CHICO, Esteban, *Documentos para el estudio del arte en Castilla*, T.º II, *Escultores* (Valladolid, 1941), p. 312. *Vid., etiam*, sobre *Pedro de la Torre*, CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España* (Madrid, Imp. Vda. de Ibarra, Ed. de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1800), T.º V, pp. 58 s.; LLAGUNO Y AMIROLA, Eugenio, *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración. Ilustradas y acrecentadas con notas, adiciones y documentos por don Juan Agustín Ceán Bermúdez* (Madrid, 1829. Madrid, Ed. Turner, 1977), T.º IV, pp. 5 y 45, donde aparecen citados *Pedro* y *Juan de la Torre*.

⁴ MARQUÉS DE SALTILLO, *op. cit.*, pp. 369 s. *Vid., etiam*, TOVAR MARTÍN, Virginia, *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII* (Madrid, 1975), pp. 183, 185 y 198. Las obras citadas no se conservan.

⁵ MARQUÉS DE SALTILLO, *op. cit.*, p. 370. *Vid.*, sobre *Pedro* —entre otras muchas referencias— y *Francisco de la Torre*, TOVAR MARTÍN, Virginia, «El arquitecto-ensamblador Pedro de la Torre», en *A.E.A.*, T.º XLVI, n.º 183 (Julio-Septiembre, 1973), pp. 261-297 (donde se aporta abundante bibliografía al respecto), y en p. 262 datos sobre *Francisco de la Torre*; IDEM, *Arquitectos madrileños...*, *op. cit.*, pp. 183-199; AGULLÓ Y COBO, Mercedes, *Más noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI al XVIII* (Madrid, 1981), p. 201 (*Francisco de la Torre*); MARTÍN GONZÁLEZ, «La escultura del siglo XVII en las demás escuelas españolas», en HERNÁNDEZ DÍAZ, MARTÍN GONZÁLEZ y PITA ANDRADE, *Escultura y Arquitectura españolas del siglo XVII*, T.º XXVI de *Summa Artis* (Madrid, 1982), pp. 387 y ss.; MARTÍN GONZÁLEZ, *Escultura Barroca en España (1600-1770)* (Madrid, Ed. Cátedra, 1983), pp. 268 ss.; IDEM, «Tipología del retablo madrileño en la época de Velázquez», en *Velázquez y el arte de su tiempo. V Jornadas de Arte* (Madrid, 1991), pp. 321-330, pp. 387 y ss.

⁶ MARTÍN GONZÁLEZ, «Centros artísticos de la provincia de Cáceres (Siglos XVI al XVIII)», en *VII Congreso de Estudios Extremeños. T.º I. Historia del Arte* (Trujillo, 1983), p. 19.

Asimismo, debemos destacar esta obra de Serradilla, junto a los retablos laterales situados en los brazos del crucero, como una de las muy escasas en la Diócesis de la que conocemos el nombre del religioso que estuvo encargado de dirigir su construcción, programa iconográfico y ubicación: el P. Simón de San Agustín (nacido en Serradilla en 1641), Orden de la que llegó a ser elegido Vicario General en el capítulo de 1694 gracias a las dotes intelectuales con las que había sido alumbrado. También fue predicador de Carlos II, Calificador del Supremo Tribunal del Santo Oficio y uno de los más fieles devotos del Santo Cristo, cuya imagen y milagros propagó entre las más altas esferas aristocráticas del país⁷.

- *Serradilla. Iglesia del convento del Cristo de la Victoria.
Retablo mayor.*

Introducción. La beata Francisca de Oviedo y la fundación del convento-. La fundación en Serradilla del convento del Cristo de la Victoria la debemos a la munificencia de la beata Francisca de Oviedo y Palacios (1588-1659), placentina –o tal vez serradillana– de nacimiento e hija adoptiva de Serradilla por ser éste el pueblo de donde era natural su padre, Juan de Oviedo. Después de pasar una temporada en Trujillo, donde vivió tras quedar huérfana, se trasladó en 1608 a Serradilla reclamando el calor de sus parientes más cercanos. Era ya en esta fecha beata de la Orden Tercera de San Francisco, y estaba dedicada por entero a la atención que requerían los más necesitados. En cierta ocasión, hacia 1630, fue testigo de una escena macabra y horrenda cuando, al levantar el cadáver de Catalina Alonso que debía amortajar, contempló parte de la carne yacente sobre la estera en la que había muerto la mujer invadida por los gusanos. Concibió entonces la idea de fundar un hospital para pobres, y con tal propósito se dirigió a Madrid para pedir y solicitar limosnas.

Estando en Madrid durante el otoño del año 1632, contempló con asombro la procesión celebrada en desagravio por el sacrilegio cometido por un grupo de judíos de la calle Infantas contra una imagen de Cristo venerada en la iglesia de Ntra. Sra. de Atocha. Francisca de Oviedo quedó impresionada por la escultura; según la tradición, fue tallada por un santo religioso a partir de la visión que había tenido: pudo ver a Cristo de pie, coronado de espinas, con la cruz en las manos, la serpiente a los pies y una calavera, con todo el cuerpo escarnecido y llagado mientras decía: «¿Qué más pude hacer Yo por los hombres?».

Con este modelo acudió la beata al escultor madrileño *Domingo de la Rioja* para encargarse de una réplica. Después de ciertas dilaciones en la entrega de la pieza, la obra por fin se terminó, y fue tal la fama que llegó a alcanzar, que el propio Rey don Felipe IV ordenó su traslado desde la iglesia de San Ginés, donde estaba expuesta, a la capilla del palacio real. De no haber sido por la intervención de don Diego de Castrejón, Presidente del Consejo Real de Castilla, a quien Francisca de Oviedo

⁷ GARCÍA MOGOLLÓN, F.J., *Estudio histórico artístico del Convento del Santísimo Cristo de la Victoria, de Serradilla* (Cáceres-Sevilla, 1976) (Tesis de Licenciatura inédita), fol. 93 y nota 13 desarrollada en fols. 224 s.

conocía por su anterior cargo de Gobernador Eclesiástico de nuestra Diócesis, la imagen no habría emprendido el camino hacia Plasencia, a donde llegó en julio de 1639, colocándola en la parroquia de San Martín. De la ciudad alfonsina no saldría la imagen hasta el día 13 de abril de 1641, después de que el Obispo don Diego de Arce y Reinoso (1640-1652) mediara de forma parecida a como lo había hecho en su momento don Diego de Castrejón.

Desde 1641 la talla permaneció en la parroquia hasta que, después de numerosas discordias instigadas por las gentes del pueblo, Francisca de Oviedo otorgó escritura pública el 14 de febrero de 1645 ante el escribano Juan Mateos, según la cual donaba la talla a la cofradía de la Vera Cruz y Santa Misericordia, al Concejo y vecinos la villa que, desde entonces, quedaron obligados a levantar una iglesia para el Cristo, proyecto que se materializó en 1648. A partir de entonces, la idea de edificar un hospital para pobres en Serradilla se fue perdiendo, sobre todo cuando el padre Francisco Ignacio del Castillo, placentino perteneciente a la Orden de San Agustín, se entrevistó con la beata Francisca de Oviedo para hacerle partícipe de la visión que habían tenido sor Isabel de Jesús y su sobrina la Madre Isabel de la Madre de Dios, monjas agustinas recoletas en el cenobio de Arenas de San Pedro –a quienes él mismo confesaba–, sobre la fundación de un convento donde venerar y rendir culto a la imagen de Cristo. Por tal motivo, se decidió hacer entrega de la obra a las religiosas agustinas: protocolizó la escritura el escribano público Juan Mateos el día 19 de noviembre de 1656.

En este año de 1656 tuvo lugar la fundación del convento que tutelan las monjas agustinas recoletas: después de que el padre Francisco Ignacio del Castillo recabara las licencias oportunas del Consejo Supremo de Castilla (22 de octubre de 1658), del Obispo don Luis Crespo de Borja (25 de enero de 1659) y de Felipe IV (8 de octubre de 1659), las monjas pudieron instalarse en su nueva casa, que en todo punto estaba terminada en julio de 1659, tres meses antes de la muerte de la beata Francisca de Oviedo (testó el 16 de octubre). No obstante, hasta el 2 de mayo de 1660 no autorizó el Obispo de Ávila, don Martín de Bonilla, que salieran las monjas agustinas de Arenas de San Pedro; el día 14 de dicho mes llegaron a Serradilla. Dos días después, la antedicha sor Isabel de la Madre de Dios fue nombrada Priora del convento, ya que fue ella quien realmente lo fundó. Con el tiempo se haría necesario ampliar la primitiva iglesia, ultimada en 1675⁸.

⁸ Para la historia de la fundación del convento existe un opúsculo escrito por el Padre Francisco Ignacio del Castillo titulado *Principio y origen de la milagrosa imagen del Santísimo Cristo de la Victoria, titular del convento de Madres recoletas de N.P.S. Agustín de la villa de la Serradilla, diócesis de Plasencia* (Madrid, Impr. de la Vda. de Francisco Nieto, 1675). Trátase de un folleto de veintiuna páginas del que se hicieron diversas ediciones dada la amplia difusión que llegó a tener: tenemos referencias de la nueva tirada que se hizo en la imprenta de Ramos, de Plasencia, en 1849, y otra en Torrejón de Arcezo en el año 1909. Según Vicente Barrantes, este cuaderno cita la existencia de un libro titulado *Vida de la venerable madre Isabel de Jesús, y la hermana Francisca de Oviedo, fundadora del convento de Agustinas Recoletas de la Serradilla*: BARRANTES, Vicente, *Aparato bibliográfico de Extremadura T.º III* (Madrid, Tip. de Pedro Núñez, 1877) (Cáceres, Ed. facsímil a cargo de la UBEx, 1999), pp. 69 s. Mucho más fundamentada que este pequeño folleto está la obra del Padre CANTERA, Eugenio, *Historia del Santísimo Cristo de la Victoria que se venera*

Historia documental-. Concluida la fábrica arquitectónica de la iglesia conventual en 1675, hubieron de esperar sus devotas religiosas 24 años para contemplar el presbiterio ornado con la pieza retablistica que hoy lo enoja. Fue la promotora de su construcción doña María de la Fuente Arratia, viuda del que había sido secretario de Felipe IV, don Pedro Jáuregui, a raíz de cuya muerte ingresó su esposa en el convento con el nombre de María de Cristo, contando 77 años de edad. En virtud del testamento que ésta otorgó el 27 de mayo de 1699, junto a la memoria de mandas del 16 de julio y el codicilo del 12 de noviembre del mismo año –documentos que protocolizó el escribano Juan Rodrigo Grande de la Vega, de Serradilla–, dejó dispuesto que todos sus bienes pasaran al Cristo de la Victoria, y ordenó a sus testamentarios que



Fig. 104. Serradilla. Iglesia del convento del Santo Cristo de la Victoria. Retablo mayor.

«...en el altar mayor de la yglesia de este convento de Agustinas Recoletas a donde estoy, se aga un retablo en que se coloque la ymagen del Santísimo Christo de la Victoria, Patrono deste dicho convento, y que éste sea de todo luzimiento y primor, y que se perfeccione y acaue, para lo qual está dado principio y cortada la madera...»

en la villa de Serradilla, escrita hacia 1923, y reeditada en 1952 (Monachil, Granada), 1970 (Plasencia) y 1978 (Plasencia), edición esta última que manejamos: *vid.* caps. II-VI, pp. 13-50. No obstante, el estudio definitivo sobre los comienzos del cenobio está recogido en el trabajo de GARCÍA MOGOLLÓN, F.J., *Estudio...*, *op. cit.*, fols. 25-43, donde aporta las referencias y procedencia de gran parte de los datos sobre los comienzos y fundación del cenobio. Para su conocimiento es de obligada consulta el manuscrito titulado *Manifestaciones de la divina voluntad en orden a la fundación del Convento de la Serradilla*, que el precitado investigador consultó en la Biblioteca Nacional, Ms. 6.072, del que existe una copia en el Archivo del Convento de Serradilla: *Quaderno de la fundación de esta Casa del Santísimo Cristo de la Victoria: Marauillas de Dios que causan afectos de Devoción a quien leyere, 1667. Vid., etiam*, al respecto, el trabajo de MUÑOZ DE SAN PEDRO, Miguel, CONDE DE CANILLEROS, «El manuscrito de las revelaciones sobre la fundación del convento de Serradilla», en *R.E.E.*, T.º XXIV (II) (Mayo-Agosto, 1968), pp. 199-226.

Para las revelaciones que propiciaron la fundación *vid., etiam*, el libro del P. Francisco Ignacio del CASTILLO, *Vida de la venerable Madre Isabel de Jesús, Recoleta Agustina en el convento de San Iván Bautista de la villa de Arenas. Dictado por ella misma y añadido lo que faltó de su dichosa muerte* (Madrid, 1675). Es posible que sea éste el libro que cita Vicente Barrantes. En el mismo se describe lo siguiente: «Y una de las principales profecías de la Madre Isabel de Jesús fué la fundación del convento de Agustinas Recoletas de la

Asimismo, ayudó a sufragar la obra la munificencia de la Reina doña Mariana de Austria, que aportó 50 ducados; el Marqués de Canales, con 200 reales; el Marqués de Monroy, con 550 reales; y el vecindario de la propia villa de Serradilla, que aportó trabajo personal para cortar y transportar la madera con bueyes, y numerosas donaciones monetarias⁹.

Encargado de dar cumplimiento a las mandas de doña María de Cristo fue don Claudio Cerdán, vecino de Madrid, quien debió contratar personalmente el retablo tras rehusar el primer encargo que sin duda se acordó con los maestros *José Vélez de Pomar* y *Juan de la Rosa*, entalladores montañeses procedentes de Vizcaya y vecinos de Cuerva; así lo sugiere el profesor García Mogollón después de advertir ciertos gastos en los caudales del convento con motivo del litigio que ambos instaron en su intento «de correr por su cuenta la obra del retablo mayor que se hizo en esta iglesia»¹⁰. Sin duda, fue el ajuste de los colaterales con estos maestros el corolario para terminar con el pleito iniciado contra la comunidad de religiosas.

La obra del retablo mayor dio comienzo en 1699, poco después de que doña María de Cristo dictara su voluntad de elevar en la iglesia conventual el retablo del que estaba necesitada. El trabajo se había terminado en todo punto el día 8 de octubre de 1701, 23 días antes de que falleciera su promotora (†1-XI-1701). Según la carta de pago que el día 13 dichos mes y año firmó el artista con el que, en segunda instancia, se estipuló la hechura de la obra, sabemos que éste fue el importante arquitecto y entallador madrileño *Francisco de la Torre*. En el precitado documento declaraba tener recibidos 25.568 reales de vellón, cantidad en la que entraban 910

Serradilla, en la iglesia del Santo Cristo, con apellido de la Vitoria..., y profetizó dicha fundación con tanta especificación, que preguntándola si avía de ir ella, respondió que se avía de fundar después de su muerte, y que su sobrina la Madre Isabel de la Madre de Dios avía de ser la fundadora»: *Ibidem*, pp. 429 s.; IDEM, *Vida de la Venerable Sor Isabel de Jesús*, folleto raro del que nos dan noticia SAN NICOLÁS, Andrés de, O.S.A., *Crónica de los Agustinos Descalzos o Recoletos* (s.f.), I; VILLERINO, Maestro Alonso, *Esclarecido Solar de las Monjas Agustinas Recoletas*, I; además del propio CANTERA, Eugenio, *op. cit.*, y CASTILLO, Francisco Ignacio del, *op. cit.* Las referencias sobre este folleto, a su vez, en GARCÍA MOGOLLÓN, F.J., *Estudio...*, *op. cit.*, fol. 81, donde desarrolla la nota 25.

Recientemente ha salido a la calle un libro escrito por FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Teodoro, *Y Cristo eligió Serradilla. Biografía de Francisca de Oviedo y Palacios. Promotora de la imagen y devoción a tan milagroso Cristo* (Cáceres, 1999), donde se retoman los datos ya conocidos. Lo más interesante de esta obra es el resumen biográfico que aporta sobre la devota: *Ibidem*, pp. 100-103. No queremos concluir estas líneas sin agradecer el gentil gesto que tuvo nuestro Director de Tesis, el prof. Dr. D. Florencio-Javier García Mogollón, al dejar que consultáramos la Memoria de Licenciatura que en su día presentó en la Universidad de Sevilla para obtener el grado de Licenciado.

⁹ Archivo del convento del Cristo de la Victoria de Serradilla, *Libro de Devotos, de 1696 a 1941*: «En este libro sólo se asientan todos los Deutos de el Santísimo Christo de la Victoria y las Alhajas, terrenos y otras cosas que dan para el culto.» Citado por GARCÍA MOGOLLÓN, F.J., *Estudio...*, *op. cit.*, fols. 87, 92, 224 y 251 ss.; IDEM, «Francisco de la Torre y el retablo mayor del convento del Cristo de la Victoria, de Serradilla», en *I Congreso Español de Historia del Arte* (Trujillo, junio de 1977), p. 2 del artículo.

¹⁰ Archivo del convento del Cristo de la Victoria de Serradilla, L.C. y V. de 1692 A 1760, sin foliar, cuentas de 1704-1710. Citado por GARCÍA MOGOLLÓN, F.J., *Estudio...*, *op. cit.*, fols. 97 y 259; IDEM, *Francisco de la Torre y el retablo...*, p. 2 del artículo.

reales que le había dado Diego Fernández Serrejón, mayordomo de la Madre doña Mariana de Cristo, Priora del convento, desde el día 20 de agosto del año 1700. Una anotación en la misma carta de pago da habida cuenta de la entrega de lo que restaba por pagar hasta el precio en que se ajustó la obra: 50.000 reales de vellón. Un asiento del Libro de Cuentas del convento recoge el total de estos pagos: «zinquenta mil reales vellón que se pagaron por este combento a don Francisco de la Torre, maestro de entallador vecino de Madrid, por la hechura del retablo mayor y tabernáculo donde está colocada la ymagen del Santísimo Christo, los quales se pagaron por mano de don Claudio, vezino de dicha villa de Madrid, de que hay reciuo y parece por la quenta que ynvió a este combento dicho don Claudio con fecha de veynte y siete de agosto del año de mil setezientos y diez». Junto a este descargo se anota otro de 10.694 reales abonados en concepto de la madera que fue necesaria para el retablo y andamios, y de su transporte. Estas dos cantidades, unidas a los 321 reales que importó el pleito que tuvo que seguir el convento contra *José Vélez de Pomar* y *Juan de la Rosa*, elevaron el coste final de la obra a la importante cifra de 61.015 reales de vellón. Fue también responsable *Francisco de la Torre* de la hechura de los ángeles pasionistas que pueblan el ático y de los que embellecen el baldaquino en su remate.

Terminada la fábrica del retablo mayor, se procedió a gestionar su dorado con *don Francisco Baliño*, vecino de Madrid. Así consta documentalmente según la carta de pago que extendió el 4 de octubre de 1705 por valor de 64.000 reales de vellón, precio en el que se ajustó tanto el dorado de la máquina del presbiterio como los colaterales de los brazos del crucero, cuya hechura también habían concluido *José Vélez de Pomar* y *Juan de Rosa* según el concierto que con ellos estipuló el convento para recompensarles de algún modo la rescisión del contrato del retablo mayor en favor de *Francisco de la Torre*. El contrato pactado con *Francisco Baliño* para la doradura del retablo mayor y los colaterales del crucero también le deparó otra serie de trabajos en el convento. Según logró documentar el profesor García Mogollón en el Libro de Cuentas de Fábrica, fue este artista madrileño el responsable de la ejecución de las tallas de *San Agustín* y *Santa Mónica* que presiden las calles laterales del retablo mayor: se fabricaron en Madrid en el año 1705, y por ellas y por las obras que pintó y estofó en el presbiterio se le abonaron 10.000 reales de vellón el 4 de octubre de 1705¹¹.

Análisis descriptivo—. Surge el retablo con la finalidad de albergar y conceder la máxima importancia en el templo a la figura de Jesús como Varón de los Dolores, titular del cenobio; por tal motivo se optó por la hechura de un baldaquino independiente de la máquina arquitectónica, pero al mismo tiempo integrado en el todo retablístico.

¹¹ Archivo del convento del Cristo de la Victoria de Serradilla, L.C. y V. de 1692 A 1760, sin foliar, cuentas de 1704-1710. Citado por GARCÍA MOGOLLÓN, F.J., *Estudio...*, op. cit., fols. 93, 97, 98, 100, 104 s. y 122; y, asimismo, fols. 254-261 del importante Apéndice Documental; IDEM, *Francisco de la Torre y el retablo...*, pp. 2 s. del artículo.

Estructúrase el alzado del retablo en banco, cuerpo de tres calles recorridas por columnas salomónicas y ático curvo amoldado al diseño de la bóveda. Adopta como sotobanco un reducido basamento decorado a base de labores pictóricas que imitan mármoles, sobre las que se disponen tarjas lignarias. Asienta sobre este primer nivel un banco de proporciones muy elevadas, compuesto por los seis pedestales necesarios para el apeo de los soportes salomónicos del cuerpo principal; dichos basamentos se decoran a base de inventivas ménsulas surgidas de la combinación de motivos vegetales. Como es frecuente en la arquitectura retablística, el sagrario va situado en la zona central del banco, aprovechando los extremos laterales para ubicar sobre repisas las imágenes de *Santo Tomás de Villanueva*, en el costado del Evangelio, y *San Juan de Sahagún*, en el lado contrario de la Epístola. El primero, como santo agustino que es, lleva los hábitos negros, y se acompaña de la mitra, el báculo y la bolsa de limosnas, símbolos parlantes; por la documentación conocemos su procedencia madrileña y su ejecución a comienzos del siglo XVIII¹². Más avanzada estilísticamente es la talla de su compañero, vestido también con los hábitos de la Orden de San Agustín, con el cáliz en la mano y el Niño-Dios pintado sobre él como atributos parlantes. El mayor barroquismo impreso en el plegado responde en pleno a la donación que hizo la Madre María Antonia de Ntra. Sra. del Carmen, llamada en el siglo Marquesa de Cerralbo y Almarza, hacia 1754¹³.

Cuatro columnas salomónicas de orden gigante recorren el cuerpo principal de la máquina lignaria: el fuste, asentado sobre basa ática y rematado en capitel corintio, decora sus espiras y estrangulamientos con zarcillos, hojas y racimos de uvas. Los intercolumnios de estos cuatro soportes dan lugar a las calles más extremas: sobre repisas de formas inventivas, decoradas con hojarasca pomposa y cabezas de angelitos emergentes, se ubican las esculturas de *San Agustín* (Evangelio) y *Santa Mónica* (Epístola); tienen como fondo el típico marco de codillos rematado con un exuberante broche de hojarasca. Ambas piezas escultóricas, de tamaño mayor que el natural, están muy bien ejecutadas y estofadas, aunque resultan bastante macizas. El fundador de la Orden agustina está representado como Obispo, portando la pluma que lo identifica como Doctor de la Iglesia en la mano derecha y la maqueta de templo en la otra. Su madre, *Santa Mónica*, cubre su cuerpo con las vestiduras y tocas propias de las viudas y las monjas; porta en las manos un crucifijo, y un pañuelo como símbolo del quebranto y sollozo que le causaba la súplica para que su hijo se convirtiera.

¹² Según documenta el *Libro de Cuentas del Convento, de 1692 a 1760*, en el período correspondiente a 1704-1710, la imagen se trajo, junto a la de *Santa Rita de Casia*, de Madrid, obra esta última que en la actualidad se encuentra ubicada en el colateral del Evangelio, máquina a la que estaba destinada en un principio la talla comentada en el retablo mayor. El precio de ambas se elevó a 1.400 reales de vellón: GARCÍA MOGOLLÓN, F.J., *Estudio...*, op. cit., fols. 120 y 259.

¹³ La obra se trajo desde Madrid y su importe se elevó a 2.000 reales de vellón: *Ibidem*, fols. 121 y 256; recoge el asiento a partir del Libro de Devotos (1696-1941).



Fig. 105. Serradilla. Iglesia del convento del Santo Cristo de la Victoria. Retablo mayor, imagen del titular.

también válida para el baldaquino, por cuanto que éste es un expositor de gran tamaño, utilizado en el convento de Serradilla para mostrar el cuerpo de un Cristo que acaba de vencer sobre la muerte. Si a esto añadimos la caracterización lumínica que imprime el camarín a la imagen que lo preside, tendremos un ámbito de orden divino, del que puede ser participe el fiel asistente a la celebración del sacrificio que preside el cuerpo latente del que se ofreció a la Pasión de propia voluntad, puerta a su vez de acceso al cielo y la salvación eterna: «Yo soy la puerta, el que entra en mí se salvará»¹⁹. Este presupuesto simbólico genera a su vez la idea del *retablo dentro del retablo* y la concepción de éste como vía de acceso al Paraíso que tienen reservado todos los cristianos.

Importancia y realce cobra en el conjunto, no obstante, la calle central, destinada a albergar el baldaquino con el camarín donde se ubica la imagen del *Santísimo Cristo de la Victoria*, obra del escultor madrileño Domingo de la Rioja (1635)¹⁴. Con la inserción de esta estructura el conjunto adopta la tipología de un retablo-baldaquino. Esta solución supone una fórmula de transición entre dos elementos con definición propia, adoptada para conceder la importancia que merece la imagen titular, sin descuidar el ornato del presbiterio y la obligada referencia a los santos de la Orden agustina. Como ya puso de manifiesto el profesor Bonet Correa, la estructura del baldaquino está profundamente relacionada con el empleo de catafalcos para las honras fúnebres¹⁵, al tiempo que es una derivación del *ciborium* de las basílicas paleocristianas¹⁶ y, en suma, del templo portátil y provisional donde el Señor se reunía con su pueblo¹⁷: éste era a su vez reproducción de la imagen y sombra del santuario celestial, construido por Moisés según el modelo proporcionado por Yavé¹⁸. Aunque la Biblia adopta el término *tabernáculo* para referirse a esta construcción, la simbología es

¹⁴ Sobre la imagen del Cristo de la Victoria, cuyo análisis iconográfico desarrollamos en el apartado dedicado en el presente trabajo a este aspecto concreto, *vid.* HERNÁNDEZ PERERA, Jesús, «Domingo de la Rioja. El Cristo de Felipe IV en Serradilla», en *A.E.A.*, T.º XXV, n.º 99 (Julio-Septiembre, 1952), pp. 272-279; IDEM, «Iconografía española. El Cristo de los Dolores», en *A.E.A.*, T.º XXVII, n.º 105 (Enero-Marzo, 1954), pp. 47-62; GARCÍA MOGOLLÓN, F.J., *Estudio...*, *op. cit.*, fols. 106-119. Destaquemos, asimismo, los siguientes trabajos: GÓMEZ MORENO, M.ª Elena, *Escultura del siglo XVII*, T.º XVI de la *Col. Ars Hispaniae* (Madrid, 1963), p. 100; MARTÍN GONZÁLEZ, *La escultura del siglo XVII...*, *op. cit.*, pp. 382 s.; IDEM, *Escultura Barroca en España...*, *op. cit.*, p. 265.

¹⁵ *Vid.*, BONET CORREA, Antonio, «El Túmulo de Felipe IV, de Herrera Barnuevo y los retablos-baldaquinos del Barroco español», en *A.E.A.*, T.º XXXIV (1961), pp. 285-296.

¹⁶ *Vid.* MARTÍN GONZÁLEZ, «Avance de una tipología del retablo barroco», en *Imafronte*, n.ºs 3-4-5, especial dedicado a *El Retablo Español* (1987-89), pp. 143 ss.

¹⁷ Éxodo, 33, 7-10.

¹⁸ Éxodo, 25, 9.

¹⁹ Juan, 10, 9.

En lo que se refiere a la estructura propiamente dicha del baldaquino, hay que decir que éste se concibe como parte no exenta del retablo, aunque en este sentido el Barroco juega con el equívoco, engaño e ilusión de hacernos creer en la existencia de una obra independiente del maderamen que le sirve de fondo. Sostienen la estructura dos pares de columnas dispuestas en planos de profundidad diferente: los soportes internos son semejantes a los principales del retablo, pretendiendo una hornacina que no es tal. El giro que adoptan las espiras de dichas columnas salomónicas es el contrario al de los soportes del cuerpo principal del retablo, lo que hace ganar al conjunto en dinamismo y variabilidad. Cierran los cuatro costados del camarín grandes cristales: los dos frontales los donó don Rodrigo Caamaño, Marqués de Villagarcía, en 1747, y los dos principales el Patriarca don Álvaro de Mendoza²⁰. Corona el conjunto una inventiva sucesión de formas geométricas pobladas de elementos vegetales, acompañados de angelitos en forzados escorzos.

Corona el cuerpo del retablo un entablamento carente de friso, «dividido tan sólo en dos fajas pero con bellas y adornadas ménsulas o cartelas que, sobre plaquetas, abarcan las dos fajas. En su origen tales ménsulas proceden de la cornisa de *Vignola* reformada más tarde por *fray Lorenzo de San Nicolás*»²¹. Profundidad, movimiento y perspectiva cobra el retablo al ir partido referido entablamento, solución que también se traduce en la planta de la máquina. La profusión decorativa se acentúa gracias a las tarjas y broches de hojarasca que ornán la parte culminante de este primer cuerpo.

Cierra el conjunto un ático cuyo diseño curvo se adapta a la bóveda que cubre el presbiterio. Destaca la hornacina central, flanqueada por estípites y guarnecida por un frontón partido: alberga una bella imagen del *Arcángel San Miguel*, de gran realismo, procedente de Madrid según consta en el Libro de Cuentas de Fábrica del Convento, donde se asienta un descargo por valor de 2.500 reales abonados por su hechura, transporte y cajón de madera fabricado para salvaguardar la obra durante el transcurso del camino²². Acompañan a ambos lados bellas e inquietas imágenes de angelitos que juegan con los instrumentos de la Pasión, todos ellos en la misma postura de escorzo forzado; su hechura debe corresponder al artífice del retablo. Por último, y en la parte culminante, un portentoso broche de hojarasca cierra el conjunto.

José Vélez de Pomar y Juan de la Rosa (arquitectos procedentes de Vizcaya)

Datos biográficos

Escasos datos sabemos acerca de estos artífices, que aparecen citados en las fuentes como arquitectos vecinos de Cuerva procedentes de Vizcaya. Conocidas son las relaciones históricas que establecieron los maestros norteños con nuestra región

²⁰ GARCÍA MOGOLLÓN, F.J., *Estudio...*, op. cit., fol. 96.

²¹ GARCÍA Y BELLIDO, Antonio, «Estudios del Barroco Español. Avances para una monografía de los Churriguerras», en *Archivo Español de Arte y Arqueología*, T.º V (1929), p. 34, citando a su vez en nota 43 la obra del agustino recoleto fray Lorenzo de SAN NICOLÁS, *Arte y uso de la Arquitectura*, T.º II (Madrid, 1665) (Madrid, Ed. de 1796), p. 123. Existe facsímil actual –a partir de la primera edición– de la Editorial Albatros (Valencia, 1989), Segunda Parte, fol. 153.

²² GARCÍA MOGOLLÓN, F.J., *Estudio...*, op. cit., fol. 123.

desde el siglo XVI. En nuestro caso concreto, a *Vélez de Pomar* y a *de la Rosa* les corresponde el mérito de haber abierto una vía que luego aprovecharon los importantes artistas del barroco verato, los hermanos *José Manuel* y *Francisco Ventura de la Incera Velasco*, quienes también procedían del norte de la Península Ibérica. Cabe la posibilidad que dichos *Vélez de Pomar* y *de la Rosa* se hubieran trasladado a Cuerva (Toledo) en fecha que desconocemos, y que desde allí hubieran establecido contactos con el Cabildo de Plasencia en orden a construir el retablo de *Ntra. Sra. del Tránsito*, obra que en principio fue adjudicada a maestros procedentes de esa ciudad; no obstante, es más que probable que su presencia en nuestra Diócesis tenga conexión directa con la obra que estipularon realizar para el convento serradillano del Santo Cristo de la Victoria.

Desconocemos la relación que pudo existir, si la hubo, entre *Vélez de Pomar* y el maestro carpintero y entallador *Antonio Vélez*, quien falleció en Plasencia el 11 de agosto de 1714 dejando embarazada a su mujer Mariana Gutiérrez de Villalobos²³; dos años después, el 5 de noviembre de 1717, otorgaba poder la viuda en favor de Francisco Gutiérrez, su padre²⁴. Debía ser este maestro el mismo que, bajo el nombre completo de *Antonio Vélez de Pomar*, concertó el 7 de abril de 1679 un retablo para la capilla del Rosario en la iglesia de Santa María de Meruelo (Cantabria)²⁵. Cabe la posibilidad que fuera hermano de nuestro artista, y que hubiera viajado hasta Plasencia como un miembro más del taller. También en Cantabria Julio J. Polo Sánchez documenta la actividad de varios artistas apellidados *Vélez*, como *Raimundo Vélez del Valle*, quien, en compañía de *Bernardino de la Vega Jado*, concertó en 1744 el retablo mayor de la capilla de Ntra. Sra. del Carmen en la Casona de Rugama (Bárcena de Cicero)²⁶. Ninguna noticia recoge Zorrozuza Santisteban sobre nuestros artífices en Vizcaya²⁷.

Una de las últimas obras documentadas de *Vélez de Pomar* en la provincia de Cáceres es la traza que diseñó el 17 de agosto de 1721 para el relicario que el Prior del convento de San Benito de Alcántara proyectaba construir. Debe ser el que describe Torres y Tapia en la iglesia conventual junto a la capilla del Comendador D. Frey Nicolás de Ovando, situado en la pared que mira al levante²⁸.

²³ BENAVIDES CHECA, J., *Artistas del siglo XV, XVI y XVII* (Apuntes autógrafos depositados en la Biblioteca del Seminario Mayor de Plasencia). Fueron sus testamentarios Francisco Gutiérrez, su suegro, y su hermano Jacinto.

²⁴ AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Francisco Álvarez de Ucedo, leg. 47, foliado, fols. 27 y ss.

²⁵ GONZÁLEZ ECHEGARAY, M.^º Carmen, et alii, *Artistas Cantabros de la Edad Moderna. Su aportación al arte hispánico (diccionario biográfico-artístico)* (Santander, 1991), p. 698.

²⁶ POLO SÁNCHEZ, Julio J., *Arte Barroco en Cantabria. Retablos e imaginaria* (Santander, 1991), p. 216.

²⁷ ZORROZUA SANTISTEBAN, Julen, *El Retablo Barroco en Bizkaia* (Bizkaia, 1998).

²⁸ JAVIERRE MUR, Aurea, y ARROYO, Consuelo G. del, *Catálogo de los documentos referentes a los conventos de Santiago, Calatrava y Alcántara que se conservan en el Archivo Secreto del Consejo de las Órdenes Militares* (Madrid, 1958), p. 278; TORRES Y TAPIA, Alonso, *Crónica de la Orden Militar de Alcántara* (Madrid, Impr. de Gabriel Ramírez. Año de M.DCC.LXIII. Badajoz, Ed. Facsímil, 1999), T.º II, fol. 634.

Estilo

La obra de los entalladores *José Vélez de Pomar* y *Juan de la Rosa* en nuestra Diócesis se circunscribe a la ciudad de Plasencia y sus alrededores, y, sobre todo, a la comarca de la Vera. En el desarrollo de la retabística diocesana, suponen un paso definitivo hacia la consecución del estilo barroco, ya que avanzan sobre las innovaciones que habían introducido obras de la etapa anterior y preparan el camino para las imponentes máquinas del taller regentado en Barrado por *José Manuel* y *Francisco Ventura de la Incera Velasco*, quienes, a su vez, propiciarán el cambio hacia el Rococó.

La progresión hacia el nuevo estilo responde, pues, a las propuestas innovadoras introducidas y desarrolladas por ambos maestros foráneos, quienes habrían evolucionado en sus planteamientos estructurales y estilísticos a raíz de los contactos que sin duda tuvieron con el círculo del madrileño *Francisco de la Torre*, con motivo del ajuste que, en primera instancia, les fue adjudicado para construir el retablo mayor del cenobio en Serradilla, y que definitivamente fue rubricado con *de la Torre* en 1699. La procedencia madrileña de las fundadoras de este cenobio justifica una constante relación con la capital, incluso antes del protocolo firmado con *Francisco de la Torre*. Relación que advertimos en los retablos colaterales de la iglesia conventual, fabricados por *Vélez de Pomar* y *de la Rosa* siguiendo el diseño ideado por el madrileño para el mayor. Es posible que ambos arquitectos hubieran aprendido, evolucionado o perfeccionado las nuevas formas a raíz de su traslado desde el norte de España hasta Toledo, pasando quizás por Madrid.

A su vez, las relaciones estilísticas que podemos establecer con los precitados colaterales nos lleva a adjudicarles obras tan importantes, en orden a la definición del Barroco en la última década de 1600, como los mayores de Santa María de Jaraíz, Garganta la Olla o Valverde de la Vera. En lo que se refiere al primero, su importancia reside en su modelo, al ser cabeza de serie para otras obras de la comarca: es idéntico al de Garganta la Olla, y guarda relación formal con el mayor de Valverde. No obstante, el modelo difiere en algo respecto del mayor de Santa María de Jaraíz: en nuestro caso, la obra es menos esbelta, quizá por amoldarse a las características constructivas de la capilla mayor²⁹; los motivos decorativos no inundan todas las superficies, pues aún encuentran cierto marco y obstáculo a su pleno desarrollo; asimismo, y aunque no albergamos dudas en cuanto a la semejanza que presenta con el precitado modelo en la forma de espaciar y disponer sobre las columnas salomónicas los racimos, hojas y tallos de vid, hay que señalar que la labor es menos limpia, menos nítida, y por lo tanto aún relegada a un protagonismo menos relevante si lo comparamos con el jaraiceño de Santa María o Garganta la Olla. Con todo lo expuesto, pensamos que el de Valverde pudo haber sido algo anterior a estos dos últimos. Para justificar esta serie de relaciones, añadamos que los libros de la parroquia de San Miguel corroboran la presencia de *Vélez de Pomar* y *de la Rosa* en Jaraíz, concretamente, en el retablo que la iglesia dedicó a Ntra. Sra. de la Paz hacia 1698.

²⁹ Aprovecha para su construcción una antigua torre desmochada del recinto fortificado de los Monroy: MONTERO APARICIO, Domingo, *Arte religioso en la Vera de Plasencia* (Salamanca, Universidad de Salamanca, 1975), p. 133.

Catálogo de obras³⁰- Jaraíz de la Vera. Parroquia de Santa María
Retablo mayor (atribuido)

Análisis descriptivo-. El retablo mayor de la iglesia jaraiceña de Santa María constituye un excelente ejemplar de estilo barroco. Asienta sobre un sotobanco de piedra de cantería, y se estructura en banco, cuerpo único de tres calles separadas por columnas salomónicas, y ático curvo rematado con airoso broche de hojarasca pomposa. Como corresponde a los años finales del siglo XVII, el ornato, de temática vegetalista, es de gran bulto, y sus recortados perfiles cobran protagonismo absoluto en el maderamen por el que trepida: tallos, hojas de laurel, festoneados, o racimos de uvas que penden de los soportes salomónicos.

Los cuatro grandes mensulones del banco –decorados con motivos vegetales los extremos y mascarones fantásticos los centrales– sirven de apeo a los soportes del cuerpo principal, constituido por cuatro



Fig. 106. Jaraíz de la Vera. Parroquia de Santa María. Retablo mayor.

columnas salomónicas de basas áticas, capiteles compuestos con reminiscencias del corintio e inventivas volutas, y cañas formadas por un total de cuatro espiras y dos medias en respuesta a la fórmula más generalizada a fines de la centuria del seiscientos e inicios de la siguiente, con la esbeltez y airosidez como características propias de un retablo de este tipo. La dirección de los giros de estos soportes salomónicos siguen los postulados del arquitecto y teórico de la arquitectura del siglo XVII Juan Caramuel de Lobkowitz³¹: las dos columnas del Evangelio rotan en sentido dextrósum a diferencia de sus compañeras en la Epístola, que oponen la dirección sinistrósum.

³⁰ Variamos el esquema de estudio de las obras cuando carecemos de datos históricos y nos vemos obligados a trabajar con hipótesis y comparaciones estilísticas, para lo que es necesario comenzar con la descripción de la pieza.

³¹ CARAMUEL DE LOBKOWITZ, Juan, *Arquitectura civil Recta y Obliqua considerada y dibuxada en el templo de Jerusalén* (Vigevano, 1678) (Ed. facsímil con estudio preliminar de Antonio BONET CORREA, Madrid, 1984), T.º II, p. 76.

Ocupa el primer nivel de la calle central un manifestador de factura moderna³². Sobre éste se eleva la hornacina—concebida en arco de medio punto y decorada con florones insertos en los casetones del intradós, pequeños ramilletes en las enjutas y hojas harpadas en el marco cuyo tambanillo acoge un broche de hojarasca pomposa— con la imagen titular del templo: se trata de una excelente talla de la *Asunción de la Virgen*, ingrávida sobre la masa de nubes y ángeles que sustenta una peana contemporánea al retablo. La imagen de María está concebida en composición abierta, con movimiento diagonal hacia la izquierda y brazos abiertos; viste túnica roja, camisa blanca según podemos apreciar en los puños y manto de color azul, turgente por el aire que agita las oquedades del henchido plegado. Se trata de una buena talla dieciochesca, fechable hacia los comedios del siglo XVIII; tal vez fue añadida al retablo hacia la década de 1760 a raíz de la serie de reformas que entonces se acometieron. La estética rococó inherente a estos momentos es apreciable, por ejemplo, en la dulce expresión de los serafines que pueblan la peana, todo más que el entronque madrileño, y en particular con el círculo de *Luis Salvador Carmona*, es evidente; la imagen de Jaraíz recrea en gran medida la talla mariana custodiada en la parroquial de Serradilla, fechada en 1749³³. En las calles laterales escoltan a *María* los *Príncipes de la Iglesia*, dispuestos sobre peanas. Ambas esculturas, dotadas con sus correspondientes atributos simbólicos, responden a los dictados plásticos de la escuela castellana de finales del siglo XVII.

Sobre un entablamento dividido en dos fajas y asentados en grandes dados decorados con las *ces* procedentes de la cornisa de Vignola, asienta el ático, semicircular, donde destaca el *Crucificado* inserto en el nicho central, fechable en el primer cuarto del siglo XVI en virtud de la tipología arcaica y facciones gotizantes que presenta; es muy parecido al que conserva la parroquia de Pasarón de la Vera, aunque este ejemplar data del cuatrocientos³⁴. Como elemento decorativo, sobresale en el ático el ribete de formas vegetalistas, alternadas con cabezas de serafines, con el que remata y se adapta a la forma curva de la bóveda eclesial.

Señalemos que el buen trabajo realizado con los panes de oro al aplicarlos sobre el retablo ha hecho que el preciado revestimiento permanezca en gran parte inalterable, afectado tan sólo en mínimos detalles que responden al inclemente paso del tiempo. Su artífice logró con la obra un gran espejo dorado.

³² La pieza original del retablo fue sustituida, como veremos, en 1765 por un nuevo templete, dotado de cristales y suponemos que decorado con rocallas; si algo se conserva de esta obra en la actualidad, son los tableros centrales situados en la base del tabernáculo que cobija el sagrario, tal vez añadido a raíz de las reformas acometidas en la iglesia en 1970, y confeccionado en estilo neobarroco.

³³ Vid., LORD, Eileen A., *Una obra desconocida de Luis Salvador Carmona*, en «A.E.A.», T.º XXIV, n.º. 95 (1951), pp. 247-249; MARTÍN GONZÁLEZ, *Luis Salvador Carmona. Escultor y académico* (Madrid, 1990), pp. 663 ss.; GARCÍA GAÍNZA, M.ª Concepción, *El escultor Luis Salvador Carmona* (Pamplona, 1990), pp. 57 s. No hubiera sido la primera vez que los rectores parroquiales acudían a Madrid para adquirir una pieza; esta procedencia está constatada documentalmente en el caso de la antigua imagen del Salobrar, adquirida en 1744: A.P. de Santa María de Jaraíz de la Vera, L.C.F. y V. de 1610 a 1775, folio 347 vt.º, cuentas de 1744.

³⁴ GARCÍA MOGOLLÓN, F.J., «La iglesia parroquial de Santa María de Jaraíz de la Vera y su retablo mayor», en *Ventana Municipal*, n.º. 13 (Jaraíz de la Vera), s/p, p. 4, n. 7.

Atribución e historia documental del dorado y posteriores intervenciones-. El mal estado que debía presentar el retablo mayor que la iglesia tenía desde el siglo XVI³⁵ propició el concierto de la máquina que nos ocupa. Sabemos que su hechura concluyó en 1697; así se deduce de un pago de 60 reales abonados, por orden del Provisor diocesano, «a los que an hecho el retablo» y «al escultor que hiço a San Pedro y San Pablo, que están puestos en el altar mayor», trabajo por el cual recibiría este anónimo maestro al año siguiente, según las cuentas de 1699, 193 reales y 8 maravedís³⁶. Ningún otro documento conserva la parroquia mariana sobre la hechura de este portentoso retablo mayor.

La relación formal y estilística entre el retablo jaraiceño de Santa María y los dos colaterales de la iglesia del convento del Cristo de la Victoria, en Serradilla, ha llevado al profesor García Mogollón a formular la hipótesis de que tales conjuntos debieron salir del taller regentado por los entalladores montañeses *José Vélez de Pomar* y *Juan de la Rosa*³⁷, que, entre 1704 y 1710, ejecutaron los serradillanos tras haber concluido obras como el mayor dedicado por la villa de Jaraíz a María, que el precitado investigador les adjudica. Efectivamente, en ambos casos coincide el modelo de ménsula fantástica empleada en el banco, así como el mismo tipo de talla incisa y recortada de los tableros de este primer nivel; los elementos decorativos del cuerpo principal (broches, repisas, marcos, etc.) son coincidentes en gran medida, al igual que sucede con el entablamento: los capiteles son idénticos, las cornisas y las *ces* decorativas de los dados muy próximas en conjunción, así como también guardan semejanza los soportes salomónicos del mismo o la estructura que sostienen, es decir, el ático, con los dos machones soportando un segmento de círculo profusamente decorado. La exigua información que aportan los Libros de Cuentas de Fábrica sobre la confección del retablo tan sólo permite fechar su hechura con anterioridad inmediata al año 1697, si no en esta misma fecha. No obstante, la presencia de los mencionados entalladores está documentada en la cercana parroquia de San Miguel hacia 1698³⁸, con motivo de la construcción que a ambos les había sido adjudicada del retablo de Ntra. Sra. de la Paz; a no dudarlo, el buen trabajo realizado en Santa María debió proporcionarles este otro contrato.

³⁵ Vid. nuestra Tesis Doctoral, T.º III, pp. 936 s. El retablo figura citado en un inventario fechado el 30 de diciembre de 1673. Vid., A.P. de Santa María de Jaraíz de la Vera, L.C.F. y V. de 1652 a 1719, foliado, fols. 77-77 vt.º.

³⁶ A.P. de Santa María de Jaraíz de la Vera, L.C.F. y V. de 1652 a 1719, foliado, fol. 202 vt.º, cuentas tomadas en 1698, correspondientes a 1697; y fol. 205 vt.º, cuentas de 1699. Vid., *etiam*, MONTERO APARICIO, D., *Arte religioso en la Vera...*, op. cit., p. 313 y nota 23.

³⁷ GARCÍA MOGOLLÓN, F.J., *La iglesia parroquial de Santa María de Jaraíz...*, op. cit., s/p, p. 4; IDEM, *Viaje artístico por los pueblos de la Vera (Cáceres). Catálogo monumental* (Madrid, 1988), p. 94.

³⁸ A.P. de San Miguel de Jaraíz de la Vera, L.C.F. y V. de 1660 a 1702, foliado, fols. 173 vt.º-174, cuentas de hacia 1699.

Concluidas las labores de talla, los rectores parroquiales contrataron el dorado del recién estrenado retablo con el maestro *Agustín Meléndez*. Las labores de policromía se ejecutaron entre 1703, año en que principian los descargos por este concepto, y 1704, fecha de la Visita de don Francisco García Corvacho, Canónigo lectoral de sagrada escritura en la S.I.C. de la ciudad de Plasencia, que instaba, el 23 de febrero de dicho año, a abonar al maestro varios pagos. *Agustín Meléndez* percibió, entre 1703 y 1704, la importante suma de 3.350 reales y 30 maravedís, lo que hace suponer que los materiales correrían de su cuenta³⁹.

Años más tarde el retablo fue objeto de una serie de reformas encaminadas a efectuar pequeños ajustes en su estructura y, sobre todo, actualizarlo al estilo rococó imperante en la segunda parte del siglo XVIII con el nuevo manifestador que entonces se ajustó –tal vez con los hermanos *Incera Velasco*–. En 1765 se abonaron 897 reales a un anónimo maestro por «el tabernáculo nuevo que se ha echo en esta forma: ziento setenta y un reales de los cristales, quatrocientos quarenta aiuda de la echura, trezientos y diez y ocho reales de treinta y zinco libras de oro vetado y demás materiales, y ocho reales de la conpostura de algunas piezas de retablo, que todo conpone dicha cantidad». Pocos años después de haber concluido su factura, el nuevo tabernáculo –ya dorado– necesitó de ciertos aderezos, y no el antiguo, ya que el templete original había sido vendido a la parroquia de Torremenga en 1785 a cambio de 200 reales: en 1792 el jaraiceño *Emidio Recuero* doró de nuevo el sagrario, que tuvo de toda costa 200 reales; al año siguiente, en 1793, percibió el escultor *Manuel Benavides*, vecino de Garganta la Olla, 16 reales por la compostura del manifestador⁴⁰.

- *Jaraíz de la Vera. Parroquia de San Miguel*
Retablo de Ntra. Sra. de la Paz (desaparecido)

En 29 de octubre de 1698 un mandato del Provisor y Gobernador diocesano decidió la renovación del retablo dedicado en el entorno presbiterial de esta parroquia a *Ntra. Sra. de la Paz*, una antigua imagen gótica mariana desaparecida⁴¹. Se ajustó con los entalladores *Juan de la Rosa* y *José Vélez de Pomar* en 1.900 reales, incluidos los 200 reales que importó una «cantidad de ánxeles que hicieron». La presencia de estos maestros en la villa está directamente relacionada con su más que probable intervención en el retablo mayor de la cercana parroquia de Santa María, a cuyo

³⁹ A.P. de Santa María de Jaraíz de la Vera, L.C.F. y V. de 1652 a 1719, foliado, fols. 219 vt.^o (cuentas de 1703), 220-221 (Visita de don Francisco García Corvacho), 224 vt.^o-225 (cuentas de 1706), y 229 vt.^o-230 (cuentas de 1707).

⁴⁰ Vid. *Ibidem*, L.C.F. y V. de 1610 a 1775, foliado, fols. 485 (cuentas de 1763); 503 (cuentas de 1765; citado por MONTERO APARICIO, D., *Arte religioso en la Vera...*, op. cit., p. 313, nota 25); y 517 vt.^o-518 (cuentas de 1767, referentes al dorado del tabernáculo); L.C.F. y V. de 1775 a 1854, sin foliar, cuentas de 1792 (en el libro de cuentas esta partida está tachada, acaso porque alguna de las cofradías, o bien un particular, se encargó de restituir al archivo parroquial el dinero extraído para su abono), 1793 (partida tachada en el libro de gasto) y 1785.

⁴¹ GARCÍA MOGOLLÓN, F.J., *Imaginería medieval extremeña. Esculturas de la Virgen María en la Provincia de Cáceres* (Cáceres, 1987), p. 24.

término debieron iniciar el de *Ntra. Sra. de la Paz*. Éste se terminó en todo punto en 1699: dos recibos expedidos por el dorador *Bartolomé de Moros* actuaron de justificante en la fecha señalada para que las cuentas de la parroquia abonaran 1.047 reales por la policromía de la pieza⁴². Tanto las labores de talla como del dorado se sufragaron, en gran parte, gracias a la munificencia de los fieles devotos, que aportaron sus limosnas para la construcción de esta nueva obra, destinada asimismo a albergar el Santísimo Cristo del Sepulcro: debe ser la escultura articulada que todavía conserva la iglesia, de escuela castellana y fechada en el siglo XVII; un cuadro con su representación se incluía en la iconografía del retablo.

- *Garganta la Olla. Parroquia de San Lorenzo Mártir*
Retablo mayor (atribuido)

Análisis descriptivo-. Un portentoso retablo de estilo barroco preside el ábside parroquial de Garganta la Olla; adapta su alzado al testero plano de la iglesia y está dividido en banco, cuerpo único de tres calles separadas con soportes salomónicos, y ático curvo; toda la estructura lignaria principia y asienta sobre un zócalo de cantería de buena labra. La ornamentación es recargada; combina los motivos de gran bulto con otros de talla menuda, aún carentes del nerviosismo propio de las décadas iniciales del siglo XVIII: tallos recurvados, festoneados, hojas harpadas en los marcos de las fingidas hornacinas laterales, broches de hojarasca pomposa en el tambanillo de estos últimos, o racimos y hojas de vid en las columnas, constituyen el repertorio fundamental; a éste se añaden los mascarones fantásticos utilizados en el diseño de las ménsulas del banco. El tipo de exorno descrito y las columnas salomónicas utilizadas permiten fechar la cronología de la pieza en torno a la última década del siglo XVII o inicios de la siguiente.



Fig. 107. Garganta la Olla. Parroquia de San Lorenzo. Retablo mayor.

⁴² A.P. de San Miguel de Jaraíz de la Vera, L.C.F. y V. de 1660 a 1702, foliado, fols. 173 vt.^o-174 (cuentas fechadas hacia 1699); y 196-196 vt.^o (cuentas de 1699).

La calle principal está presidida por un manifestador en forma de templete. Una pareja de estípites al frente y otra de columnas de fuste liso y guirnaldas decorativas en los extremos, soportan una cúpula gallonada a la que remata una figurilla de la Fe. La custodia cuenta además con dos hornacinas laterales que albergan las efigies de *San Pedro* y *San Pablo* acompañados de sus atributos simbólicos –aunque el primero ha perdido el libro y el segundo la espada–. Las rocallas y espejos que exornan la pieza nos permiten incluirla dentro del estilo rococó.

Cuatro columnas salomónicas de basas áticas dividen en tres calles el cuerpo principal del retablo: como corresponde al cambio de centuria, el fuste reduce las espiras a un total de cuatro y dos medias, lo que presta mayor esbeltez a la silueta y concede claro distingo al soporte sobre el fondo lignario; los tallos de la vid no adaptan necesariamente su recorrido a la canal de las espiras, sino que trepidan de forma vertical intentando abarcar el mayor campo de acción posible. Ambas notas estilísticas permiten apreciar la evolución del retablo respecto del tipo más frecuente durante el primer barroco. En lo que a la dirección de los giros se refiere, siguen las directrices y postulados del arquitecto y teórico del siglo XVII *Juan Caramuel de Lobkowitz*, aunque con la introducción de una alternancia en los mismos: la torsión dextrórsim de la primera y tercera columnas se opone a la dirección sinistrórsim de la segunda y cuarta, contando desde el Evangelio a la Epístola. Los capiteles compuestos reflejan asimismo diseños del tratadista antedicho.

El entablamento repite el diseño lineal de la planta y el dinamismo a que da lugar el juego de entrantes y salientes surgido a raíz de la combinación de los elementos arquitectónicos. La pieza, de estructura partida, está dividida en dos fajas y rematada en una volada cornisa con la que enlazan las *ces* cuyo nacimiento parte del friso y, a su vez, tienen su origen en la cornisa de *Vignola*. El entablamento no asienta directamente sobre los capiteles, sino a través de elevados dados que contribuyen a realzar las estructuras y a aligerar de masa el conjunto. Pequeños y tímidos festoneados añadidos en el rebanco de la pieza marcan una nota de evolución sobre las labores generalmente pictóricas a que solían estar destinadas estas zonas de la obra, sobre todo en el tránsito del siglo XVII al XVIII y en zonas como la antigua Diócesis de Cartagena⁴³.

La hornacina central, de medio punto, alberga la efigie del titular de la parroquia, *San Lorenzo Mártir*, que viste dalmática diaconal sobre túnica talar, y porta el Evangelionario en la mano derecha mientras sostiene con la izquierda la parrilla de su martirio, apoyada sobre el suelo. Los rígidos esquemas de esta escultura permiten ubicar su hechura en el camino hacia el naturalismo de principios del siglo XVII; algunos rasgos sugieren su entronque con la escuela vallisoletana de *Francisco de Rincón*: detalles como la forma de sostener el libro, tocándolo meramente con las yemas de los dedos mientras deja el dorso convexo, son típicos en la

⁴³ PEÑA VELASCO, Concepción de la, *El Retablo Barroco en la Antigua Diócesis de Cartagena. 1670-1785*, (Murcia, 1992), p. 84.

plástica posteriormente difundida por *Gregorio Fernández*. Escoltan al titular de la parroquia, sobre las repisas de las calles laterales, *San José con el Niño* y *San Antonio de Padua*, dos tallas fechables en la primera mitad del siglo XVIII por el dinámico plegado que presentan, mucho más agitado en el caso del carpintero dadas las aristas biseladas con que dota el paño el anónimo escultor a quien Montero Aparicio adjudica la confección de las dos tallas⁴⁴.

El ático del retablo se adapta a la forma semicircular del testero. El nicho central, flanqueado por dos machones de suave sección troncopiramidal invertida, acoge el Calvario que suele presidir estos conjuntos, con *María* y *San Juan, Evangelista* o el *Bautista (Déesis)*, efigiados en el renegrido lienzo (siglo XVII) sobre el que se sitúa la talla del Crucificado, de fines del siglo XVI y procedente del retablo que precedió al actual. Y en los extremos de la cornisa, contemplamos una talla de *San Juan Evangelista*, fechable en el siglo XVI por los pliegues ceñidos, menudos y acanalados, y otra dedicada a *San Antón* en el lado contrario de la Epístola, datable en el siglo XVII y muy estropeada en la actualidad⁴⁵.

Atribución y datos documentales conservados-. La ausencia de documentación histórica sobre el retablo mayor de Garganta la Olla obliga a establecer hipótesis y analogías estilísticas para tratar de establecer una aproximación al taller responsable de su hechura. García Mogollón ha relacionado el trazado de la presente obra con el cercano de la parroquia jaraiceña de Santa María⁴⁶. Escasos son, efectivamente, los detalles que varían de un retablo a otro, lo cual debemos entender y justificar teniendo en cuenta el interés del artista en introducir variantes a un trazado general coincidente: los mascarones fantásticos de las ménsulas del banco, los finos entalles de los paneles decorativos de este primer nivel, la forma de la hornacina principal, el modo de acoplar las imágenes en las calles laterales, sus marcos de fondo, o bien, el entablamento y las recurvadas *ces* que enlazan con la volada cornisa, así como el diseño del ático y la banda de serafines rematando el cajeadado del ribete, son detalles y formulaciones planteadas en el de Jaraíz. Si aceptamos que la obra jaraiceña fue ejecutada por los entalladores *José Vélez de Pomar* y *Juan de la Rosa*, también a ellos tendremos de adjudicar esta bella pieza, que sigue el modelo antedicho y ahonda en la formulación planteada por tales maestros foráneos en lo que al inicio del retablo barroco se refiere. Asimismo, las estructuras son coincidentes con el retablo mayor de la parroquial de Valverde de la Vera.

⁴⁴ MONTERO APARICIO, D., *Arte religioso en la Vera...*, op. cit., p. 317.

⁴⁵ *Ibidem*, pp. 306-307. La pertenencia de ambas tallas a retablos anteriores está documentada en el caso de la primera escultura; por el inventario de 1574 sabemos que formó parte del conjunto dedicado al evangelista en la iglesia, el cual tenía «(...) en medio la ymagen de San Juan de bulto con un cáliz dorado y en él una culebrilla, hízose de limosnas»: A.P. de Garganta la Olla, *Libro de Inventarios, Memorias y otros, de 1563 a 1769*, Inventario de 9 de agosto de 1563, y 1574. Citado y transcrito en *ibidem*, pp. 359-360. Apéndice Documental, Documento XXI, 2. Es posible que la talla hubiera formado parte de un retablo de mayores dimensiones y amplio programa iconográfico, al que tal vez también pertenecieron los dos evangelistas que se vendieron a la parroquia de Piornal en 1614.

⁴⁶ GARCÍA MOGOLLÓN, F.J., *La iglesia parroquial de Santa María de Jaraíz...*, op. cit., s/p, p. 5; IDEM, *Viaje artístico...*, op. cit., p. 120.

La primera referencia documental sobre la máquina se remonta a la licencia que expidió, el 21 de mayo de 1748, el Tribunal Eclesiástico de Plasencia para la construcción del tabernáculo actual y su contrato con *Manuel Álvarez Benavides*, maestro de escultura vecino de Garganta la Olla, que lo ajustó en 1.400 reales, aunque luego debió traspasar parte de los trabajos al tallista *Manuel de León*. La custodia se asentó en 1750, y es muy probable que la traza de la misma la hubiera proporcionado *José Manuel de la Incera Velasco*. En 1758 *Juan Bautista Mangino* se encargó del dorado; por su trabajo recibió los 2.000 reales descargados a su favor en dicho año de 1758, junto a los 210 reales que se le dieron de gracia en 1759 por «el dorado de el sagrario que no entró en cuenta con el tabernáculo, la pintura y retoque de un quadro para la sacristía, la asistencia del ama que le tuvo en casa y la compostura del tavi-que que se batió para entrar a dorar el tabernáculo»⁴⁷, ya que no fue desmontado cuando se asentó en el retablo.

- *Plasencia. S.I. Catedral*

Ofrecimiento para hacer el retablo de Ntra. Sra. del Tránsito

Después de que el Cabildo de Plasencia iniciara en 1703 las gestiones para construir el retablo de Ntra. Sra. del Tránsito, los capitulares recibieron, el 22 de enero del año siguiente de 1704, una petición de los arquitectos *Juan de la Rosa* y *José Vélez de Pomar* para ejecutar la obra «por la planta que de Madrid se les diera». Su oferta fue desestimada, así como el reclamo que elevaron a la Mesa Capitular el 11 de octubre de ese mismo año con la finalidad de cobrar las indemnizaciones de los viajes a Plasencia⁴⁸.

- *Valverde de la Vera. Parroquia de Santa María de Fuentes Claras*

Retablo mayor (atribuido)

Análisis descriptivo-. El retablo mayor de la iglesia de Valverde adapta su recta planimetría al lado central del ábside hexagonal del templo de Santa María de Fuentes Claras. Asienta sobre un pedestal de piedra berroqueña sobre el que podemos leer una inscripción relativa a la finalización de la obra: «HIZOSE SIENDO MAIORDO / MO EL LIZDO. JOSEPH G.^A CALDERÓN / AÑO DE 1704 / VICTOR». Estilísticamente, la pieza responde a la datación propuesta: el protagonismo, abultamiento y carnosidad que ha adquirido la ornamentación vegetalista es sintomático del estilo barroco al que se adscribe el retablo, propio de los años finales del siglo XVII e inicios del setecientos.

Principia el alzado en un estrecho banco constituido por cuatro mensulones que sirven de apeo a las columnas del cuerpo principal: las formas vegetales empleadas en su decoración se retuercen y potencian el claroscuro y la profundidad por la que se caracteriza el Barroco, algo atemperado en la talla de los paneles intermedios

⁴⁷ A.P. de Garganta la Olla, L.C.F. y V. de 1744 a 1819, foliado en parte, 10 de enero de 1750 (Visita pastoral de don Juan Blanco Molano) y cuentas de 1750, 1751, 1752, 1754, 1759 y 1760.

⁴⁸ A.C.P., L.A.C., n.º. 42 (1703-1704), sin foliar (foliado por nosotros), fols. 209 vt.º, 210 y 401 vt.º.

correspondientes a las calles laterales. El espacio central se reserva para el manifestador: es contemporáneo al conjunto, de tipo giratorio, y va flanqueado por dos parejas de columnas salomónicas dispuestas en distinto plano.

El cuerpo único de la máquina lignaria está dividido en tres calles separadas por cuatro columnas salomónicas de basas áticas, capiteles compuestos y fustes dotados de un total de cuatro espiras, de talla muy ajustada a fin de guardar la debida correspondencia con el alzado de la obra y éste a su vez con las dimensiones de la capilla mayor; empero, y a pesar de las condiciones arquitectónicas impuestas por la construcción eclesial, los soportes son airosos y dinámicos; sus espiras alternan los consabidos giros propuestos por *Caramuel*. Tales soportes flanquean en las calles laterales inventivas ménsulas sobre las que se acopla la imaginería. La hornacina principal abre en arco de

medio punto y decora los casetones de su intradós con rebuscadas formas florales alusivas a la imagen mariana que custodia; remata un broche con el simbólico jarro de azucenas. Cierra la composición arquitectónica un entablamento residual, fruto de la simplificación a la que se ven sometidos los elementos estructurales con la llegada del Barroco; repite el mismo tipo que el empleado en el retablo mayor de la parroquia jaraiceña de Santa María, añadiendo un rebanco con labores de tallas y angelitos situados en forzados escorzos.

El programa iconográfico de este nivel de la obra gira en torno a la titular de la parroquia, *Santa María de Fuentes Claras*, talla goticista de mediados del siglo XV que recrea el tema de la Virgen de la Leche⁴⁹.



Fig. 108. Valverde de la Vera. Parroquia de Santa María de Fuentes Claras. Retablo mayor.

⁴⁹ GARCÍA MOGOLLÓN, F.J., *Imaginería medieval extremeña...*, op. cit., p. 170. La devoción que siente el pueblo de Valverde hacia esta imagen justifica su cita en la obra de Azedo de la Berrueza: AZEDO DE LA BERRUEZA, Gabriel, *Amenidades, florestas y recreos de la provincia de la Vera Alta y Baja en la Extremadura* (Madrid, por Andrés García de la Iglesia, 1667) (Jaraíz de la Vera, 1995. Ed. facsímil del original impreso en Sevilla, Impr. E.Rasco, 1891), pp. 54 s.; también cita la existencia en la parroquia de una imagen muy devota y milagrosa de Ntra. Sra. de Valme.

En los primeros años del siglo XVIII, y con la finalidad de renovar la imagen a raíz de la conclusión del retablo, se añadió una nueva capa policroma sobre el azul del manto y el jacinto de la túnica originales, con riquísimos estofados a base de *ces*, motivos vegetales y geométricos, combinados con los bordados de la época, rajados, etc. En esta fecha también debieron añadirse los dos ángeles que escoltan los pies de la imagen, ya que entran en correspondencia con los del ático, lo mismo que los dos querubines situados en las proximidades de las enjutas de la hornacina principal. La talla mariana preside el retablo desde su camarín, situada delante de una ráfaga de rayos. Dado que para la construcción de esta estructura se aprovechó uno de los torreones del castillo en cuyo solar se elevó la iglesia –el de los Monroy–, este camarín carece del concepto que lo define por excelencia: el carácter misterico de una imagen vista en la penumbra⁵⁰.

Las tallas que flanquean la imagen de Ntra. Sra. responden al programa mariano para el que se fabricó el retablo: *San José con el Niño en brazos* (en el Evangelio) y *San Joaquín* (en la Epístola), en cuyo pedestal leemos la siguiente inscripción: «A COSTA DE / LOS HEREDEROS DE / JOACHIN G / ARCIA: AÑO 1715». A esta fecha responde la rica policromía de ambas imágenes, cuyos estofados, realizados con el punzón, son semejantes además a los añadidos efectuados sobre la capa pictórica de la titular durante los primeros años del siglo XVIII. El turgente y rico plegado pone de manifiesto la excelente calidad de ambas tallas; la suavización de los paños de comienzos de siglo no es óbice para que sus perfiles denoten la generalización que adquirirán a partir de 1720 los pliegues cortados a cuchillo.

La forma semicircular del ático culminante responde a su necesaria adaptación a la bóveda de la capilla mayor. En su centro se abre un nicho recto flanqueado por dos pilastrones de sección troncopiramidal invertida, cuyas caras decora a base de festoneados y elementos colgantes. La escena de *Crucifixión* que encierra está formada por un *Cristo* fechable en el siglo XVII según los pliegues acartonados del perizoma, al que escoltan dos tallas de la *Virgen María* y *San Juan*, contemporáneas al retablo.

Atribución e historia documental–. Ya hemos analizado en el apartado estilístico las razones que nos inducen a adjudicar la obra a los maestros *Vélez de Pomar* y *Juan de la Rosa*. En lo que respecta a la historia constructiva, los documentos son más bien escasos. Por la fecha inscrita en el pedestal sobre el que asienta sabemos que estaba ultimado en 1704, año correspondiente a la mayordomía del licenciado José García Calderón. Según el cabildo que celebró el 1 de julio de 1703 la cofradía de la General en el antiguo hospital de Ntra. Sra. de los Remedios⁵¹, dicho García Calderón había sido nombrado responsable para hacer exequibles los 353

⁵⁰ Vid., al respecto, VELO Y NIETO, Gervasio, *Castillos de Extremadura* (Madrid, 1968), pp. 631-646.

⁵¹ Debe ser el hospital para pobres transeúntes al que socorría la caridad limosnara, y aún estaba abierto en 1791: RODRÍGUEZ CANCHO, Miguel, y BARRIENTOS ALFAGEME, Gonzalo (Eds.), *Interrogatorio de la Real Audiencia. Extremadura a finales de los Tiempos Modernos. Partido de Plasencia* (Mérida, 1995), p. 892.

reales y 22 maravedís que a dicha congregación debía un vecino de la villa, con la finalidad de emplearlos en el abono del retablo, que ya entonces debía estar prácticamente concluido⁵²; así lo corroboran las cuentas parroquiales de 1704, que anotan un descargo de 545 reales por la hechura del pedestal.

Concluida la arquitectura, las labores de escultura debieron ir a la zaga, ya que en el período 1704-1705 se abonaron «treientos reales que costaron de hazer dos santos que están acompañando al Sancto Christo del retablo»: ambas tallas deben ser las de *María* y *San Juan*, ya que su bajo coste no puede corresponder a las mayores de *San José* y *San Joaquín* como pretende Montero Aparicio⁵³, si bien es cierto que las cuatro salieron de un buen taller de escultura, probablemente vallisoletano o salmantino⁵⁴. Teniendo en cuenta la similitud existente entre los motivos policromos de estas dos últimas tallas y los realizados por estas fechas sobre la capa pictórica de la imagen titular, es posible que dichas tareas las podamos adjudicar al maestro dorador, vecino de Oropesa, *Francisco Benito*, al que se abonó en 1716 la importante cantidad de 500 reales por «retocar la imagen de Nuestra Señora de Fuentes Claras, patrona de esta yglesia»⁵⁵. La ausencia de descargos relativos a la policromía de las tallas de *San José* y *San Joaquín* se debe a que dicha tarea fue financiada por un particular en 1715, según la inscripción existente en la peana del Padre de la Virgen.

Sobre el dorado del retablo no poseemos ningún dato, tan sólo dos aproximaciones: el oro que en 1703 se aplicó al frontal del altar mayor pudo responder a las necesidades del culto, resueltas de este modo hasta que la fábrica pudiera engrosar su caudal, algo diezclado –según denotan las cuentas de 1718– a raíz de la obra que se había realizado en el camarín de la imagen. La conclusión de los trabajos acometidos en éste propició el dorado que se llevó a cabo en 1724 en alguno de los elementos que lo integraban. Es posible que la definitiva conclusión de los trabajos llevara entonces parejo el dorado del conjunto lignario, trabajo del que pudo estar encargado el taller del dorador *José Rayo*: en 1725 aparece citado en las cuentas de la parroquia de Jarandilla de la Vera como dorador y pintor vecino de Valverde⁵⁶. También están relacionados con Valverde los doradores *Alonso Recuero Rodríguez* y *Francisco Rodríguez del Castillo*, todo más que es verosímil pensar que el contrato de la policromía de las esculturas le facilitara al antedicho dorador *Francisco Benito* el trabajo de aplicar los panes de oro sobre el retablo mayor.

⁵² A.P. de Valverde de la Vera, L.C.V., *Ordenanzas, Cabildos y Listas de Hermanos de la Cofradía General que tiene por titular a Santa María de Fuentes Claras, de 1650 a 1706*, folio 38.

⁵³ MONTERO APARICIO, D., *Arte Religioso en la Vera...*, op. cit., p. 314. Cuando este investigador estudió el retablo, las tallas mencionadas no se encontraban situadas en su lugar original.

⁵⁴ En este sentido estamos plenamente de acuerdo con GARCÍA MOGOLLÓN, F.J., *Viaje artístico...*, op. cit., p. 293.

⁵⁵ A.P. de Varverde de la Vera, L.C.F. y V. de 1656 a 1725, foliado, fols. 169 vt.º, 178 y 223.

⁵⁶ *Vid., etiam*, sobre los datos aportados a tenor del dorado: *Ibidem*, L.C.F. y V. de 1656 a 1725, foliado, fols. 164, 231 vt.º y 258.

- *Plasencia. Parroquia de San Pedro*
Retablo mayor barroco (desaparecido)

El deseo de los parroquianos por renovar el retablo mayor que engalanaba el testero de esta iglesia desde el siglo XVI, debió ser razón suficiente para contratar un nuevo a comienzos del siglo XVIII: el concierto para ejecutar la obra se estipuló con *José Vélez de Pomar* y *Juan de la Rosa*, según pone de manifiesto la carta de pago y finiquito que ambos artistas otorgaron el día 15 de junio de 1704, a cambio de los 3.200 reales que la iglesia les abonó por «la hechura de madera y demás materiales para el retablo que an hecho en el altar mayor»⁵⁷. Ya que Mérida cita en este emplazamiento un retablo del siglo XVI, es de imaginar que la obra barroca fue sustituida, al cabo de los años, por la original⁵⁸.

- *Serradilla. Convento del Santo Cristo de la Victoria*
Retablos colaterales (brazos del crucero)

El pleito instado por *José Vélez de Pomar* y *Juan de la Rosa* cuando el convento serradillano del Cristo de la Victoria rescindió el contrato que en principio pactó con ellos para la realización del retablo mayor, según hemos visto, debió concluir con la adjudicación de la hechura de los laterales a su taller. Según consta en el Libro de Cuentas del convento, en la plana correspondiente al período 1704-1710, recibieron estos maestros por la hechura de ambos retablos un total de 15.000 reales, «los catorze mil reales que se dieron a dichos maestros por su trabaxo y el cortar la madera, como parece de su reciuo, y los mil reales restantes que importó la clavazón, hierro, cola y otros gastos menores». A esta cantidad se unieron otros 4.100 reales de vellón por la madera que fue necesaria para su construcción y la de los andamios empleados «para asentarlos y para dorarlos». El coste de ambas máquinas se elevó, por tanto, a 19.010 reales de vellón.

La hechura de los retablos debió iniciarse poco después de concluir el conjunto del presbiterio, si no fue paralela a la construcción de éste, ya que los tres retablos de la iglesia conventual fueron dorados –labor que solía acometerse cuando todo tipo de obras había concluido– por el mismo maestro, el madrileño *Francisco Baliño*, ajustados todos ellos en un mismo precio, 64.000 reales de vellón, y concluidos en una misma fecha: el día 4 de octubre de 1705, momento en que extendió el dorador la carta de pago para justificar la cantidad percibida⁵⁹. Tanto la fábrica de los dos colaterales, como gran parte del coste de su dorado, se sufragó de la hacienda que al efecto había dejado la Madre Mariana de Cristo en sus disposiciones testamentarias.

⁵⁷ A.P. de San Pedro de Plasencia, L.C.F. y V. de c.1687 a 1713, foliado, fols. 121 vt.^o-122.

⁵⁸ MÉLIDA ALINARI, J.R., *op. cit.*, T.^o II, p. 310.

⁵⁹ Archivo del convento del Cristo de la Victoria de Serradilla, L.C. y V. de 1692 a 1760, sin foliar, cuentas del período 1704-1710. Citado por GARCÍA MOGOLLÓN, F.J., *Estudio...*, *op. cit.*, fols. 101-105, 124-128, 259 y 260 s. *Vid., etiam*, IDEM, *Francisco de la Torre...*, *op. cit.*, pp. 2 s. del artículo.

Análisis descriptivo-. Los retablos que construyeron José Vélez de Pomar y Juan de la Rosa están situados en los brazos del crucero de la iglesia conventual; son gemelos, y se dedican al *Sagrado Corazón de Jesús* (Evangelio) y a la *Virgen del Carmen* (Epístola).

El retablo del Evangelio asienta sobre un banco muy elevado que sirve de marco de inserción para cuatro grandes mensulones cubiertos de hojarasca pomposa sobre los que apean los soportes del primer cuerpo, cuatro columnas salomónicas de cinco espiras. Enmarcan la hornacina (acristalada desde 1902⁶⁰, abierta en arco de medio punto con intradós acasetonado y guardamalletas como remate) que preside el titular: una escultura moderna del *Sagrado Corazón de Jesús*, obra del artista catalán don Francisco Font

(1902)⁶¹. Acompañan a ambos lados, sobre repisas en las calles laterales, dos esculturas de talla dedicadas a *San José* (obra fechada en la segunda mitad del siglo XVII en virtud de los pliegues de la túnica y manto: redondeados, quebrados y algo pesados) y a *Santa Rita de Casia*, escultura adquirida en Madrid junto a la imagen de *Santo Tomás de Villanueva* que hoy se encuentra en la hornacina del banco, al costado del Evangelio, del retablo mayor⁶².

Remata y cierra el cuerpo principal un entablamento que asienta sobre los capiteles corintios de los fustes salomónicos: se divide en dos fajas de las que parten grandes ménsulas para sustentar la volada cornisa. La ruptura de la línea de



Fig. 109. Serradilla. Iglesia del convento del Santo Cristo de la Victoria. Retablo del Corazón de Jesús.

⁶⁰ GARCÍA MOGOLLÓN, F.J., *Estudio...*, op. cit., fol. 102.

⁶¹ *Ibidem*, fol. 128.

⁶² Ambas imágenes fueron adquiridas por 1.400 reales de vellón en la capital española entre 1704 y 1710: Archivo del convento del Cristo de la Victoria de Serradilla, L.C. y V. *del Convento, de 1692 a 1760*, s.f., cuentas correspondientes al período 1704-1710. Citado por GARCÍA MOGOLLÓN, F.J., *Estudio...*, op. cit., fol. 130.

entablamiento por la calle central y las extremas contribuye a dotar de dinamismo y juegos de claroscuro a la obra, al tiempo que aligera la masa de conjunto. Sobre un rebanco dotado con labores de talla asienta el ático que culmina la obra. Entre aletones cubiertos con decoración vegetal dispuesta en espiral, destaca el nicho principal: alberga una pintura (óleo sobre lienzo) dedicada a *Santa Úrsula*, flanqueada con estípites. Se representa a la santa coronada, con la flecha de su martirio en la mano izquierda y el estandarte, que suele representarse como elemento para acaudillar a sus compañeras la *Once Mil Vírgenes*, que en esta ocasión no están presentes. La factura del lienzo sugiere a García Mogollón su procedencia madrileña, en cuya escuela sería pintado a fines del siglo XVII⁶³. Remata el todo una cornucopia de inventivo diseño.

El retablo colateral ubicado en el lado de la Epístola es gemelo del que hemos descrito. Tan sólo varía el giro de las columnas, justo el contrario, y la iconografía. Desde



Fig. 110. Serradilla. Iglesia del convento del Santo Cristo de la Victoria. Retablo de la Virgen del Carmen, imagen titular.

la hornacina principal domina el conjunto una buena escultura de la *Virgen del Carmen*: de turgente y sereno plegado, elévase la Madre de Cristo sobre una peana de pequeñas cabezas de angelitos mientras sostiene en brazos al divino Infante; la dulzura, serenidad y delicadeza de los rostros sugieren una influencia salzillesca (tal vez de la órbita del escultor levantino *Juan Porcel*, asentado en Madrid). Ésta, junto al tratamiento del plegado, hacen pensar en una cronología bastante avanzada (c.1710), que permite contrastar la documentación existente en el convento. Según los papeles de su archivo, la talla fue un regalo de la Madre María Antonia Ana de Nuestra Señora del Carmen, llamada en el siglo Marquesa de Cerralbo y Grande de España: así lo dispuso en la carta de testamento que otorgó el 13 de agosto de 1753 ante el escribano público don Eusebio González; y así lo ratifica una anotación del Libro de Devotos que Gacía Mogollón fecha en 1755 (el asiento dejó constancia de los dos candeleros que antedicha religiosa regaló para el altar del Carmen⁶⁴).

La imagen de *Ntra. Sra. del Carmen* se acompaña a ambos lados de las tallas de *Santa Clara de Montefalco* (Evangelio) y de *San Nicolás de Tolentino* (Epístola), dos buenas esculturas de comienzos del siglo XVIII, procedentes de un taller napolitano. La primera, como monja agustina, viste los hábitos negros de la Orden y la toca blanca; porta como atributos simbólicos la balanza y el corazón con los tres agujeros

⁶³ GARCÍA MOGOLLÓN, F.J., «La Colección Pictórica del Convento del Cristo de la Victoria de Serradilla (Cáceres)», en *Norba. Revista de Arte, Geografía e Historia*, T.º I (1980), p 29 s.

⁶⁴ Archivo del convento del Cristo de la Victoria de Serradilla, *Libro de Devotos del Convento, de 1691 a 1941*, s.f. Citado por GARCÍA MOGOLLÓN, F.J., *Estudio...*, op. cit., fol. 125.

donde se hallaron impresos los instrumentos de la Pasión cuando murió; la balanza recuerda las tres piedras del mismo tamaño que aparecieron en su vesícula biliar y desde entonces se identificaron como símbolo de la Santísima Trinidad⁶⁵.

El taumaturgo y predicador de la Orden de los ermitaños de San Agustín, *San Nicolás de Tolentino*, recibió este nombre en honor del santo de Bari, a quien se habían encomendado sus parientes implorando su nacimiento. La talla que preside el colateral de Serradilla carece del moteado de estrellas que suele llevar su hábito negro en recuerdo del lucero que por las noches le guiaba hacia la iglesia. El plato que sostiene con la izquierda, apoyado a su vez sobre un grueso tomo, refiere el milagro de las perdices que escaparon volando cuando los frailes intentaron reconstituir la debilidad que padecía a raíz de su enfermedad, perseverando con esto en su voluntad de no comer carne⁶⁶.

Preside el ático un óleo sobre lienzo con la representación de *Santa Inés*, virgen y mártir, a la que acompañan el cordero y la palma del martirio como símbolos parlantes. La imagen está sentada, ataviada con túnica verde azulada y manto rojo que parte del hombro izquierdo para luego caer con gran amplitud; lleva también un collar al cuello y un brazaete en la parte más alta del brazo derecho. Sobre este lienzo opina García Mogollón que no debe ser el que dejó al convento don Bernardo de Solís y Céspedes, ya que en el inventario de bienes que sucedió a su fallecimiento se cita expresamente que el cuadro era de medio cuerpo, siendo de cuerpo entero el que aparece en el retablo que estudiamos. También señala este investigador la procedencia madrileña del mismo, fechado a finales de la centuria del siglo XVII⁶⁷.

Cristóbal Jiménez Morgado y Miguel Sánchez Taramas (artistas de Badajoz)

Los importantes talleres de la ciudad de Badajoz también tuvieron su reclamo en la Diócesis de Plasencia, fruto de la pujanza y vitalidad que empezaron a adquirir desde finales del siglo XVII en detrimento de la actividad que antaño habían tenido centros como Llerena o Zafra. La presencia badajocena sólo fue puntual, pero importante a tenor de la obra ejecutada: la escultura del órgano grande de la Catedral, concertada con *Cristóbal Jiménez Morgado y Miguel Sánchez Taramas*. Si tenemos en cuenta el agotamiento que por estas fechas padecía la ciudad de Plasencia como centro artístico, y las relaciones que sin duda existían entre los Cabildos de ambas ciudades, tendremos dos causas para justificar dicha relación. Recordemos que ambos escultores participarían pocos años después en el retablo mayor de la

⁶⁵ Vid., RÉAU, Louis, *Iconografía del Arte Cristiano*, T.º II, *Iconografía de los Santos*, vol. 3, *De la A a la F* (Barcelona, 1997), pp. 312 s.

⁶⁶ *Ibidem*, T.º II, vol. 4 (Barcelona, 1997), pp. 442 s.

⁶⁷ GARCÍA MOGOLLÓN, F.J., *Estudio...*, fols. 134 s., 265 s.; IDEM, *La colección pictórica del convento...*, op. cit., p. 29, citando en nota 4 la referencia documental: Archivo del Convento, *Escrituras y compras del Señor Don Bernardo de Solís y Zéspedes que pertenecen a este convento del Santísimo Christo de la Victoria Recoletas Agustinas*. 1.º 12 de noviembre de 1711. Se encuentra en las diligencias del 17 de noviembre de 1722.

Catedral pacense: a *Jiménez Morgado* se le encomendó la talla de los escudos episcopales, correspondientes al Arzobispo de Toledo Valero Losa, dispuestos sobre las puertas de acceso al presbiterio; y a *Miguel Sánchez Taramas*, cuñado del escultor *Francisco Ruiz Amador*, las imágenes exentas del retablo, a excepción de las conocidas de *San Juan Bautista* y la *Inmaculada Concepción*.

El órgano de la Catedral placentina se añade al reducido catálogo de obras que han perdurado de ambos artistas, de entre las que cabe hacer mención, en el caso de *Jiménez Morgado*, del retablo (1718-1719) e imagen de *Santiago Matamoros* (1726) de Talavera la Real. Poco más sabemos de *Miguel Sánchez Taramas*, salvo que era un hombre de «rara habilidad para muchas cosas, por ella se halla hoy de ingeniero en las tropas del Rey», y que en 1728, momento en que ya era viudo de María Ruiz Amadora, se silencia su nombre en la documentación⁶⁸.

Cristóbal Jiménez Morgado

Miguel Sánchez Taramas

- Plasencia. S.I.C. de Ntra. Sra. de la Asunción
Caja del órgano grande

Con la finalidad de paliar el deterioro que sufrían los órganos de la Catedral, que malamente servían al oficio divino, el Obispo don Fr. José Jiménez Samiego (1683-1692) mandó construir uno nuevo a su correligionario, y afamado organero, *fray Domingo de Aguirre*. Para ello fue necesario acudir al Ministro General de la Orden dados los muchos encargos que *Aguirre* tenía entonces comprometidos, como era la construcción de un órgano para el convento vallisoletano de San Francisco y otro para la capilla de los sepulcros de los reyes de Aragón. Logrado el propósito, *Aguirre* trabajó en Plasencia con dos oficiales que trajo de Salamanca, y en la ejecución de la caja interior y exterior estuvo ayudado por los maestros carpinteros *Antonio Moriano*,



Fig. 111. Plasencia. S.I. Catedral. Órgano grande.

⁶⁸ SOLÍS RODRÍGUEZ, C., y TEJADA VIZUETE, F., «Las artes plásticas en el siglo XVIII», en *Historia de la Baja Extremadura*, T.º II, *De la época de los Austrias a 1936* (Badajoz, 1986), pp. 979 ss.; TEJADA VIZUETE, F., *Retablos barrocos de la Baja Extremadura (Siglos XVII-XVIII)* (Mérida, 1988), pp. 47 ss.; HERNÁNDEZ NIEVES, R., *Retablística de la Baja Extremadura (Siglos XVI-XVIII)* (Mérida, 1991), varias páginas.

Juan Lidmendi y Tomás Audmendi. No habían terminado la tercera parte de la obra cuando el Obispo falleció el 14 de junio de 1692. Y aunque Aguirre trató de marcharse receloso de que el pago del órgano recayera en manos de testamentarios, el Cabildo logró retenerlo haciéndose cargo de todo lo necesario⁶⁹.

De forma paralela, don Antonio de Villalobos, mayordomo de los señores Deán y Cabildo, escribió contrato para la ejecución de las esculturas de dicho órgano con los maestros de Badajoz *Cristóbal Jiménez Morgado* y *Miguel Sánchez Taramas*. Según el protocolo que pasó ante el notario placentino Manuel de Oliva el 24 de octubre de 1692, ambos escultores quedaban a las órdenes de lo que dispusiera el maestro Aguirre; se comprometieron asimismo a ir entregando las piezas a medida que el pintor encargado de policromarlas lo fuera requiriendo, y a realizar toda la obra a cambio de 10.500 reales de vellón, abonados en cuatro pagas. En lo que respecta a las esculturas y a su distribución iconográfica, ambos maestros se obligaron

«a hazer y que aremos para el hórmano que se está fabricando en esta ciudad para la santa yglesia Chathedral de ella quinze figuras con quarenta y dos serafines que llebará en el discurso de la obra de dicho hórmano, las quales an de ser y estar de la forma y manera siguiente:

- Dos ánjeles vestidos de a dos baras de alto tocando sus trompetas, los quales se an de poner en el segundo cuerpo de dicho hórmano en pie sobre sus repisas, y junto a estos dos ánjeles se an de poner otros dos chiquillos desnudos de madera tallada con sus guitarras en las manos como demuestra la traza.
- Más se a de poner en dicho hórmano un *Sant Francisco* y un *San Pablo* de a dos baras de alto en el remate.
- Más un David con su arpa de a dos baras de alto como demuestra la traza.
- Más se an de poner siete chicotes desnudos con sus bandas y alas como demuestra la traza, y los tres de ellos an de estar en pie y los quatro sentados.
- Más una Fama que ba en lo último del remate de la caja de dicho hórmano de siete pies de alto con sus tronpetas en las manos, la una tocándola y la otra en la mano siniestra»⁷⁰.

La obra estaba terminada en todo punto el 3 de julio de 1694, según informó el propio *fray Domingo de Aguirre* al Cabildo. Tres años después se rematarían las labores de policromía, a cargo del maestro *Alonso de Paredes*, que terminó su trabajo el 16 de noviembre de 1697⁷¹.

⁶⁹ BENAVIDES CHECA, José, *Prelados Placentinos. Notas para sus biografías y para la historia documental de la Santa Iglesia Catedral y ciudad de Plasencia* (Plasencia, 1907. Plasencia, 1999), pp. 296 ss. (citamos por la edición de 1907); SÁNCHEZ LORO, Domingo, «Los órganos de la catedral placentina», en *Trasuntos Extremeños, I* (Cáceres, Publicaciones del Departamento de Seminarios de la Jefatura Provincial del Movimiento, 1956), pp. 201 s. Sobre los posteriores ajustes del órgano, *vid.*, GARCÍA VIDAL, Ceferino, *et alii*, *Plasencia* (León, 1982), p. 58. No entramos a detallar la obra de *fray Domingo de Aguirre*, para lo que remitimos a las Actas del Simposio Internacional sobre *El órgano Histórico en Castilla y León* (Zamora, 1999), pp. 30, 60 y 88.

⁷⁰ AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Manuel de Oliva, leg. 1890, 24 de octubre de 1692, s.f.

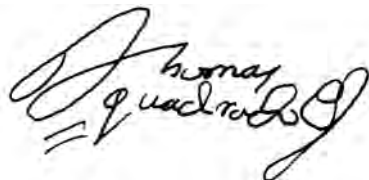
⁷¹ BENAVIDES CHECA, J., *op. cit.*, p. 300; SÁNCHEZ LORO, D., *op. cit.*, p. 203.

La obra escultórica de *Jiménez Morgado* y *Sánchez Taramas* reúne, sobre todo en lo referido a las piezas exentas, las notas de claridad compositiva y movimiento que luego aparecen en las precitadas obras del tabernáculo pacense, empleando un tipo de plegado en el que se advierte la suavidad que será característica en los inicios del siglo XVIII, bien redondeados.

2. ARTISTAS PLACENTINOS DEL BARROCO

A pesar de la importancia que debieron tener en Plasencia los primeros maestros que citamos a continuación, los grandes renovadores del retablo diocesano fueron *Carlos Simón de Soria*, de procedencia tal vez salmantina, y *Francisco Gómez de Aguilar*.

Tomás Cuadrado (arquitecto, ensamblador y escultor)



Los datos que tenemos sobre este artífice nos permiten suponer que trabajó con asiduidad para la Catedral de Plasencia. Nada ha perdurado de su obra –al menos, de la que nosotros hemos documentado–. De su vida privada sabemos que estuvo casado con Isabel López. Al igual que *Juan Basco Castillo* o *José Coronel*, es un artista que nos permite enlazar las dos centurias del XVII y el XVIII.

Catálogo de obras

- Plasencia. S.I.C. de Ntra. Sra. de la Asunción
Túmulo para las honras fúnebres del Monarca don Carlos II

El 16 de noviembre de 1700 *Tomás Cuadrado* presentó a su mujer Isabel López como fiadora del túmulo funerario que había contratado con los regidores y comisarios nombrados en Plasencia para «la disposición de las honras y exequias que ... se an de celebrar a la muerte de la Augusta Magestad de el Señor Rey Don Carlos Segundo». Según las condiciones pactadas, la obra, que estaba destinada a la capilla mayor de la S.I.C. de la ciudad, debía estar terminada para la víspera del 16 de diciembre próximo, en que darían comienzo los actos en honor del monarca. El conjunto, por el que recibiría la estimable cantidad de 2.800 reales de vellón, llevaba un repertorio iconográfico con numerosas imágenes de la muerte, «y si pareciere a dichos señores poner tunba en dicho túmulo se an de poner dos niños asentados con vna bela en la mano que demuestren hacer sentimiento...»⁷².

⁷² AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Ignacio Jacinto de Porras, leg. 2076, 16 de noviembre de 1700, s.f.

- *Plasencia. Parroquia de San Pedro*
Reparo del retablo de Santa Teresa (desaparecido)

No se ha conservado en la iglesia de San Pedro el retablo dedicado a *Santa Teresa de Jesús* y destinado a albergar la imagen que, según fray Alonso Fernández, había hecho nueva su cofradía por el año 1627⁷³: los reparos que realizó en el mismo el ensamblador *Tomás Cuadrado* entre 1687 y 1690, justifican el contrato que luego se hizo (a partir del 24 de abril de 1721, en que se otorgó la licencia eclesiástica) con *Manuel Hernández Montero*, maestro de dorador y estofador, para ajustar el dorado del mismo, que se estimuló en 1.410 reales. El día 4 de junio de 1722 otorgó carta de pago y finiquito⁷⁴.

Otras intervenciones

- **1699:** En las cuentas de la cofradía de Ntra. Sra. del Rosario, sita en la iglesia parroquial de Torrejón el Rubio, se refleja un descargo de 481 reales por los 750 que debían pagar a *Tomás Cuadrado* de las andas de Ntra. Sra. y su dorado⁷⁵.

Pedro Blázquez (entallador, tallista y escultor)

Datos biográficos y de taller

Escasas noticias tenemos sobre este maestro que figura citado en los documentos como entallador, tallista y escultor vecindado en Plasencia, Aldeanueva de la Vera y Losar de la Vera. Según las capitulaciones matrimoniales que estableció el 26 de octubre de 1711 con Rosa María Gutiérrez Villalobos, sabemos que *Pedro Blázquez* era hijo legítimo de Martín Blázquez e Isabel Jiménez de Villoldo, naturales de Casas de Millán, y yerno de Jacinto Gutiérrez de Villalobos y de Catalina Martín, todos ellos vecinos de Plasencia⁷⁶. Tres meses después, el 31 de enero de 1712, otorgó *Pedro Blázquez* carta de pago por la dote de su mujer⁷⁷: recibió 1.400 reales, 1.100 en ropa blanca o menaje de casa y vestidos, y los 300 restantes en dinero, además de algunas alhajas de plata y oro, según estaba dispuesto en las capitulaciones precitadas.

⁷³ El dominico chinato refiere la existencia de la cofradía de Santa Teresa de Jesús, la cual tenía su imagen, andas y estandarte: FERNÁNDEZ, Fray Alonso, *Historia y anales de la ciudad y Obispado de Plasencia* (Madrid, por Juan González, a costa de la Ciudad y de la Santa Iglesia de Plasencia, 1627) (Cáceres, Publicaciones del Dpt.º de Seminarios de la Jefatura Provincial del Movimiento, 1952), Lib. III, Cap. 40. p. 550; MATÍAS GIL, Alejandro, *Las siete centurias de la ciudad de Alfonso VIII. Recuerdos históricos de la M.N. y M.L. Ciudad de Plasencia, en Extremadura* (Plasencia, Impr. de Evaristo Pinto Sánchez, 1877) (Plasencia, 4ª Ed. a cargo de la Asociación Cultural Placentina «Pedro de Trejo», 1984. Plasencia, 2000), p. 236 (citamos por la edición de 1984).

⁷⁴ A.P. de San Pedro, Plasencia, L.C.F. y V. de c.1687 a 1713, foliado, fol. 24 (también se documentan pagos a su favor por componer la tarima del altar mayor y sus cajones); L.C.F. y V. de 1720 a 1759, foliado, fol. 25.

⁷⁵ A.P. de Torrejón el Rubio, L.C. y V. de la Cofradía de Ntra. Sra. del Rosario, de c.1653 a 1740, foliado, fols. 152 vt.º-153.

⁷⁶ AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Ignacio Jacinto de Porras, leg. 2077, 26 de octubre de 1711, foliado en parte.

⁷⁷ *Ibidem*. Escribano Ignacio Jacinto de Porras, leg. 2077, 31 de enero de 1712, foliado en parte.

Por el Catastro del Marqués de la Ensenada sabemos que *Pedro Blázquez* no trabajaba ya en 1753 «por estar totalmente ympedido»⁷⁸. Nada de su producción ha perdurado.



Catálogo de obras

- *Aldeanueva de la Vera. Parroquia de San Pedro*
Imagen de un Crucificado para el descendimiento (desaparecida)

El 13 de abril de 1734 *Pedro Blázquez* otorgó carta de pago y finiquito por valor de 1.157 reales y 14 mrs. en favor de la Cofradía del Santo Sepulcro y Ntra. Sra. de la Soledad, en virtud de la «efigie de Nuestro Señor Crucificado para el deszendimiento» que había hecho para Aldeanueva de la Vera⁷⁹.

- *Navalmoral de la Mata. Parroquia de San Andrés*
Esculturas de la Soledad y Santo Entierro (desaparecidas)

A raíz del nuevo retablo que había construido el maestro *Manuel Escovedo* para la cofradía de la Pasión que se servía en Navalmoral de la Mata, ésta decidió renovar las imágenes antiguas que tenía: en las cuentas de 1737, alusivas al período 1735-1736, tenemos documentadas las dos nuevas que hizo el escultor *Pedro Blázquez*, vecino de Aldeanueva de la Vera en esas fechas: *Ntra. Sra. de la Soledad* –debe ser la talla a la que sustituyó la actual moderna–, por la que recibió 200 reales, y el *Santísimo Cristo del Sepulcro para el descendimiento*, talla ajustada en 650 reales, junto a 32 reales y medio que le fueron abonados por las mejoras introducidas en la obra. *Pedro Blázquez* también se encargó de fabricar las andas para el *Cristo* (100 reales). La encarnación de esas dos esculturas corrió a cargo de *Miguel del Mazo*, dorador vecino de Serrejón, quien recibió por su trabajo 320 reales⁸⁰.

⁷⁸ Archivo General de Simancas. Sección Hacienda. Dirección General de Rentas. Serie I. Única Contribución. Respuestas Generales al Catastro del Marqués de la Ensenada. Libro 147, fol. 144 vt.^o.

⁷⁹ El acuerdo para la hechura de la imagen tiene fecha de 2 de mayo de 1733, y fue aprobado en la Visita de 29 de julio de dicho año 1733. La imagen fue dorada por un anónimo maestro en 1736: A.P. de Aldeanueva de la Vera, L.C. y V. de la Cofradía del Santo Sepulcro y de Ntra. Sra. de la Soledad, de 1612/1681 a 1775, foliado en parte, años 1733, 1734 y 1736.

⁸⁰ A.P. de San Andrés, Navalmoral de la Mata, L.C., *Inventarios, nombramientos y otros de las siguientes cofradías*: Vera Cruz, 1672 a 1690, y Pasión, de 1694 a 1757, foliado, fols. 195, 195 vt.^o y 203; en las cuentas tomadas en 1739 están anotados otros 87 reales abonados a *Pedro Blázquez* «en atención a las mejoras de las ymágenes que hizo de el Santísimo Cristo y Ntra. Sra. de la Soledad».

- *Losar de la Vera. Parroquia de Santiago Apóstol
Tabernáculo (desaparecido)*

Junto al jaraiceño *José de Alver* construyó entre 1741 y 1742 un nuevo tabernáculo para la iglesia de esta localidad, ajustado en 2.800 reales⁸¹. Las cuentas de Losar citan a *Pedro Blázquez* como vecino de la villa.

Otras intervenciones

- 1731-1732. Está documentado en la parroquia jaraiceña de San Miguel, que en la fecha referida le pagó 100 reales por el candelero que había hecho⁸².
- 1735. Aderezó la imagen titular de la cofradía del Rosario de Jarandilla de la Vera; la escultura se conserva, y está fechada en la primera mitad del siglo XVI⁸³.
- 1735-1737. Recibió de la Cofradía del Rosario que se servía en la iglesia de San Andrés, de Navalmoral de la Mata, 60 reales por «la compostura de la ymagen que sirve para las prozesiones de los primeros domingos del mes»⁸⁴.
- 1742-1743. Se encargó de componer el retablo de San Miguel y las andas de Ntra. Sra. de la parroquia de Robledillo de la Vera⁸⁵.

Carlos Simón de Soria (maestro de arquitectura, ensamblador y tallista)

Datos biográficos y de taller

El nombre de este artífice aparece mencionado por vez primera a raíz de la modificación que el Cabildo de Plasencia se propuso introducir en el retablo dedicado a Ntra. Sra. del Tránsito, según acuerdo tomado el 15 de marzo de 1732, momento en que figura nominado como el «oficial que trabajó en dicho retablo»⁸⁶. El hecho de que no hayamos encontrado referencias a *Simón de Soria* en los protocolos de Plasencia hasta la firma del contrato para ejecutar la obra referida puede ser indicativo de su procedencia foránea, con una probable formación en el taller de *Alberto de Churriguera*, que lo envía a la Catedral, junto a otro oficial más, en enero de 1726 para sustituir a los recién despedidos *Antonio Pinto* y *Agustín Fernández*. Concluida la obra mariana, y teniendo presente que la fama de *don Alberto* aglutinaría la clientela en

⁸¹ A.P. de Losar de la Vera, L.C.F. y V. de 1724 a 1775, foliado, fol. 138 vt.º.

⁸² A.P. de San Miguel de Jaraíz de la Vera, L.C.F. y V. de 1715 a 1766, foliado en parte, fols. 56-56 vt.º (cuentas de 1732, correspondientes al período 1731-1732).

⁸³ A.P. de Jarandilla de la Vera, L.C. y V., inventarios y otros, de la Cofradía de Ntra. Sra. del Rosario, de 1702 a 1772, sin foliar, cuentas de 1735.

⁸⁴ A.P. de San Andrés, Navalmoral de la Mata, L.C., V. y otros de la Cofradía de Ntra. Sra. del Rosario, de 1712 a 1757, sin foliar, cuentas de 1737.

⁸⁵ A.P. de Robledillo de la Vera, L.C.F. y V. de 1713 a 1834, foliado, fol. 85.

⁸⁶ A.C.P., L.A.C., nº. 53 (1730-1732), foliado, fol. 313.

Salamanca, de cuya Catedral era además Maestro Mayor, es posible que *Carlos Simón* decidiera establecerse en la ciudad de Plasencia y abrir taller propio una vez alcanzada la categoría de «maestro escultor» y «tallista». Así aparece citado el 24 de enero de 1756 cuando es elegido tasador de los bienes de madera pertenecientes a don José de la Cruz y Prado, Escribano Mayor de Alcabalas y Censos de la ciudad de Plasencia, finado el 29 de octubre del año anterior de 1755. Aceptó y juró *Carlos Simón* dicho cargo de tasador el 10 de febrero de 1756; el siguiente 10 de marzo procedió a la valoración de los bienes de escultura, cuadros y madera junto al maestro de carpintería *Francisco Domínguez*; y, posteriormente, el 7 de mayo de expresado año 1756 otorgó la oportuna carta de pago por haber recibido «doze reales de vellón por mi trabajo de la tasación de diversas alajas de talla de las que quedaron en los bienes del dicho don Joseph»⁸⁷. Con anterioridad, el 12 de febrero de 1751, firmó en calidad de testigo la carta de testamento de María Jiménez, mujer legítima de Fernando Guerras y viuda de Juan Matías, todos ellos vecinos de la ciudad de Plasencia⁸⁸.

La escritura de testamento otorgada por el artista en Plasencia el 21 de mayo de 1766⁸⁹, «estando bueno por la misericordia de Dios aunque con algunos achaques abituales», no contiene referencias a obra artística, aunque nos puede ayudar para rastrear su más que probable procedencia foránea: su voluntad de ser sepultado en San Esteban⁹⁰ y la afirmación de pertenecer a la hermandad de San Francisco son indicadores de su integración en la ciudad; sin embargo, el nombre de su primera mujer ya fallecida –no hay referencias en la escritura a un segundo matrimonio–, «Ysidra Caselles», junto a sus cuñados «Diego y Leonardo Casalles», a quienes deja 60 reales a cada uno disponiendo que «en el caso de que hayan fallecido se les entreguen a sus herederos», son datos que remiten, en virtud de los apellidos, a la zona catalana, de donde primigeniamente procedían los *Churriguera*. No obstante, el lugar de origen de uno de sus testamentarios, don Francisco Vicente Barrantes, «cura theniente del lugar de Secila», nos propone como zona de procedencia el área vallisoletana si identificamos el locativo citado con Becilla de Valderaduey (Valladolid)⁹¹. La ausencia de una documentación más explícita impide establecer conclusiones definitivas, salvo el hecho de que no debía ser oriundo de la ciudad de Plasencia y ser evidentes los paralelismos con la movilidad de los *Churriguera* y su taller. Además, el apellido del artista corrobora nuestro aserto sobre su origen foráneo.

⁸⁷ AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Juan Francisco Garrido, leg. 904, foliado, fols. 123-124, 130-131, 167 y 229.

⁸⁸ *Ibidem*. Escribano Pedro Delgadillo y Cabrera, leg. 480, foliado, fols. 16-17 del cuadernillo de la caja correspondiente al año citado.

⁸⁹ *Ibidem*. Escribano José Corrales y Carnero, leg. 434, 21 de mayo de 1766, s.f.

⁹⁰ Sería vecino, por tanto, de la colación de San Esteban, dentro del área que, desde el siglo XVI, venían ocupando los artistas en la ciudad de Plasencia. *Vid.*, al respecto, nuestro trabajo sobre «La distribución sectorial urbana de las profesiones artísticas en la Plasencia de mil quinientos», en el Congreso *Ciudades Históricas Vivas. Ciudades del Pasado: Pervivencia y Desarrollo* (Mérida, 1997), T.º I, pp. 127-130.

⁹¹ No existe ningún pueblo, o despoblado, que responda textualmente a la cita del documento. Aparte del reseñado, la diferentes variaciones siempre responden a la zona Gallega o a la zaragozana, aunque creo más probable el área castellana citada.

Estilo

La presencia en nuestra Diócesis de un artista procedente, tal vez, del obrador de los hermanos *Churriguera* nos da pie para hablar que fue *Carlos Simón* uno de los artistas más importantes que tuvo la ciudad de Plasencia durante el segundo tercio del siglo XVIII. Le corresponde por tanto el haber sido uno de los principales continuadores y difusores del estilo churrigueresco en nuestra zona de estudio, lo cual demuestra con obras como la traza que proporcionó para elevar el retablo mayor de Arroyomolinos de la Vera, muy parecido al de Ntra. Sra. de Sopetrán en Jarandilla, donde ya se trabaja el estilo rococó. El estudio de su obra y las relaciones que establecemos a tenor de éstas contribuyen a definir aún más su estilo:



Carlos Simón
de Soria

Catálogo de obras

- Plasencia. S.I. Catedral
Intervención en el retablo de Ntra. Sra. del Tránsito

Después de que *Alberto de Churriguera* diera por terminado –a finales de 1726– el retablo de Ntra. Sra. del Tránsito, el Cabildo se propuso introducir una serie de modificaciones conducentes a sustituir el pabellón central, diseñado para albergar parte del Tesoro de Reliquias de la Catedral, por otra solución mucho más acorde con el conjunto de la obra. La nueva traza con las celdillas ya suprimidas fue ejecutada por el entonces oficial *Carlos Simón de Soria* (según recoge el acta de 15 de marzo de 1732), y fue remitida a *Alberto de Churriguera* para su supervisión, de quien se recibió el 3 de octubre de 1732⁹². Si tenemos en cuenta que en los Libros de Actas Capitulares se especifica que *Simón de Soria* ya había trabajado en dicho retablo, es del todo seguro que este oficial procediera del taller de los hermanos *Churriguera*, y es muy probable que fuera él quien suplantó a los dos oficiales que en un principio se encargaron de recibir y asentar las piezas del retablo del Tránsito en Plasencia, *Antonio Pinto* y *Agustín Fernández*, sustituidos por otros dos «de calificada habilidad» después de expresar el Cabildo su malestar con el trabajo que realizaban.

⁹² A.C.P., L.A.C., n.º. 53 (1730-1732), foliado, fols. 313 y 386 vt.º.

- *Pasarón de la Vera. Ermita de Ntra. Sra. la Blanca*
Exorno del camarín (desaparecidos los elementos de talla)

La ermita de Ntra. Sra. la Blanca es una fábrica elevada en lo fundamental en el siglo XVII, con reformas introducidas durante la siguiente centuria. Éstas consistieron en la construcción del camarín que podemos contemplar a través de la hornacina principal del retablo mayor. Su construcción tuvo lugar en el año 1732; y está documentado en las cuentas que el mayordomo de la cofradía facilitó en 1737 (correspondientes al período 1731-1737) que la obra, trazada por el arquitecto *Rafael de Barros*, vecino de Cabezuela del Valle, estuvo a cargo de los maestros de arquitectura *Francisco Rodríguez*, vecino de Plasencia, y *Alonso del Campo*, vecino de Jarandilla de la Vera⁹³. Entre los trabajos que contrató la cofradía para la decoración del camarín, cabe resaltar el adorno de talla que el placentino *Carlos Simón de Soria* ejecutó en el precitado período para el transparente sobre el que destacaría la talla de la Virgen, una obra que no ha pervivido en nuestros días; tampoco han llegado las pinturas marianas que ejecutó *Alonso Recuero* en la bóveda entre 1746 y 1748⁹⁴, ni los espejos barrocos que se añadieron después de esta intervención.

- *Plasencia. S.I. Catedral de Ntra. Sra. de la Asunción*
Retablo de las Reliquias

Historia documental-. La posibilidad de construir un retablo destinado a albergar las reliquias de la S.I.C. de Plasencia⁹⁵ ya la manifestó el Prelado don Pedro Manuel Dávila y Cárdenas (1738-1742) cuando, con tal propósito, encomendó al entallador trujillano *Bartolomé Jerez* una planta y diseño para la obra, los mismos que algunos años después –el 3 de marzo de 1746– le fueron devueltos cuando se firmó el contrato definitivo con *Carlos Simón de Soria*. Es posible que también correspondiera al proyecto de Dávila y Cárdenas el plan que presentó el tallista *Carlos Martín*, y que no aceptó el Cabildo reunido el 10 de marzo de 1744⁹⁶.

⁹³ A.P. de Pasarón de la Vera, L.C.F. y V. de la ermita y cofradía de Ntra. Sra. de la Blanca, de c.1618 a 1818, sin foliar, cuentas de 1737 (correspondientes al período 1731-1737); GARCÍA MOGOLLÓN, F.J., *Viaje artístico por los pueblos de la Vera (Cáceres). Catálogo Monumental* (Madrid, 1988), p. 63; MATÍAS Y VICENTE, Juan Cándido, *La Virgen de la Blanca. Patrona de Pasarón de la Vera* (Plasencia, 1999), p. 81.

⁹⁴ A.P. de Pasarón de la Vera, L.C.F. y V. de la ermita y cofradía de Ntra. Sra. de la Blanca, de c.1618 a 1818, sin foliar, cuentas de 1737 (correspondientes al período 1731-1737), y cuentas de 1749 (correspondientes a 1746-1748). Sobre los motivos marianos que adornaban la cúpula tenemos constancia en el trabajo de MATÍAS Y VICENTE, J.C., *op. cit.*, p. 82, así como en el estudio de SÁNCHEZ PRIETO, José Antonio, *Estudio de un Municipio de la Vera* (Pasarón de la Vera, 1971), p. 68.

⁹⁵ Sobre las reliquias de la Catedral de Plasencia véase nuestro trabajo titulado «Aportaciones documentales en torno a los retablos de la Virgen del Tránsito y de las Reliquias de la Catedral de Plasencia», en R.E.E., T.º LVI (II) (Badajoz, 2000), pp. 442-459.

⁹⁶ A.C.P., L.A.C., n.º 57 (1742-1744), foliado, fol. 377; n.º 58 (1745-1747), foliado, fol. 192 vt.º. Su probable ascendencia salmantina nos permite pensar en algún tipo de parentesco con el ensamblador *Santiago Martín*, que actúa como principal en el arrendamiento de una casa el día 31 de julio de 1761: PAREDES GIRALDO, M.º del Camino, *Documentos para la Historia del Arte en la provincia de Salamanca. Segunda mitad del siglo XVIII* (Salamanca, 1993), p. 240; la fecha citada en el texto, por error de impresión, refiere el 31 de junio, día inexistente en nuestro calendario.



Fig. 112. Plasencia. S.I. Catedral. Retablo de las reliquias.

Fue el sucesor de Dávila y Cárdenas en la silla episcopal, don Fray Plácido Bayle y Padilla (1742-1747), el encargado de ultimar y costear aquel proyecto según sabemos por la propuesta que a tal efecto elevó al Cabildo y recogió el Acta Capitular de 14 de enero de 1746⁹⁷. La elección del escultor placentino *Carlos Simón de Soria* como arquitecto de la pieza estuvo condicionada por su anterior intervención en el retablo del Tránsito. El contrato tomó cuerpo definitivo en el protocolo suscrito a tal efecto el día 9 de febrero de 1746⁹⁸, donde se expresaba el condicionante de la simetría con el del Tránsito como plan director de la obra, además de la obligatoriedad de contratar el conjunto de escultura, incluidos los niños, «con maestro diestro de fuera desta ciudad». Convinieron en fijar como precio 33.000 reales de vellón, cantidad a cambio de la cual *Carlos Simón* se comprometía a

construir el retablo, a asentarlo sobre el zócalo de cantería que hoy ocupa y a traer las expresadas esculturas tras ser subcontratadas por él mismo⁹⁹. Los pagos comenzaron en el momento de firmar una carta que además consignó la entrega de 5.000 reales de vellón según lo pactado en la cuarta condición:

«Y con condición que los treinta y tres mil reales expresados se le an de entregar al otorgante, los cinco mil reales de ellos de prompto para cortar la madera y pagar su porte, y luego por meses lo que necesitase para pagar los oficiales y su manutención y hechura de estatuas fuera desta ciudad como queda sentado, y el resto en concluyendo el retablo, puesto y asegurado en dha. capilla según y en la forma que ba declarado.»

⁹⁷ A.C.P., L.A.C., n.º. 58 (1745-1747), foliado, fols. 172 vt.º-173; BENAVIDES CHECA, José, *Prelados Placentinos. Notas para sus biografías y para la historia documental de la Santa Iglesia Catedral y ciudad de Plasencia* (Plasencia, 1907. Plasencia, 1999), pp. 310 y 315; LÓPEZ SÁNCHEZ-MORA, Manuel, *Las Catedrales de Plasencia* (Plasencia, Imp. La Victoria, 1971), pp. 28-29.

⁹⁸ AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Juan Francisco Garrido, leg. 896, foliado, fols. 51-52 vt.º.

⁹⁹ Don José Benavides afirma desconocer la cantidad invertida en la escultura: *vid.* BENAVIDES CHECA, J., *op. cit.*, p. 315.

Como plazo de entrega se fijó el período de «diez y seis meses, mes más o menos», al cabo de los cuales debía estar la obra hecha y acabada una vez principiada tras la suscripción del contrato, como así fue¹⁰⁰. No obstante, un retraso en la continuación de los trabajos advirtió al Cabildo la necesidad de revisar la escritura y sus condiciones, según manifestó el 21 de febrero de 1747 a la comisión nombrada al efecto¹⁰¹. Culminaron las tareas el año 1748 –en el momento de asentar la obra, y según el Cabildo de 26 de agosto de 1746, las reliquias fueron trasladadas al claustro de la Catedral y situadas en la capilla de los Mártires¹⁰²–, incluidas las labores de dorado, sin que el mecenas pudiera ver ultimada la obra, pues la muerte le había sorprendido el 22 de enero de 1747 en la ciudad de Trujillo. Se dispuso entonces, con fecha de 23 de febrero de 1748, la posibilidad de abrir una ventana frente al altar de las reliquias con el propósito de iluminar el conjunto, lo cual se llevó a cabo –aunque con posterioridad– según hoy podemos comprobar¹⁰³.

Al igual que sucede con el retablo de los *Churriguera*, las Actas Capitulares silencian el nombre del maestro dorador a cuyo cargo estuvo la policromía de la obra de *Carlos Simón*, comprensible en este caso al tratarse de una pieza costeada por el peculio privado de un Prelado y no de las rentas de la Mesa Capitular. Sin embargo, una petición tramitada por el Cabildo de 21 de febrero de 1747 ante la necesidad de dorar el monumento que contrató con el escultor salmantino *Miguel Martínez* el 17 de septiembre de 1746, permite aproximar los trabajos referidos al taller del dorador entonces reclamado ante la falta de maestros en la ciudad que pudieran ultimar el encargo solicitado de policromar el monumento para la Semana Santa de dicho año 1747, un dato, por otra parte, importante para conocer el estado en el que se encontraba la profesionalidad artística durante el siglo XVIII en la ciudad de Plasencia: *Agustín Rayo*, afamado dorador que en la fecha indicada de 21 de febrero de 1747 se hallaba en Casas del Castañar dorando un retablo que no se conserva¹⁰⁴. No obstante, ningún dato es conclusivo hasta la definitiva ratificación documental, aunque resulta altamente sugestiva la relación que nos permiten establecer las Actas Capitulares con un maestro que aparece siempre trabajando en torno al área placentina. Sea como fuere, lo cierto es que el 29 de noviembre de 1748 el testamentario del Obispo don Fray Plácido Bayle y Padilla, don Juan Bautista Zubiaur, notificaba al Cabildo la posibilidad de reconocer la obra ya concluida del dorado del retablo¹⁰⁵.

¹⁰⁰ La anotación que al respecto hace Matías Gil corrobora el cumplimiento de las condiciones, pues poco después del protocolo debió iniciar la obra *Carlos Simón*: MATÍAS GIL, A., *op. cit.*, p. 258.

¹⁰¹ A.C.P., L.A.C., n.º. 58 (1745-1747), foliado, fol. 352. De este descargo obtuvo Benavides Checa, y posteriormente Manuel López Sánchez-Mora, el nombre del artista.

¹⁰² *Ibidem*, L.A.C., n.º. 58 (1745-1747), foliado, fols. 269-269 vt.º. En este mismo Cabildo se presentó el proyecto de enlazar las paredes de la capilla de las reliquias, ya desaconsejado entonces por el efecto salitroso que padecían algunos muros.

¹⁰³ *Ibidem*, L.A.C., n.º. 59 (1748-1749), foliado, fol. 23. Este apunte permite comprobar que los ajustes arquitectónicos que aconsejó *Alberto de Churriguera* cuando trabajó para la Catedral no se llevaron a cabo en su momento.

¹⁰⁴ *Ibidem*, L.A.C., n.º. 58 (1745-1747), foliado, fols. 351 vt.º y 352.

¹⁰⁵ *Vid.*, *Ibidem*, L.A.C., n.º. 58 (1745-1747), foliado, fols. 351 vt.º-352; n.º. 59 (1748-1749), foliado, fol. 187 vt.º.

Juan Basco Castillo, Jerónimo López, Pedro Blázquez, Juan y José González Rico, Antonio González Baragaña o Francisco Gómez de Aguilar, entalladores, ensambladores o escultores documentados en la ciudad de Plasencia entre finales del siglo XVII y primera mitad del XVIII, son maestros cuyos talleres y oficiales probablemente colaboraron en el retablo que el Obispo don Fray Plácido Bayle y Padilla decidió encomendar a *Carlos Simón de Soria* en 1746.

Análisis descriptivo-. En el diseño, traza y posterior materialización del retablo costeado por Bayle y Padilla mediaron dos circunstancias en virtud de las cuales la tipología y filiación estilística estaban prescritas con anterioridad a la firma de las condiciones del contrato. La obra se elevó con el propósito de guardar los sacros vestigios atesorados en la homónima capilla desde la construcción, en 1627, de los dos grandes relicarios por parte del Prelado don Sancho Dávila y Toledo (1622-1625)¹⁰⁶. Por tal motivo, fue sustituida del conjunto la hornacina central del primer cuerpo y en su lugar dispuestas una serie de cédulas, tecas o celdillas destinadas a guardar las reliquias, ocultas y protegidas por medio de la gran puerta de madera que cierra o muestra el conjunto subiendo o bajando¹⁰⁷: su traza traspone la de un arco de medio punto, al que rodean y engalanan cortinajes tallados y añadidas guardamalletas en la zona superior, rematadas, a su vez, con portentosa corona real; un angelito situado a plomo con la clave del arco sostiene los extremos de la filacteria que otros dos niños, en los machones laterales, se encargan de enseñar, y en la cual podemos leer la siguiente inscripción: «ORAMVS PER DNE [DOMINE] PER/MERITA SANCTORUM / TVORVM QVORVM RELIQVAE HIC SUNT»¹⁰⁸. Distribuida alrededor del acceso al relicario y dispuesta sobre el panel externo en casetones de trazado geométrico, la rica decoración vegetalista adherida hace gala del espíritu barroco; dos de estos casetones acogen además la heráldica del Prelado y un jarrón con lirios relativo a María¹⁰⁹. Cabe decir que la instalación de dicho panel en la obra contribuye a anular el efecto de casillero que adolecía este tipo de retablos en centurias precedentes¹¹⁰.

El segundo de los condicionantes para la erección del conjunto residió en el carácter simétrico que la nueva obra debía comportar respecto de la dedicada a María en su Tránsito. Así lo puso de manifiesto la carta contractual de 9 de febrero de 1746, que recalca la obligatoriedad de hacer el retablo «de las mismas medidas de alto y ancho que el otro colateral de Nuestra Señora de la Asunción y a semejança de aquél, según el divujo y planta reformada y enmendada por su Ilustrísima».

¹⁰⁶ FERNÁNDEZ, Fray A., *op. cit.*, p. 547.

¹⁰⁷ Es el mismo sistema de tramoya y efectismo barroco empleado en el retablo del Tránsito de María. En la actualidad, un pequeño desajuste en el sistema de poleas impide mostrar el interior.

¹⁰⁸ Traducida, dice lo siguiente: «Te rogamos a ti Señor por los méritos de tus santos cuyas reliquias están aquí».

¹⁰⁹ El Cantar de los Cantares recoge una precisa referencia al lirio como atributo de la mujer, que por excelencia viene a ser la madre de Jesucristo: «Yo soy el narciso de Sarón, / el lirio de los valles. / Como el lirio entre cardos / así es mi amada entre las doncellas» (1, 1-2).

¹¹⁰ MARTÍN GONZÁLEZ, «Avance de una tipología del retablo barroco», en *Imafronte*, especial dedicado a *El Retablo Español*, n.ºs 3-4-5 (1987-88-89), p. 132.

El resultado vino a ser una pieza en la que el placentino *Carlos Simón de Soria* imitó perfectamente el estilo churrigueresco, dando lugar a un retablo de razonada filiación salmantina, abundante exorno naturalista y pictoricista, además del enérgico dinamismo y resuelto efectismo del primero.

Sin embargo, el contrato refiere la existencia de una planta «reformada y enmendada» por don Fray Plácido Bayle, quien también albergó desde el primer instante la intención de dedicar la obra a la Orden agustina, de cuyas reglas él mismo había hecho voto; dicha modificación debió estar en la base de la supresión de la urna en principio proyectada para las reliquias, así como en la ampliación del programa iconográfico que el señor don Juan Ubaldo de Rozas, por disposición de su Ilustrísima, comunicó al Cabildo el 14 de enero de 1746¹¹¹. El desarrollo iconográfico no impide apreciar la reducción temática implícita en la evolución retablística del Barroco, pero sí justifica las hornacinas aveneradas, con decorativo remate externo, practicadas en el primer y segundo cuerpo. En este último, el diseño de las columnas varía respecto de las cuatro primeras, con fuste liso y profuso exorno: adoptan las centrales el orden salomónico y trazan las espiras siguiendo los postulados del teórico y arquitecto *Juan Caramuel –dextrorsum* las del lado izquierdo y *sinextrorsum* las del derecho–; sin embargo, los soportes más extremos adoptan diseño apilastrado con decorativo festoneado. El orden compuesto de los capiteles y el entablamento residual de ambos cuerpos son notas coincidentes con su modelo. El ático, de perfil curvo y no muy acusada profundidad en el cascarón, acopla el diseño y ulterior remate a la forma de la bóveda. Está presidido por las armas del Prelado: sustentado por una pareja de pequeños angelitos y custodiado por dos de los cuatro mancebos referidos en la escritura, se advierten, debajo del capelo que timbra la heráldica, la panela y los dardos de las armas agustinas¹¹². Cobija la composición el cortinaje colgante del arco trilobulado al que rematan arrolladas espiras en los extremos y sobredimensiona el broche final; acoge éste, sobre campo esmaltado de gules, el jarro de azucenas alusivo a la pureza de María, a quien en definitiva está advocado el templo en su conjunto y de la que se conservan en el retablo la sandalia y el vestido como preciadas reliquias.

El programa iconográfico de la máquina retablística está justificado por la devoción y pertenencia del Prelado a la Orden de San Agustín. La lectura del conjunto evidencia la discrepancia que guarda en este sentido con su simétrico, del que sólo varía en algunas imágenes «que se habrán de proporcionar en los mismos sitios que están las del otro retablo de Nuestra Señora»¹¹³. Dichas imágenes, según manifiestan las condiciones pactadas, habrían de ser:

¹¹¹ A.C.P., L.A.C., n.º. 58 (1745-1747), foliado, fols. 172 vt.º-173.

¹¹² Trátase de un escudo medio partido y cortado: 1.º, sobre un campo de azur un castillo de oro y bordadura cosida cargada con ocho bezantes de oro, partido de Padilla: de azur, tres padillas de plata en faja, acompañadas de nueve medias lunas de plata, situadas tres de ellas junto a cada padilla. 2.º, campo de oro con cinco estrellas de azur, tres y dos: CORDERO ALVARADO, Pedro, *Plasencia. Heráldica, Histórica y Monumental* (Plasencia, 1997), p. 74.

¹¹³ LÓPEZ SÁNCHEZ-MORA, M., *Episcopologio. Los obispos de Plasencia, sus biografías* (Los Santos de Maimona, 1986), p. 63.

«(...) cinco estatuas de santos de la horden de Nuestro Padre San Agustín en esta forma= al lado derecho de la urna de las reliquias, la estatua de Santo Tomás de Villanueva; al lado izquierdo estatua de San Fulgençio Augustino, Obispo de Ruspa; en el segundo cuerpo de dho. retablo, encima de la urna de las reliquias, en la misma postura que está la Trinidad en el retablo de Nuestra Señora de la Asumpción, se a de colocar la estatua de Nuestro Padre San Agustín sobre quatro herejes y en la forma que está nuevamente concedida al divujo. Al lado derecho de Nuestro Padre San Agustín, en nicho aparte, la estatua de San Nicolás de Tolentino, y al izquierdo una estatua de San Juan de Sahagún».

El resultado final demuestra que el artista mantuvo y ejecutó las pautas dictadas. Visten las cinco figuras agustinas el sobrio atuendo de la Orden, consistente en hábito talar, de paño y anchas mangas, ceñido con cinturón de cuero negro que cae por su lado derecho, y todo ello complementado con esclavina dotada de capuchón del mismo color. Las tallas van acompañadas del atributo que les suele definir, y hay que advertir el cambio de posición experimentado con el tiempo por las dos primeras figuras respecto a lo pactado. *San Fulgencio*, Obispo de Ruspe (Ruspina), cerca de Cartago, justifica su presencia en el conjunto por haber sido él quien condujo a dicho lugar las reliquias de San Agustín¹¹⁴; lleva mitra episcopal y báculo pastoral, además de sostener con la diestra un libro abierto, común a todos los escritores eclesiásticos. *Santo Tomás de Villanueva*, designado en 1544 Arzobispo de Valencia, cuenta con mitra episcopal y porta una cruz de doble travesaño en la mano derecha; la inagotable caridad que demostró a lo largo de toda su vida le valió el sobrenombre de *Santo Tomás el Limosnero*, razón por la cual suele llevar en la mano una bolsa alusiva a sus buenas obras –según la orden que dictó el Papa Pablo V–; a todo ello se atiene la talla del retablo¹¹⁵. *San Nicolás de Tolentino*, joven e imberbe, enriquece las sobrias vestiduras agustinas con un envolvente moteado de estrellas referente al lucero que lo acompañaba cuando iba a la iglesia por las noches, presente asimismo sobre su pecho; porta en la izquierda el plato con una de las tres perdices asadas que resucitó ante su negativa a comer carne, lo que indudablemente contribuyó a una vida de pureza, humildad y confesión en la Fe por la que aboga con la cruz que porta en la derecha¹¹⁶.

Como fundador de la Orden que se pretende ensalzar, *San Agustín de Hipona* ocupa el centro focal del retablo y preside una composición escultórica más próxima al relieve pictórico: los cuerpos escorzados y la violenta disposición de los cuatro herejes que pisotea, contribuyen a dotar de profundidad a un conjunto cuyas líneas de fuerza enriquece igualmente en virtud de los juegos lumínicos logrados; el grupo es símbolo de la lucha que mantuvo contra la herejía, sobre todo el maniqueísmo y pelagianismo, cuyo rechazo igualmente pone de manifiesto el libro caído junto a los infieles. Coadyuva al efecto pictórico el rompimiento de gloria que desborda las estructuras, todo más que el impulso glorificador otorgado a la composición es el responsable de que San Agustín tan sólo porte como atributo la maqueta de templo, dispuesta en la

¹¹⁴ RÉAU, Louis, *Iconografía del Arte Cristiano. Iconografía de los Santos*, T.º 2, vol. 3 (Barcelona, 1997), p. 579.

¹¹⁵ *Ibidem*, T.º 2, vol. 5 (Barcelona, 1998), pp. 285-286.

¹¹⁶ *Ibidem*, T.º 2, vol. 4 (Barcelona, 1997), pp. 442-444.

diestra; el resto de sus símbolos parlantes aparecen repartidos en las manos de los angelitos adyacentes: como doctor de la Iglesia se hace acompañar, junto a la maqueta referida, de un libro abierto que porta el infante alado del Evangelio; hace pareja con el corazón inflamado y llameante que refieren sus *Confesiones*¹¹⁷. Asimismo, es muy probable que la paloma nos rememore uno de los episodios más populares de su leyenda: la aparición de un niño en la playa en el instante que trataba de comprender el misterio de la Santísima Trinidad¹¹⁸. Dentro del ático, flanquean en lo alto dos ángeles mancebos, cada uno de los cuales porta báculo y mitra: pueden corresponder a San Agustín o, mejor aún, a don Fray Plácido Bayle y Padilla, que de tal modo queda integrado como uno más dentro de esta congregación. El repertorio iconográfico termina con la inclusión de *San Juan de Sahagún* o *Juan Facundo*, agustino eremita que pasó la mayor parte de su vida predicando y obrando milagros, uno de los cuales es el responsable de que sea el cáliz con la Hostia su atributo más frecuente, dada la aparición que tuvo de la Santísima Trinidad mientras oficiaba una misa. Su canonización, en 1691, no estuvo muy alejada en el tiempo de la construcción del retablo¹¹⁹.

La hechura de las figuras responde a un trazado de composición decididamente barroca: manos y brazos se vuelven o alzan desarrollando las actitudes para las que han sido creados o para rememorar un episodio particular de su vida; la intención de llenar el conjunto de variabilidad inventiva logra ejemplos tan curiosos como el contraposto que asiste y dinamiza en parte a *San Fulgencio*. El tratamiento técnico está resuelto con notas de calidad más que aceptable, aunque algunos rostros parecen coincidir en cuanto a modelo o traza: son prácticamente los mismos el de *San Agustín* y el del mencionado *San Fulgencio*. La policromía, en respuesta a la regla que todos profesan, no incide en notas de riqueza y tiende a la absoluta sobriedad, apuntando tan sólo leves matices de dorados y algunos dibujos de trazado esencialmente vegetalista. La hechura de las figuras debió corresponder, según pauta explícita, a un maestro no placentino y diestro en el arte escultórico. Dicha cláusula pone de manifiesto la baja actividad de los talleres provinciales durante la centuria del siglo XVIII, si bien es cierto, por el contrario, que en materia arquitectónica *Carlos Simón de Soria*, al que la documentación cita como vecino de Plasencia, poseía excelente gubia para trabajar la madera. Pudo ser el maestro escultor, quizá reclamado de la ciudad salmantina, uno de los varios artistas citados en el trabajo de Paredes Giraldo¹²⁰, siendo evidente la calidad de las figuras, con pliegues en arista y a cuchillo. Por otra parte, apuntemos que la ejecución de las piezas es paralela a la tercera etapa que anota Andrés Ordax en la trayectoria del escultor vallisoletano *Alejandro Carnicero*, residente en Salamanca hasta su traslado a Madrid en 1749¹²¹. Sin embargo, la comparación de estas figuras con las del cercano retablo de la Catedral de Coria destierra por completo todo posible acercamiento de las piezas reseñadas al círculo del artista, de ahí nuestro apunte de los autores citados por Paredes Giraldo.

¹¹⁷ San AGUSTÍN, *Confesiones*, Lib. IX.

¹¹⁸ RÉAU, L., *op. cit.*, T.º 2, vol. 3, pp. 36-44.

¹¹⁹ *Ibidem*, T.º 2, vol. 4, p. 184.

¹²⁰ Vid. PAREDES GIRALDO, M.º del C., *op. cit.*, pp. 235-236 y 353-366.

¹²¹ ANDRÉS ORDAX, S., «El escultor Alejandro Carnicero: su obra en Extremadura», en *Norba. Revista de Arte, Geografía e Historia*, T.º I (1980), pp. 14-15.

Toda la iconografía se complementa a su vez con la corte angelical que puebla el retablo en verdadera trasposición de lo que acontece en su simétrico. El desarrollo concedido durante el Barroco a la Angelología viene puesto de manifiesto por el amplio número de niños alados que habitan las estructuras de la máquina, desarrollando las más variadas actitudes: en las columnas inferiores alargan el cuerpo cual si de verdaderos telamoncillos se tratara; aparecen sosteniendo la filacteria del relicario o enmarcando, a modo de tenantes, el escudo del Prelado o las cartelas con el Sol y la Luna elevadas sobre los dados del primer entablamento. Adquieren la forma de serafines cuando se trata de rodear la gloria de la que surge victorioso *San Agustín*, o bien, adoptan el tamaño suficiente para que la escritura se refiera a ellos como «los quatro ángeles mançevos». Su emplazamiento en el conjunto es el responsable del cambio de actitud que los asiste por parejas; descuellan por la calidad plástica de sus volúmenes y la bella composición de diagonales subrayadas por brazos y piernas. Los situados en el primer entablamento portan elementos que aluden a los martirios de los que fueron víctimas aquéllos cuyas reliquias custodian para la eternidad: la pareja de guirnaldas enlaza con la antigua costumbre de coronar con ellas las cabezas de las víctimas, así como la palma viene a ser un atributo común a todos los mártires¹²² que murieron por su Fe en Cristo, ejemplo máximo de la coronación de espinas. Por su parte, la inestable y escorzada postura de los insertos en el ático es preludio del inmediato capricho rococó, y su diseño me recuerda a los que popularizaron los *Incera Velasco* en las parroquias del valle del Jerte y territorios circundantes.



Fig. 113. Plasencia. S.I. Catedral. Retablo de las reliquias, detalle de la angelología.

La lectura iconográfica del retablo nos permite apreciar, por último, cómo su conjunto corresponde al tipo *imago mundi* generalizado desde el románico en obras como la arqueta de *Saint Calmin*, en Mozat (Puy-de-Dôme)¹²³: se trata de una iconografía que sitúa en la base a personajes terrestres y reserva las vertientes del entablamento y las zonas superiores a los cuerpos celestes, entre los que es muy frecuente situar el alma del difunto, sustituida en nuestro caso por el jarro de azucenas del broche final: con María fuimos redimidos del pecado original cometido por Eva y por ella tenemos acceso todos los cristianos a la salvación eterna, en la cual mediarán los santos y mártires del Cristianismo.

¹²² También es símbolo de su ánima imperecedera, así como de la salvación futura, como pone de manifiesto el emblema CCX de Alciato: SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago, *Alciato. Emblemas* (Madrid, 1985), p. 251.

¹²³ Recogen el ejemplo CHAMPEAUX, Gérard de, y STERCKX, Dom Sébastien O.S.B., *Introducción a los símbolos*, vol. 7 de la serie *Europa Románica* (Madrid, 1985), p. 184.

- *Arroyomolinos de la Vera. Parroquia de San Nicolás de Bari*
Traza para el retablo mayor

Hacia 1754 *Carlos Simón de Soria* dio traza para ejecutar el retablo mayor de la parroquial de Arroyomolinos de la Vera (fig. 143), obra que luego se encargaron de realizar *José Manuel de la Incera Velasco* y, tal vez, su hermano *Francisco Ventura*, entalladores de Barrado. *Carlos Simón* recibió por la traza 100 reales¹²⁴. Y a comienzos del año 1755, una vez concluida, nuestro artista se encargó de tasar el retablo por parte de la iglesia, trabajo por el que recibió 45 reales¹²⁵. Señalemos la correspondencia que esta obra guarda con el mayor de la ermita jarandillana de Ntra. Sra. de Sopetrán, en el que intervinieron los precitados hermanos *Incera Velasco* entre 1747/48 y 1749, y para el que, tal vez, contaron con la influencia que ya debían tener de *Simón de Soria*.

Otras intervenciones

- 1727. Para la iglesia de Jerte ejecutó el arca de Jueves Santo y dos marcos, uno para el altar mayor y otro para San Gregorio; recibió por su trabajo 8.060 reales. Con este contrato, los parroquianos daban cumplimiento al mandato de la Visita realizada por don Juan García Téllez en 1726, que, asimismo, dispuso su dorado –documentados en 1729–¹²⁶.
- 1730-1731. Se encargó de fabricar unas andas para la iglesia de Arroyomolinos de la Vera a cambio de 357 reales y medio¹²⁷.
- 1742-1744. En este período leemos un descargo de 150 reales a su favor en las cuentas de la iglesia de El Salvador, de Plasencia, por fabricar un sagrao para el monumento de Jueves Santo, que luego se encargó de dorar *Fernando Álvarez*¹²⁸.
- 1744-46. Se encargó de llevar a cabo los reparos de los que estaba necesitado el retablo mayor de la iglesia de El Salvador, en Plasencia: obra de estilo gótico de la que se suprimieron, a instancias de la Visita que efectuó don Agustín Collantes de Aragón el 17 de marzo de 1742, y en virtud de la licencia de 11 de noviembre de 1744, «los quadros de lienzo antiguos». Por su trabajo, y por reparar la talla de la obra en general, *Simón de Soria* recibió un total de 1.400 reales, según ajuste de 1744¹²⁹.

¹²⁴ A.P. de Arroyomolinos de la Vera, *L.C.F. y V. de 1746 a 1861*, foliado en parte, partida de gasto nº. 18, fol. 39.

¹²⁵ *Ibidem*, *L.C.F. y V. de 1746 a 1861*, foliado en parte, partida de gasto nº. 15, fol. 38 vt.º.

¹²⁶ A.P. de Jerte, *L.C.F. y V. de 1706 a 1728*, sin foliar, cuentas de 1728 (correspondientes a 1727).

¹²⁷ A.P. de Arroyomolinos de la Vera, *L.C.F. y V. de 1664 a 1747*, foliado, fol. 302 vt.º, cuentas de 1732.

¹²⁸ A.P. de El Salvador, Plasencia, *L.C.F. y V. de 1738 a 1755*, foliado en parte, fol. 147 vt.º. Cuentas tomadas en 1745, ref. a 1742-44.

¹²⁹ *Ibidem*, fols. 63, 148 vt.º y 193-193 vt.º.

- 1748, 30 de agosto. Otorgó carta de pago en favor de la iglesia placentina de El Salvador en virtud de los 200 reales que había recibido a cuenta del sombrero que talló para el púlpito de la parroquia (desaparecido). Esta obra fue dorada, según las mismas cuentas de donde tomamos el presente dato, por *don Francisco Rodríguez Polonio*¹³⁰.
- 1758. En esta fecha anotan los Libros de Fábrica de la parroquia de Cabezabellosa varios pagos a su favor: 100 reales por hacer unas andas para las imágenes; «por dorar y pintar dichas andas quarenta reales»; además de 65 reales por componer las «andas grandes de ymágenes y cuatro candeleros». El dorador encargado de pintar estas últimas andas fue *Alfonso de San Juan*, que recibió por su trabajo 45 reales¹³¹.

Francisco Gómez de Aguilar y Fernando Ramiro de Cruz, su oficial
(profesor de arquitectura y talla; escultor)

Datos biográficos

Nada conocemos acerca de los inicios en el arte de *Francisco Gómez de Aguilar, profesor de arquitectura y talla* y uno de los maestros más importantes del barroco placentino y extremeño en general. La primera noticia sobre su vida personal se remonta al 18 de septiembre de 1739, en que otorgó carta de pago tras recibir la dote (6.238 reales de vellón en dinero y enseres) correspondiente al matrimonio que había contraído con Rosa Dosada Cava y Daza, hija legítima de los ya difuntos Pedro Dosado y Magdalena de Cava y Daza, vecinos que fueron de Santibáñez el Bajo¹³². No quiso el destino que esta unión se prolongara en el tiempo: a comienzos de 1755 fallecía Rosa Dosada tras haber otorgado testamento el 24 de noviembre de 1754, y codicilo el 19 de enero de 1755¹³³. *Gómez de Aguilar* no volvió a casarse; debió guardar para siempre nuestro artista en su corazón el amor que un día lo unió a su esposa, a quien no olvidó en sus últimas voluntades: en el testamento que otorgó el 1 de junio de 1771, dispuso lo necesario para decir las misas que Rosa Dosada había señalado en su codicilo, y ordenó ser enterrado en la sepultura donde ésta descansaba en la parroquia de San Estaban, debajo de la lámpara de Santa Lucía. Por su testamento sabemos que era cofrade del Santo Cristo de las Batallas y hermano de la congregación de San Juan Bautista. Aunque debía encontrarse muy enfermo en el momento de otorgar sus últimas voluntades, las que firmó temblándole mucho el pulso, *Gómez de Aguilar* no murió entonces.

¹³⁰ *Ibidem*, L.C.F. y V. de 1738 a 1755, foliado en parte. Cuentas de 1751, ref. a 1747-50.

¹³¹ A.P. de Cabezabellosa, L.C.F. y V. de 1752 a 1805, foliado, fol. 24 vt.º.

¹³² AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Francisco Corrales, leg. 423, foliado, fols. 390-393 vt.º.

¹³³ Según declara el mismo *Francisco Gómez de Aguilar* en su testamento, otorgado el día 1 de junio de 1771: *Ibidem*. Escribano Francisco Serrano Álvarez Rodríguez, leg. 2544, foliado, fol. 25. El codicilo de Rosa Dosada aún se conserva en el protocolo del escribano José Corrales y Carnero: *Ibidem*. Escribano José Corrales y Carnero, leg. 431, foliado, fols. 22-22 vt.º.

De su matrimonio con Rosa Dosada no tuvo descendientes, o habían muerto para esa fecha, por lo que su taller pasó a su oficial *Fernando Ramiro de Cruz*, a quien nombró en su testamento albacea –junto a don Tomás del Barco y la Vega, Regidor perpetuo de Plasencia– y heredero universal de sus bienes. Es posible que por entonces no tuviera ya ninguna relación con los *Ramos de Collazos*, importante familia de carpinteros emparentados con su mujer. En este sentido, la endogamia de oficio, a la que en múltiples ocasiones se ha referido el profesor Martín González, se pone una vez más de manifiesto al conocer la relación de parentesco existente entre nuestro artista y el carpintero placentino *Francisco Ramos de Collazos*, quien, en sus últimas voluntades, dictadas el 30 de septiembre de 1755, nombró a su cuñado *Francisco Gómez de Aguilar* como uno de sus testamentarios¹³⁴. Dicha relación justifica la escritura de fianzas otorgada el 4 de junio de 1755 por *Gómez de Aguilar* y *José Ramos* en favor de *Manuel Ramos de Collazos*, hermano –con toda probabilidad– del segundo de los citados y encargado de llevar a cabo una serie de obras y reparos en las casas y ermita de Fuentidueñas, en Plasencia, a cambio de 4.000 reales de vellón¹³⁵.

Estilo

En la actualidad, del conjunto de obras conocidas y conservadas del entallador y escultor *Francisco Gómez de Aguilar*, constituye el retablo mayor de El Torno una de las primeras ejecuciones de lo que posteriormente será una larga y fructífera carrera artística. Así lo ponen de manifiesto los dos conjuntos que elaboró, con posterioridad inmediata a la máquina torniega, en la iglesia parroquial de Torrejuncillo: para el retablo mayor ya había dado trazas y ajustado contrato –en 14.700 reales de vellón– el 17 de febrero de 1739, fecha en la que se otorgaron las fianzas oportunas. Poco después, diseñó también para dicha parroquia el retablo dedicado al *Cristo del Consuelo* y a *Ntra. Sra. de los Dolores*, obra que ajustó la cofradía de la Santa Vera Cruz torrejoncillana con su oficial *Fernando Ramiro de Cruz* quien, el 22 de agosto de 1758, se obligó a la fábrica de un retablo que había de colocarse en el altar del Santo Cristo del Consuelo, con arreglo a la traza que dio y dibujó *Francisco Gómez de Aguilar*. Paralelamente a estas dos obras, se encargó de otras hoy no conservadas: por ejemplo, dio trazas para el retablo mayor de la parroquia de Losar de la Vera, en virtud de lo cual recibió 240 reales en 1747; y, asimismo, por el testamento que otorgó el 1 de junio de 1771, sabemos que ejecutó el retablo mayor de la parroquia de Villar de Plasencia.

Autor, con toda probabilidad, de una traza que luego se encargó de materializar, la reducida versatilidad de talla del retablo mayor de El Torno demuestra ser obra de sus inicios, donde hace convivir el estípite con el tipo de columna, de fuste liso y decoración adherida, que se impone definitivamente en la retablística española hacia el tercer decenio del siglo XVIII. Con una talla mucho más jugosa y matizada retoma este soporte en Torrejuncillo, enriqueciendo los motivos vegetales con el aditamento en los fustes de un amplio repertorio de lanzas, espadas, corazas, tambores, trompetas, cabezas de

¹³⁴ *Ibidem*. Escribano José Corrales y Carnero, leg. 431, foliado, fols. 265-266 vt.º.

¹³⁵ *Ibidem*, fols. 172-173.

querubines y curiosas figuras de niños jugando, que se convierten en lo más genuino de su estilo. El cambio operado en su gubia a lo largo de su trayectoria hacia un dibujo mucho más perfecto de los elementos, nítidamente recortados sobre el fondo que les otorga profundidad, hay que ponerlo en relación con la órbita de *Carlos Simón de Soria*, cuyo estilo tenemos ejemplificado en el retablo que hizo en 1746 para las reliquias de la Catedral de Plasencia. De la obra de este artista debe partir el protagonismo concedido en Torrejoncillo a los soportes salomónicos y a los antedichos de fuste liso y decoración adherida, por lo que tenemos en *Gómez de Aguilar* a un maestro en constante cambio y evolución; para sus ejecuciones hace uso de las fórmulas más modernas en la retablística española, que aprende a raíz de las influencias que irradia el importante centro salmantino. Otra de las peculiaridades de su estilo reside en la amplia gama de diseños que hizo para cerrar los retablos, con áticos distintos en cada uno de los ejemplos mencionados, más sencillo en El Torno por ser una obra de muy bajo coste, y siempre persiguiendo la plena integración de la arquitectura lignaria con la pétreo.

Como maestro, podemos comprobar que abarcó múltiples facetas, pues fue tracista, entallador, escultor y profesor de arquitectura y talla –lo que también habla de su adaptación a las directrices de la Real Academia de San Fernando–. Todo ello nos hace suponer la existencia de un taller más o menos importante, aún a pesar de la menor relevancia que tiene Plasencia como centro artístico en estas fechas, y en el cual se formaría el antedicho oficial *Fernando Ramiro de Cruz*. En ocasiones, estuvo también encargado *Gómez de Aguilar* de renovar obras más antiguas con el aditamento de un tabernáculo que permitiera englobar el conjunto en la estilística barroca del momento, como fue el caso de la iglesia parroquial de Casas de Millán (1747-1750).

Francisco Gómez de Aguilar

Fernando Ramiro de Cruz

Catálogo de obras

- El Torno. Parroquia de Ntra. Sra. de la Piedad
Retablo mayor

Historia documental–. Del retablo mayor que los torniegos habían contratado en 1706 con el maestro de Barco de Ávila *Melchor González de la Cruz*, poco quedaba en pie en 1734: la escasa calidad de la madera de chilla fue la principal responsable del fulminante ataque que sufrió la obra por parte de los agentes xilófagos. A tal extremo llegó la situación, que en la Visita realizada a la iglesia el 18 de julio de 1734 por don Juan Camacho de la Flor, Canónigo en la S.I.C. de la ciudad de Plasencia y Visitador general de su Obispado, dispuso retirar lo que quedaba del retablo mayor, «atento está la madera carcomida del todo y amenazando ruina», pues «a causa de la mala calidad



Fig. 114. El Torno. Parroquia de Ntra. Sra. de la Piedad. Retablo mayor.

(...) se a podrido no obstante aver mui poco tiempo que se izo». Por tales razones dispuso que la imaginería fuera apartada del culto (de tosca hechura a su parecer) y que el Concejo costeara la mitad del importe por traer un *maestro* de Plasencia que reconociera el estado del tabernáculo con la finalidad de solventar los problemas del culto durante la construcción de la nueva obra que mandó elevar en el prebisterio. A su ejecución destinaba parte de las rentas de la iglesia, la ayuda de las cofradías y la contribución de la matriz de Asperilla, de la que dependía la parroquia de El Torno; todo ello con la finalidad de que no volviera a ser el exiguo caudal de la parroquia el responsable de la adquisición de un material de baja calidad y su ulterior destrucción¹³⁶.

Durante 1734 la parroquia empeñó parte de su caudal en la adquisición y preparación de la madera necesaria para el nuevo retablo. Éste pudo ser contratado ese mismo año o, mejor aún, al siguiente de 1735, fecha en la que se documentan los primeros pagos a *Francisco Gómez de Aguilar*, maestro placentino con el que había sido ajustado en la cifra global de 2.800 reales. El retablo fue tallado en su conjunto entre 1735 y 1736, en el taller que el maestro tenía abierto en la ciudad de Plasencia, ya que en dicho año de 1736 la parroquia acordó acabar de pagar al tallista los 2.800 reales estipulados, advirtiendo que aún quedaban algunas piezas por poner, además de la realización de un *San Juan* de bulto que probablemente también había sido capitulado en las condiciones del contrato (los 200 reales librados en favor del *maestro Prada* en 1738 por la pintura y estofado del Señor San Juan nos advierten del cumplimiento del contrato por parte de *Francisco Gómez de Aguilar*). No obstante, y con posterioridad, algo debió variar el remate de la obra respecto a su diseño original, según se deduce de uno de los mandatos que dictó el Canónigo don Manuel Calvo Balboa cuando visitó la parroquia el 30 de octubre de 1738: que «se zierren los dos nichos del retablo maior que caen bajo el arco, por estar sumamente desluzidos, respecto asegurarse a su merced tendrá de costa dozientos reales». La cantidad fue abonada a *Francisco Gómez de Aguilar* al año siguiente, en 1739, y es probable que a esta fecha corresponda el aditamento del cuadro con el *Ecce Homo* en el ático. Los precitados nichos debieron ser proyectados en principio como auténticos transparentes, cerrados al exterior con una ventana que permitiera la entrada de la iluminación natural.

Transcurridos tres años desde su conclusión definitiva en 1739, el licenciado don Gerónimo Ignacio Cavero y Robles, Visitador general del Obispado de Plasencia, en la Visita que hizo a la parroquia el 29 de mayo de 1742 dio licencia para que los

¹³⁶ Anotemos que dicho Prebendado debió mantener, al menos desde 1735, una especial vinculación con El Torno, pues sabemos que en el precitado año fundó en la aldea una capilla y escuela, iguales en renta, con la finalidad de que hubiese otro sacerdote además del cura: LÓPEZ, Tomás, *Extremadura. Por López, año de 1798*. Estudio y recopilación a cargo de Gonzalo BARRIENTOS ALFAGEME (Mérida, 1991), p. 423.

vecinos del lugar pudieran ver cumplidos sus deseos de dorar el nuevo conjunto. No se hicieron esperar los parroquianos, y ese mismo año el maestro *José Redondo* comenzó una obra que comprendió, además, la pintura de la capilla mayor, los arcos de la iglesia y otra serie de empeños. Entre 1742 y 1743 recibió un total de 3.403 reales. Sin embargo, las tareas no terminaron entonces, ya que en 1743 también tenemos documentada la presencia del dorador *Fernando Álvarez*, recibiendo 80 reales «por el trabajo de dorar la custodia y otros remiendos del retablo en el dorado». La iglesia recurrió a este nuevo maestro por causas que desconocemos, pero es posible que tuvieran que ver con las mismas los 19 reales abonados a los «dos hombres que pasaron a buscar el dorador por aberse ydo secretamente sin acabar de dorar el retablo y otros remiendos». Cabe pensar, por tanto, en un desacuerdo entre la parroquia y el primer maestro, al que se abonaron sus salarios –en última instancia– en virtud de tasación. En cualquier caso, *Álvarez* se encargó de dorar la custodia, así como de ultimar los remiendos en la policromía general del retablo¹³⁷.

Análisis descriptivo–. Un sotobanco de piedra de cantería sirve para realzar esta obra que presenta planta lineal en función de su acoplamiento al lado central del ábside pentagonal. El alzado se organiza en banco, cuerpo único con esquema compositivo estructurado en tres calles a partir de dos parejas de soportes –columnas de fuste liso en el centro y estípites en los extremos–, y ático curvo, coronado con arco trilobulado de arrolladas espiras y una gran cornucopia con óvalo central muy repintado. La carnosa decoración vegetalista contribuye al efecto de conjunto; sin embargo, hemos de advertir que el ornato ofuscante, prolijo y efectista, claro distingue del retablo barroco en la década de 1730, ya experimenta un cierto repliegue.

Cuatro broches de hojarasca pomposa decoran las ménsulas del banco sobre las que apean los soportes. En la calle central se inscribe un manifestador giratorio, típicamente dieciochesco, dotado de fingido cortinaje con guardamalletas. Por encima se sitúa la hornacina central, guarnecida bajo arco poligonal timbrado en la clave con una cartela mariana y flanqueado por dos querubines cuya hechura debemos al maestro del retablo, *Francisco Gómez de Aguilar*, de quien la documentación permite conocer su faceta como escultor. Cobija este nicho la artística talla de *Ntra. Sra. de la Piedad*, una obra de estirpe hispano-flamenca de finales del siglo XV¹³⁸. Las hornacinas de las calles laterales son semejantes a la principal, salvo en la sustitución del arco poligonal por los desmesurados broches de hojarasca pomposa a los que centra un óvalo muy repintado. Al lado del Evangelio preside una imagen moderna de *San Marcos*, procedente de los talleres de Olot; hace pareja con una antigua talla de *San Sebastián*, del siglo XVII y original de su antigua ermita. Culmina la iconografía del retablo el cuadro dieciochesco con el *Ecce Homo* que preside el ático.

¹³⁷ Más datos sobre el dorado y las fuentes documentales en nuestro trabajo sobre «El entallador placentino Francisco Gómez de Aguilar y el retablo mayor parroquial de El Torno (Cáceres)», en *Alcántara*, nº. 46 (Enero-Abril de 1999), pp. 91-96, 100-108.

¹³⁸ GARCÍA MOGOLLÓN, F.J, *Imaginería medieval extremeña. Esculturas de la Virgen María en la Provincia de Cáceres* (Cáceres, 1987), p. 152.

Como es de imaginar, el programa iconográfico se encuentra sumamente alterado. La única imagen que conserva su emplazamiento original es la talla mariana; ha desaparecido el *San Juan* destinado al lado del Evangelio, a cuya hechura se obligó *Gómez de Aguilar* en 1736 y doró y estofó en 1738 el maestro *Francisco Rodríguez de Prada* a cambio de 200 reales. En orden a renovar la iconografía, es posible que se llevara a efecto –aunque sólo en parte– el mandato que don Juan Camacho dictó en la Visita realizada a la parroquia el 18 de julio de 1734, cuando dispuso la construcción del retablo actual: se decidió entonces que las tallas de la máquina antigua, *San Pedro*, *San Juan* y *Ntra. Sra.*, no se volvieran a poner dada su «tosca hechura» y que, asimismo, se hiciera una nueva de *San Lucas*. Alguna de ellas pudo haber presidido el ático en un momento concreto.

- Torrejoncillo. Parroquia de San Andrés
Retablo mayor

Por *Martínez Díaz*¹³⁹ conocemos el proceso de contratación de esta imponente obra ubicada en la limítrofe Diócesis de Coria. Antes de adjudicar el contrato definitivo, los parroquianos optaron por convocar el habitual sistema de subasta, en la que se presentaron las siguientes posturas: el 19 de marzo de 1703 el ensamblador y tallista mirobrigense *Diego Sánchez Colmenero* puso la obra en 10.000 reales. El 30 de abril de ese mismo año –en segunda instancia– el maestro de arquitectura, y vecino de Montehermoso, *Antonio Ramos Bazán* hizo una baja de 50 reales, entrando además en el concierto la hechura de un Crucificado para mayor lucimiento del conjunto; la oferta fue del agrado de la parroquia y firmó contrato el día 11 de mayo. Sin embargo, éste le fue rescindido a tenor de la nueva baja de 2.000 reales que presentó el ensamblador *José Coronel*, vecino de Losar de la Vera, el 26 de junio de 1703, a la que siguieron otras dos mejoras que hizo el mismo *Coronel* el 30 de junio. Aunque la obra fue rematada en este maestro, de nuevo se rescindió el contrato, esta vez en favor del ensamblador salmantino *Nicolás de los Reyes*, quien, el 6 de noviembre de 1703, se obligó a realizarla por 5.700 reales¹⁴⁰.



Fig. 115. Torrejoncillo. Parroquia de San Andrés. Retablo mayor.

¹³⁹ MARTÍNEZ DÍAZ, J.M.^a, «El entallador Francisco Gómez de Aguilar, un maestro inédito del barroco extremeño», en *Norba-Arte*, T.º XVI (1996) (Cáceres, 1998), pp. 403 ss.

¹⁴⁰ GARCÍA MOGOLLÓN, F.J., *Torrejoncillo. El arte en la parroquia y ermitas* (Salamanca, 1984), pp. 56 s.

Como *Nicolás de los Reyes* sólo asentó el tabernáculo y se retrasó en la entrega del resto del retablo (en 1722 ya había fallecido), éste fue finalmente adjudicado a *Francisco Gómez de Aguilar*. En virtud de las fianzas que en su favor otorgaron el mercader Juan González de Herrera y el maestro carpintero *Manuel Ramos de Collazos* el 17 de febrero de 1739, sabemos que dicha obra fue trazada por nuestro artista y su precio estipulado en 14.700 reales¹⁴¹.

Análisis descriptivo-. No vamos a incidir en la descripción de esta obra, para la que remitimos a la bibliografía citada. Resaltemos, no obstante, la calidad de los elementos tallados, la precisión compositiva de un retablo que tenía que albergar la iconografía de otro precedente, y el uso de dos tipos de soportes: la columna salomónica de cinco espiras, muy airosa, y la de fuste decorado a base de lanzas, espadas, corazas y tambores, que hace su aparición a partir del tercer decenio del siglo XVIII. Permite lo dicho hablar de un taller a la *vanguardia* de los tiempos.

- *Losar de la Vera. Parroquia de Santiago Apóstol*
Trazas para el retablo mayor barroco (desaparecido)

Dio trazas (240 reales) para el retablo mayor de la parroquia de Losar de la Vera (1743-1745), que se encargó de realizar *Pedro Álvarez Lorenzana*¹⁴².

- *Casas de Millán. Parroquia de San Nicolás de Bari*
Tabernáculo

En virtud de la licencia que otorgó en Trujillo el Obispo don Fray Plácido Bayle y Padilla el 21 de septiembre de 1745, la iglesia parroquial de Casas de Millán concertó con *Francisco Gómez de Aguilar* la hechura de un tabernáculo por el que recibió la estimable cantidad de 1230 reales de vellón entre 1747 y 1750. En 1747 la obra estaba concluida y asentada, razón por la cual el 21 de mayo de dicho año dispuso don Francisco Gutiérrez de Tovar, Visitador del Obispado placentino, que se procediera a su dorado. No obstante, la Visita del 11 de enero de 1750 tuvo que renovar, ante su incumplimiento, el mandato precedente, y en virtud de lo dispuesto le fueron abonados en dicho año de 1750 a *don Tomás de Sande y Calderón*, vecino de Cañaverál y maestro de dorador, 917 reales de vellón, «además de las limosnas que se juntaron en este lugar, por aver dorado el nuevo tabernáculo de esta yglesia»¹⁴³. Es una lástima



Fig. 116. Casas de Millán. Parroquia de San Nicolás de Bari. Tabernáculo.

¹⁴¹ AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Francisco Corrales, leg. 423, foliado, fols. 34-34 vt.º.

¹⁴² A.P. de Losar de la Vera, L.C.F. y V. de 1724 a 1775, foliado, fols. 157-158 vt.º.

¹⁴³ MÉNDEZ HERNÁN, V., *El entallador placentino Francisco Gómez de Aguilar...*, op. cit., p. 99.

que la reciente restauración acometida sobre el retablo mayor haya desmontado y condenado a su pérdida este magnífico manifestador barroco, de tipo giratorio, emparentado estilísticamente con el de la cercana parroquia de Torrejoncillo.

- Plasencia. Convento de Santo Domingo
Caja del órgano (desaparecido)

En la obra manuscrita titulada *Noticias particulares de lo que va sucediendo en Plasencia*, de Francisco y Pedro María Ramos de Collazos, padre e hijo, leemos lo siguiente respecto al órgano del cenobio placentino de los dominicos: en 1756 «se hizo el órgano en el convento de San Vicente, siendo prior el padre fray Sebastián Marcos, hijo de este convento. Y antes había en el mismo sitio otro muy tosco y de mal sonido. Le hizo éste don Francisco Yustas (maestro de mucha fama); y la caja, *Francisco Gómez de Aguilar*. Le doró *Alfonso de San Juan*. Tuvo todo de costa 30.000 reales».¹⁴⁴

- Torrejoncillo. Parroquia de San Andrés
Retablo del Cristo del Consuelo o de la Dolorosa

De la importancia que llegó a tener *Fernando Ramiro de Cruz* en el taller de su maestro nos da buena cuenta el proceso de contratación de este retablo. Su hechura fue concertada el 22 de junio de 1758 entre el precitado oficial y Juan Clemente Barroso, vecino de Torrejoncillo y mayordomo de la cofradía de la Santa Cruz: estipularon «la fábrica de vn retablo que hauía de colocarse en el altar que se venera el Dibino Señor con título del Consuelo, el qual fue ajustado de conformidad con arreglo a la traza que dio y formó» *Francisco Gómez de Aguilar* en la cantidad de 3.500 reales de vellón, abonados en tres tercios, «bajo la zircunstancia de que hauía de obligarse como principal a la ejecución de dicho retablo el nominado *Francisco Gómez*». Durante el transcurso de su construcción la cofradía y los



Fig. 117. Torrejoncillo. Parroquia de San Andrés. Retablo del Cristo del Consuelo o de la Dolorosa.

¹⁴⁴ Tomamos la noticia de la obra de SÁNCHEZ LORO, D., *Trasuntos Musicales (Organería placentina y otras inquietudes)*, en la obra del mismo autor titulada *Trasuntos Extremeños* (Cáceres, 1956), p. 205. Sobre la obra manuscrita citada *vid.*, de este mismo autor, *Historias Placentinas inéditas*. Primera parte. *Catalogus Episcoporum Ecclesiae Placentinae*, vol. A (Cáceres, 1982), p. 14, apdo. 7. Estos datos también los recogió en sus apuntes BENAVIDES CHECA, J., *Artistas del siglo XV, XVI y XVII* (Apuntes autógrafos depositados en la Biblioteca del Seminario Mayor de Plasencia). Sobre el órgano que se conserva en Santo Domingo, véase RAMOS BERROCOSO, J. M., y PÉREZ ELVIRA, R., «El órgano barroco del antiguo convento de San Vicente Ferrer, de Plasencia», en *Ars et Sapientia*, nº 10 (Cáceres, 2003), pp. 45-65.

maestros acordaron la introducción de ciertas mejoras que elevaron el precio final de la obra en 650 reales; en total, 4.150 reales. Parte de esta cantidad aún se debía en 1771, según hace constar en su testamento del día 1 de junio el propio *Gómez de Aguilar*:

«Yten declaro que del retablo que hize en el lugar de Torrejoncillo para colocar el Santísimo Christo del Consuelo se me están deviendo un mil ziento treinta reales y maravedís, para cuia cobranza tengo dado poder a don Francisco Hernández, cura theniente de la yglesia de dicho lugar»¹⁴⁵.

No surtió su efecto el dicho poder, por lo que fue necesario ratificarlo; *Gómez de Aguilar y Ramiro de Cruz* lo otorgaron nuevamente el 17 de agosto de 1772¹⁴⁶. El documento es en todo punto interesante puesto que resume lo sucedido hasta la fecha y argumenta la causa por la que tal vez la cofradía no abonó la deuda en el momento de asentar el retablo, ya que éste no había sido tasado. Sin embargo, parece ser que ambas partes estuvieron de acuerdo en esto, dado el buen trabajo desempeñado por los maestros:

«siendo vna de las condiciones es que dicha cantidad se pagaría en tres terzios, que el vltimo de ellos hauía de executarse luego que fuere vista y reconozida dicha obra, en la que es público que los otorgantes pusieron todo esmero y cuidado, así en quanto a la calidad de la madera como por lo respectivo a su talla, ampliando para su maior luzimiento algunas piezas, de forma que concludido y sentado que fue el zitado retablo de cuenta de los susodichos, sin nezesidad de que prezediese el reconozimiento prebenido en atención a resultar por dicha obra ser más de lo que trataron, con aprobación de don Francisco Hernández, cura theniente de dicho lugar, se obligó el nominado Juan Clemente, como tal maiordomo, a satisfacer a el ynsignado *Francisco Gómez* seiszientos y zinquenta reales que de común aquerdo regularon tener de aumento y mejora, los cuales con los quatrozientos ochenta y tres que asimismo les restan deviendo del primer vale, asziende el todo a mil ziento treinta y tres reales de vellón».

Análisis descriptivo-. El retablo está ubicado en el fondo de la capilla del crucero del lado de la Epístola. Cuenta en alzado con banco (donde se dispone un *Cristo* yacente del siglo XVII), cuerpo y ático curvo, desde donde preside un *Crucificado* del siglo XVI. La hornacina principal está flanqueada por columnas de fuste liso y decoración adherida, según es propio en *Gómez de Aguilar*. Alberga una *Dolorosa* del siglo XVIII bajo un arco de espejos y rocallas añadido con posterioridad¹⁴⁷.

¹⁴⁵ AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Francisco Serrano Álvarez Rodríguez, leg. 2544, foliado, fol. 25.

¹⁴⁶ *Ibidem*. Escribano Francisco Jiménez, leg. 1291, 17 de agosto de 1772, s.f.

¹⁴⁷ Sobre la obra, pueden consultarse los trabajos de GARCÍA MOGOLLÓN, F.J., *Torrejoncillo...*, op. cit., pp. 63 s., y MARTÍNEZ DÍAZ, J.M.⁸, *El entallador Francisco Gómez de Aguilar...*, op. cit., p. 406.

- *Deleitosa. Parroquia de San Juan Evangelista*
Retablo mayor (desaparecido)

En cumplimiento del mandato dictado por don Manuel María de Ortega y Orellana en su Visita pastoral del 13 de julio de 1765 –que, «en atención a hallarse tan yndezente el retablo del altar mayor ... y ser éste donde debe resplandecer la dezentia de la yglesia», ordenó la construcción de uno nuevo¹⁴⁸–, la parroquia de Deleitosa contrató, tras recibir la licencia del Provisor diocesano en 1769, la ejecución de un nuevo retablo mayor con *Francisco Gómez de Aguilar* por el precio de 4.500 reales de vellón. Debía ir dotado con su manifestador, pues sólo así explicamos el dorado que se hizo del cascarón y del sagrario en 1771, al punto de concluir las labores de talla¹⁴⁹.

- *Villar de Plasencia. Parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción*
Retablo mayor (desaparecido)

En virtud de una de las mandas testamentarias que *Gómez de Aguilar* dispuso el 1 de junio de 1771, sabemos que también fue autor del retablo que un día engalanó el altar mayor de Villar de Plasencia:

«y que asimismo me deue don Juan Francisco Jil Serrano, cura rector de la parroquia del lugar del Villar, treientos reales vellón, resto de maior cantidad en que hize el tauernáculo y tramoia del altar mayor de la yglesia de aquel pueblo, de cuiu deuda es sauedor *Alphonso de San Juan*, vezino de este»¹⁵⁰.

Puesto que en su testamento se menciona al dorador, de probable procedencia salmantina, *Alfonso de San Juan*, es de suponer que éste sería el encargado de aplicar los panes de oro al nuevo retablo.

Otras intervenciones

- 1750. Extendió recibo en favor de la parroquia de San Juan Evangelista, en Deleitosa, por los 105 reales recibidos a cuenta de la talla del frontal que había hecho para el altar mayor¹⁵¹.
- 1753, 15 de marzo. La placentina iglesia de El Salvador contrató con *Francisco Gómez de Aguilar* la nueva compostura que necesitaba el retablo mayor, de origen gótico; recibió 10 reales «poner la pieza de la tarjeta de la cornisa del nicho del retablo mayor por haverse caído»¹⁵².

¹⁴⁸ Con el aporte de 1.500 reales extraídos de los caudales de las cofradías de San Juan, San Benito, Vera Cruz, Ánimas y N.S. de la Concepción: A.P. de Deleitosa, *L.C.F. y V. de 1743 a 1788*, foliado, fols. 131-131 vt.º.

¹⁴⁹ *Ibidem*, *L.C.F. y V. de 1743 a 1788*, foliado, fols. 150 vt.º-160, *passim*, cuentas de 1769, 1770 y 1771.

¹⁵⁰ AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Francisco Serrano Álvarez Rodríguez, leg. 2544, foliado, fol. 25.

¹⁵¹ A.P. de Deleitosa, *L.C.F. y V. de 1743 A 1788*, foliado, fol. 37. El marco fue dorado en 1756; importó 208 reales de vellón: *ibidem*, fol. 75 vt.º.

¹⁵² A.P. de El Salvador, Plasencia, *L.C.F. y V. de 1738 a 1755*, foliado en parte, cuentas de 1755, referentes a 1752-1753.

- 1753. En los Libros de Cuentas de la parroquia de San Juan Evangelista, en Deleitosa, leemos el siguiente asiento anotado en 1753, referente a un facistol que el artista había ejecutado para la Catedral de Plasencia y ésta había rechazado: «Yten se le pasan en quenta treinta y tres reales, los mismos que pagó a *Francisco Ramiro de Cruz* por traer un facistol desde el Toril, el qual mandó a esta yglesia *Francisco Gómez de Aguilar*, el qual hizo para la Cathedral y no le quisieron»¹⁵³.

Antonio González Baragaña (tallista y escultor)

Datos biográficos y Estilo

Por desgracia, son escasos los datos que tenemos de este tallista y escultor placentino al que le fueron encomendadas las esculturas de muchos de los conjuntos retablisticos que por estas fechas se llevaron a cabo en la ciudad de Alfonso VIII y en las comarcas aledañas. Las obras conservadas permiten hablar de un escultor bastante limitado, secundario, carente de versatilidad y maestría a la hora de resolver problemas de escala, variedad en el tratamiento de los paños o trabar los distintos personajes integrantes de un grupo. *González Baragaña* se muestra como un autor provinciano, al que sin embargo recurren los clientes ante la falta de escultores y el alto coste que tenía recurrir a los foráneos. Resaltemos también sus frecuentes colaboraciones con el arquitecto *Manuel Álvarez Benavides*, con quien es posible que llegara a formar compañía artística en alguna ocasión.

Un dato interesante en la trayectoria de este artista fue su participación en el proceso que abrió el Concejo de Plasencia para proceder a la reconstrucción del Ayuntamiento y Cárcel de la ciudad, sobre todo después del terremoto de Lisboa de 1755, que es de suponer habría agravado el estado de deterioro que entonces ya presentaban ambos edificios. La tarea de reconocer las obras y levantar los planos se encomendó a los arquitectos *Manuel Álvarez Benavides* y *González Baragaña*, que se titulaba «maestro escultor de obras». Además de tasar los trabajos y realizar una serie de planos de los pisos de ambas dependencias, lo más interesante fueron las dos trazas que presentó de la fachada del Ayuntamiento: la primera, según el estado en que se encontraba y se encuentra, y la segunda, con la reforma que él pretendía, dentro de un eclecticismo de elementos platerescos aprovechados, y formas renacentistas y barrocas. El plan fue remitido en 1784 a la Academia de Bellas Artes de San Fernando, que lo rechazó afirmando que tanto el proyecto de *Benavides* como el de *Baragaña* tenían dos «defectos esenciales, el primero el de la forma cuya barbarie y confusión de partes compite con las fachadas del Hospicio y San Sebastián de Madrid. El segundo defecto es que sin individualidad ninguna *Benavides* tasa su obra en 230.000 rs. y *Baragaña* la suya en 260.000 rs., cantidades demasiado grandes para que aun bien empleadas se aventuren sin relación circunstanciada»¹⁵⁴. Con todo, no deja de ser interesante esta dedicación de nuestro escultor, que resulta ser un buen dibujante y tracista de obras aunque sus planteamientos no estuvieran en la línea de los que reclamaba la Academia de San Fernando.

¹⁵³ A.P. de Deleitosa, L.C.F. y V. de 1743 A 1788, foliado, fols. 55 vt.º-56.

¹⁵⁴ CADINANOS BARDECI, Inocencio, «La Reconstrucción del Ayuntamiento y Cárcel de Plasencia», en *Norba-Arte*, T.º VI (1985), pp. 162-165.

Catálogo de obras

- Plasencia. Convento de San Ildefonso
Escultura de San José (desaparecida)

Hacia 1756 la cofradía de *San José* que se servía en el convento placentino de las ildefonsas contrató con el escultor una nueva talla del patrono a fin de renovar la imagen antigua. Según Domingo Sánchez Loro, la obra costó más de 900 reales, incluido el estofado, y se colocó el 9 de mayo de 1756, festividad de Patrocinio. El *San José* que en la actualidad se conserva en el retablo mayor es obra muy posterior a la citada, tal vez realizada en el siglo XIX en sustitución de la que pudo perderse tras el desplome que sufrió la parte superior de la máquina en 1877¹⁵⁵.

- Jarandilla de la Vera. Ermita de
Ntra. Sra. de Sopetrán
Esculturas del retablo mayor

Entre 1758 y 1759 realizó, a cambio de 489 reales, «un manzebo, quatro ángeles y diez y nueve caras» destinados al retablo que habían realizado, entre 1747/48 y 1749, los hermanos *Incera Velasco* para la ermita jarandillana de Ntra. Sra. de Sopetrán. *González Baragaña* también se encargó, entre 1760 y 1763, de «la echura de los dos santos San Justo y Pastor» que albergan las hornacinas laterales; cobró por su trabajo 675 reales, «en que van incluso treynta y dos reales que causó su conduzi3n en dos vezes que se fue por ellos»¹⁵⁶. De las esculturas de los mártires cabe decir que son ejecuciones resueltas con cierto virtuosismo, aunque carentes de la versatilidad que otros artistas logran con el especial tratamiento concedido a los paños, y los efectos de claroscuro resultantes.



Fig. 118. Jarandilla de la Vera. Ermita de Ntra. Sra. de Sopetrán. Retablo mayor, San Pastor.

¹⁵⁵ BENAVIDES CHECA, J., *Artistas del siglo XV, XVI y XVII, op. cit.*; SÁNCHEZ LORO, Domingo, *El convento placentino de San Ildefonso* (Cáceres, 1956), pp. 46 y 53.

¹⁵⁶ Los datos en nuestro trabajo sobre «El retablo mayor de la ermita de Ntra. Sra. de Sopetrán, en Jarandilla de la Vera (Cáceres)», en *Norba-Arte*, T.º XVIII-XIX (1998-1999) (Cáceres, 2001), pp. 185 s.

- Pasarón de la Vera. Parroquia de El Salvador
Retablo mayor. Grupo de la Transfiguración del Señor

Entre 1764 y 1765 González Baragaña estuvo trabajando en el grupo escultórico del retablo mayor de Pasarón de la Vera, por el que le fueron abonados un total de 2.700 reales de vellón¹⁵⁷. Esta obra, que estudiamos de forma pormenorizada en la biografía dedicada al autor del conjunto retablístico,



Fig. 119. Pasarón de la Vera. Parroquia de El Salvador. Retablo mayor, grupo de la Transfiguración del Señor.

Manuel A. Benavides, está formada por seis tallas: en el centro figura la imagen de *Jesús*, acompañado a su derecha por el *Profeta Elías* y a su izquierda por *Moisés*, que porta las Tablas de la Ley; en el primer término de la composición están efigiados *Santiago el Mayor*, su hermano *Juan* y *San Pedro*, que despiertan sobresaltados cuando advierten que son testigos de la aparición de *Cristo* y sus acompañantes. Técnicamente, el grupo está bien resuelto, y el artista demuestra cierto manejo con la gubia a la hora de ejecutar los pliegues cortados en arista. No obstante, advertimos pequeños errores de escala, como es el caso del brazo derecho del último de los Apóstoles situado hacia el lado de la Epístola, y una falta de expresión en las figuras, que tan sólo poseen como medio para mostrar su arrebataimiento interior la gesticulación de sus brazos. Por el contrario, el grupo adquiere realce a través de la policromía, ejecutada en tonos lisos a excepción de los ribetes.

Montero Aparicio¹⁵⁸ ha relacionado estilísticamente las tallas de este grupo con la escultura de la *Asunción* que preside el retablo mayor de Santa María, en Jaraíz de la Vera: el plegado de la túnica mariana presenta relaciones con las que visten los integrantes de la composición de Pasarón, carentes sin embargo de las oquedades impresas en el manto que envuelve a la Virgen, por lo que es probable una proximidad de maestría pero no una adscripción de ambas tallas a la misma gubia. *Antonio González Baragaña*, como todo escultor que se precie, también se encargaba de policromar sus obras, aserto del que podemos derivar dos circunstancias: en primer lugar, la importancia y fama que debía tener su obrador para disponer de los oficiales encargados de ultimar las policromías, y en segundo, el decaimiento que se aprecia en un centro artístico como Plasencia, carente para estas fechas de policromadores titulares de taller.

¹⁵⁷ A.P. de Pasarón de la Vera, L.C.F. y V. de c.1728 a 1788, foliado, fol. 268 vt.º.

¹⁵⁸ MONTERO APARICIO, Domingo, *Arte religioso en la Vera de Plasencia* (Salamanca, Universidad de Salamanca, 1975), p. 325.

- Casas de Millán. Ermita de Santa Marina (desaparecida).
Escultura de la imagen titular (hoy en la parroquia)

En 1766 realizó una nueva imagen de Santa Marina para su ermita en Casas de Millán a cambio de 400 reales de vellón. El transporte de la obra desde la ciudad de Plasencia se efectuó en la caja confeccionada por el carpintero José Ramos, vecino asimismo de dicha urbe¹⁵⁹. Con toda seguridad, el escultor entregó la obra policromada, trabajo que probablemente llevó a cabo su taller. En la actualidad, la talla se conserva en la parroquia –situada en el retablo del *Santo Cristo de la Piedad*–, y denota en su estilo estar algo anclada en los presupuestos estéticos de comienzos del siglo XVIII.



Fig. 120. Casas de Millán. Parroquia de San Nicolás de Bari. Imagen de Santa Marina, procedente de su antigua ermita.

- Pasarón de la Vera. Parroquia de El Salvador
Sombbrero del púlpito

Entre 1766 y 1767 tenemos documentada una nueva intervención de este artista en la iglesia de Pasarón de la Vera: en este período recibió un total de 2.020 reales por realizar el sombrero para el púlpito y componer la «pedaña» (sic) del mismo¹⁶⁰. La obra cuenta con unos graciosos querubines en la zona del remate.

- Tejada de Tiétar. Ermita del Cristo del Humilladero
Intervención en el antiguo retablo

En 1770 la ermita y hermandad del Cristo del Humilladero de esta localidad verata abonó al escultor Manuel Álvarez Benavides 256 reales por «azer la cruz y darla los colores y componer los brazos y otros reparos que izo en el Santísimo Cristo», y al maestro de escultura y pintura Alonso Recuero 681 reales por los retoques que efectuó sobre la talla. Posteriormente, en 1784 González Baragaña se encargó de añadir cuatro serafines al antiguo retablo de la ermita¹⁶¹, de los cuales hoy día sólo perduran dos debido al robo que sufrió la otra pareja¹⁶²; los dos serafines que se han conservado acompañan a la imagen seiscentista del Santo Cristo.

Intervenciones como tasador

- Jarandilla de la Vera. Parroquia de Ntra. Sra. de la Torre
Tasación del tabernáculo

En 1762 Manuel Benavides se encargó de fabricar un nuevo tabernáculo para el retablo mayor de Jarandilla, obra que todavía hoy podemos contemplar. De tasar la obra se encargó Antonio González Baragaña en 1762; por su trabajo le fueron abonados 74 reales¹⁶³.

¹⁵⁹ A.P. de Casas de Millán, L.C.F. y V. de la ermita y cofradía de Santa Marina, de 1615 a 1777, foliado, fols. 236-236 vt.º, cuentas de 1766.

¹⁶⁰ A.P. de Pasarón de la Vera, L.C.F. y V. de c.1728 a 1788, foliado, fol. 278.

¹⁶¹ A.P. de Tejada de Tiétar, L.C.F. y V. de la Ermita y Hermandad del Cristo del Humilladero, de 1759 a 1816, foliado en parte, cuentas de 1770, 1771 y 1785.

¹⁶² GARCÍA MOGOLLÓN, F.J., *Viaje Artístico por los pueblos de la Vera...*, op. cit., p. 78.

¹⁶³ A.P. de Jarandilla de la Vera, L.C.F. y V. de 1733 a 1795, sin foliar, cuentas de 1762.

Otras intervenciones

- 1766-1767. Después de ejecutar el grupo de la *Transfiguración* para el retablo mayor de la iglesia de Pasarón de la Vera, se encargó de asentar el tabernáculo (obra de *Manuel Álvarez Benavides*) –con motivo de las tareas de dorado–, añadirle el cascarón (tarea junto a la que realizó los aparadores para el altar mayor), componer las «pascualejas», además de «limpiar y dar de encarnación a quatro Niños que están dos en el altar mayor y los otros dos en el del Rosario», junto a otra pareja más; cobró por estas tareas 1.764 reales y 18 maravedís (incluidos los 73 reales y 18 maravedís que costaron los «treze cristales azogados»)¹⁶⁴.
- 1775. La Virgen que en esta fecha reparó en la parroquia de El Torno debía ser una antigua imagen de Ntra. Sra. del Rosario, hoy desaparecida (estaba situada en uno de los retablos que decoraban los colaterales del presbiterio). Por «aver pulido el rostro y puesto los ojos a la Virjen» le fueron abonados 140 reales¹⁶⁵.
- 1785. En esta fecha se encargó de realizar un nuevo marco para el frontal del altar mayor de la iglesia de Tejada de Tiétar; por su trabajo recibió 96 reales y 24 maravedís¹⁶⁶.

3. LOS TALLERES DE TRUJILLO

La pujanza que tuvieron durante la primera mitad del siglo XVII los obradores situados en la ciudad de Trujillo, se resuelve durante la centuria siguiente con un despegue importante y con su independencia frente a los foráneos, sobre todo en lo que se refiere a la retablística. Desde entonces sus servicios fueron reclamados en la propia ciudad de Plasencia, Cáceres o Mérida, por lo que es justo afirmar que Trujillo alcanzó durante la centuria del XVIII un nombre propio, semejante e incluso superior al que tenía por estas mismas fechas la ciudad de Alfonso VIII.

Entre los muchos maestros que descuellan en Trujillo mencionemos a *Juan de Olivera*, reclamado en varias ocasiones por las autoridades santiaguistas del Provisorato de Mérida; *Antonio Roperó* y *Juan Bautista Páez*, nominados en la documentación como «maestros de arquitectura y talla»¹⁶⁷; *Juan Sánchez Vicioso*, entallador

¹⁶⁴ A.P. de Pasarón de la Vera, L.C.F. y V. de c.1728 a 1788, foliado, fols. 277 vt.º-278.

¹⁶⁵ A.P. de El Torno, L.C.F. y V. de 1727 a 1781, foliado, fols. 327 vt.º-328.

¹⁶⁶ A.P. de Tejada de Tiétar, L.C.F. y V. de 1773 a 1827, sin foliar, cuentas de 1785.

¹⁶⁷ SOLÍS RODRÍGUEZ, Carmelo, «Historia del órgano en Trujillo», en *V Congreso de Estudios Extremeños. Pórtico al bimilenario de Mérida. Ponencia IV. Arte* (Badajoz, 1976), p. 33. Sobre *Juan Bautista Páez* sabemos que en 1760 logró el remate de la obra de un nuevo retablo para la iglesia de Esparragosa de la Serena, partiendo de las trazas de *Juan Arranz*. Falleció entre 1762 y 1764, no habiendo terminado el trabajo; su padre, el maestro entallador *Joseph Páez* fue el encargado de dar por concluido el contrato: ARCOS FRANCO, J.M.ª, «Notas sobre la presencia de artistas trujillanos en el ámbito del partido de La Serena (Orden de Alcántara) a lo largo de la época moderna», en *Alcántara*, n.º. 55 (Cáceres, 2002), pp. 38 s.

que se encargó, entre 1695 y 1697, de la hechura de un nuevo retablo para la ermita, hoy desaparecida, de San Gregorio en Madroñera¹⁶⁸; el maestro de arquitectura, carpintería y escultor *Francisco de Rojas Yorente*, a quien hemos documentado desde 1711, y, entre 1730 y 1755, trabajando en el monumento que la iglesia trujillana de Santa María montaba el día de Jueves Santo¹⁶⁹; *Francisco Garay*, autor del retablo de la cofradía de San Juan Bautista (1723) que se servía en Madroñera¹⁷⁰, sustituido entre 1755 y 1757 por el que hizo el escultor *Juan Bautista* (y que en la actualidad se conserva en el lado de la Epístola)¹⁷¹; o *José González*, autor del antiguo retablo dedicado a *San Antonio de Padua* (1783) en Robledillo de Trujillo¹⁷². Y junto a ellos, *Bartolomé Fernández Jerez*, *Pedro Díaz Bejarano* y *Andrés Felipe*, maestros tallistas que en 1728 trabajaron juntos para Logrosán en la construcción del desaparecido retablo de la ermita de Ntra. Sra. de las Angustias y el Santo Cristo¹⁷³.

¹⁶⁸ A.P. de Madroñera, L.C.V. y V. de la Ermita de San Gregorio, de 1690 a 1767, foliado, fol. 92.

¹⁶⁹ A.P. de Santa María, Trujillo. L.C.F. y V. de 1730 a 1756, foliado, fols. 24 y 29 (cuentas de 1734, ref. a 1730-34), 48 vt.º (cuentas de 1738, ref. a 1734-38), 79 vt.º y 80 (cuentas de 1740, ref. a 1738-40), 102 vt.º y 103 (cuentas de 1741, ref. a 1740-41), 152 (cuentas de 1744, ref. a 1742-44), 170 vt.º (cuentas de 1746, ref. a 1744-46), 184 vt.º (cuentas de 1748, ref. a 1747-48), 196 vt.º (cuentas de 1749, ref. a 1748-49), 196 vt.º (cuentas de 1749, ref. a 1748-49), 230 vt.º (1752-54) y 246 vt.º (cuentas de 1755).

Asimismo, las cuentas de la cofradía de la Purísima Concepción, de Garciaz, reflejan en 1711 un descargo de 250 reales en favor de *Francisco de Rojas* (: A.P. de Garciaz, L.C. V., *Elecciones y Listas de hermanos de la Cofradía de la Purísima Concepción (y su ermita)*, de 1710 a 1768, foliado, fol. 27 vt.º, cuentas tomadas en 1712). Este mismo año también trabajó para la cofradía de Ntra. Sra. de los Ángeles de Campolugar, en las gradas que se hicieron para asentar el retablo mayor, al que contribuyeron gran parte de las cofradías de la localidad (: A.P. de Campolugar, L.C., V. y *Nombramientos de la Cofradía de Ntra. Sra. de los Ángeles*, de 1710 a 1764, foliado en parte, fols. 8 vt.º-9). Por las cuentas del Santísimo Sacramento y del Rosario sabemos que su dorado corrió a cargo de *Félix Villarejo* en 1726, y que su importe ascendió a 1.000 reales (: A.P. de Campolugar, L.C., V., *Cabildos, Listas de Hermanos, Nombramientos y otros, de la Cofradía del Santísimo Sacramento*, de 1653 a 1734, sin foliar, cuentas de 1726. *Vid., etiam*, L.C., V., y otros, de la *Cofradía de Ntra. Sra. del Rosario*, de 1671 a 1750, s.f., cuentas de 1726). Esta obra se conserva en la actualidad, y consta de banco, cuerpo dotado con cuatro columnas de orden salomónico, y ático.

Y en 1734 recibió 500 reales por hacer un retablo para la cofradía de la Vera Cruz de Navezuelas (desaparecido): A.P. de Navezuelas, L.C., V., *Ordenanzas, Listas de Hermanos, etc., de la Cofradía de la Vera Cruz*, de 1578 a 1884, foliado, fol. 398 vt.º.

¹⁷⁰ A.P. de Madroñera, L.C. V., etc., de la *Cofradía de San Juan Bautista*, de c. 1680 a 1740, foliado, fol. 50. El dorado del retablo se efectuó en 1725: *ibidem*, fol. 55. De la serie de retablos conservados en la parroquia, ninguno de ellos tiene hoy esta titularidad.

¹⁷¹ *Ibidem*, L.C. y V. de la *Cofradía de San Juan Bautista*, de 1740 a 1795, foliado, fol. 43. Según las notas del folio 80, *Álvaro García* debió acometer alguna reforma en la obra en 1769.

¹⁷² A.P. de Robledillo de Trujillo, L.C., V. y otros, de la *Cofradía de San Antonio de Padua*, de 1779 a 1820, foliado en parte, cuentas de 1783.

¹⁷³ Recibieron por su trabajo 962 reales; de su asiento se encargó el maestro *Rojas*, vecino asimismo de la ciudad de Trujillo, al que se abonaron por el viaje 24 reales en dicho año 1728. Es posible que los artistas citados formaran parte de un mismo taller, tal vez regentado por *Bartolomé Jerez*. Del dorado de la obra se encargó el donbenitense *Juan Martín Panadero* en el mismo año de 1728: A.P. de Logrosán, L.C.F. y V. de la ermita de Ntra. Sra. de las Angustias y el Santo Cristo, de 1608 a 1723, foliado, fols. 82, 82 vt.º y 84.

Bartolomé Fernández Jerez (maestro de arquitectura, tallista y retablero)*Taller y estilo*

En espera de una revisión de los Protocolos Notariales de la ciudad de Trujillo, noticias más bien escasas tenemos acerca de la vida personal de *Bartolomé Fernández Jerez*, quizás, el retablero y tallista más importante de la ciudad de Pizarro durante el segundo tercio del siglo XVIII. El hecho de haber trabajado en la precitada ermita de Ntra. Sra. de las Angustias, de Logrosán, al lado de *Andrés Felipe* y *Pedro Díaz Bejarano*, me inclina a pensar en una colaboración más permanente y no tan puntual como la que en principio sugiere la cita. Su taller debió adquirir, pues, cierta importancia. A los oficiales que lo componían se alude en la documentación del retablo de la iglesia de Serradilla.

Retablos como el serradillano o el Santa María de Brozas se inscriben en la etapa de mayor decorativismo por la que discurre la trayectoria artística de *Bartolomé Jerez*, al menos durante la primera mitad de la década de 1730; los contactos que debió mantener hacia mediados de este decenio con la obra de *José Benito de Churriquera*, a tenor de la reforma que le fue encomendada introducir en el retablo dedicado en la Catedral de Plasencia a Ntra. Sra. del Tránsito, debieron propiciar un cierto giro en su producción. Sólo de este modo entendemos que, en 1735, concluyera un retablo como el dedicado al Santo Cristo del Desamparo en la parroquia de Escurial, donde ha suprimido gran parte el ornato que está presente en Serradilla o Brozas. En este giro que imprime en su producción debió ser de capital importancia los contactos que sin duda debió tener *Jerez* con la etapa en la que el más barroco de nuestros artistas, el mayor de los hermanos *Churriquera*, se muestra al mismo tiempo más progresivo.

En su fase más barroca, *Jerez* demuestra ser un artista de infinitas posibilidades a la hora de idear formas inventivas con las que ahondar el ofuscante decorativismo que define el retablo español durante la década de 1730. Al mismo tiempo, demuestra ser un artista atento a la utilización de formas y elementos de plena *vanguardia*: la supresión de la columna salomónica, superada en el panorama nacional desde el segundo decenio del siglo XVIII, corrobora nuestra afirmación, ratificada asimismo por el empleo de los soportes entonces más difundidos.

Junto a este estilo particular, definido por la limpieza y perfección que demuestra en la talla de los diversos elementos integrantes de sus conjuntos, también se caracteriza por ser un artista que admira a sus predecesores y aprende de ellos. Cuando *Jerez* llegó a Serradilla para estipular las condiciones de la obra, debió quedar cautivado por el impresionante retablo que había ejecutado treinta años antes el madrileño *Francisco de la Torre* para el presbiterio de la iglesia conventual del Cristo de la Victoria. Apreciemos el baldaquino de esta máquina: si llevamos su diseño más básico a la hornacina central que alberga la obra de *Luis Salvador Carmona*, tendremos como resultado una fuente de inspiración que sirve como estímulo para desarrollar un conjunto diferente.

Unido a esta serie de características de tipo más técnico, cabe incidir sobre el obrador que tenía abierto *Bartolomé Jerez* en Trujillo como uno de los más importantes en la Alta Extremadura durante la primera mitad del siglo XVIII. A pesar de la cercanía de la ciudad de Plasencia a Serradilla, los parroquianos acudieron a Trujillo para solicitar su trabajo, razón demás para imaginar una fama que de sobra debía estar acreditada en estas fechas.

Además de lo dicho, cabe apuntar un último detalle. Resulta algo sospechosa la coincidencia del mismo entallador y escultor en dos parroquias diferentes: el binoquio *Jerez-Salvador Carmona* se repite en las iglesias de Serradilla y Brozas; Martín González afirma sobre el encargo de la imagen titular de este último templo, la Virgen del Socorro, que debió efectuarse en fecha muy próxima al de Serradilla, hacia 1750¹⁷⁴. La relación entre las dos tallas marianas y las máquinas lignarias que las enmarcan permiten imaginar algo más que una mera coincidencia; tal vez, la procedencia o formación foránea de nuestro arquitecto.

Catálogo de obras

- *Navalmoral de la Mata. Parroquia de San Andrés*
Tabernáculo para el retablo mayor (desaparecido)

Según el asiento que registran las cuentas de esta parroquia entre 1731 y 1733 por el importe de transportar la madera del tabernáculo al taller del trujillano *Bartolomé Jerez*, sabemos que éste se encargó de la hechura de esta obra que no ha perdurado en nuestros días. La financiación de la pieza corrió a cargo de las cofradías de la parroquia, según consta en sus respectivos libros de cuentas. Por la carta de pago que otorgó el artista el 22 de agosto de 1733, sabemos que su importe ascendió a la importante cifra de 3.000 reales. El dorado del tabernáculo se estipuló con *Miguel del Mazo*, vecino de Serrejón, en 2.560 reales –cantidad en la que entraron otros trabajos–, descargados en los períodos 1731-1733 y 1735-1737¹⁷⁵.

- *Plasencia. S.I. Catedral de Ntra. Sra. de la Asunción*
Intervención en el retablo de Ntra. Sra. del Tránsito

Entre comienzos de 1734 y el 14 de agosto de este mismo año, *Bartolomé Jerez* intervino en las reformas que entonces fue necesario introducir en el retablo que *Alberto de Churriquera* había terminado en 1726 para la Catedral de Plasencia, dedicado a Ntra. Sra. del Tránsito; por su trabajo, *Jerez* recibió la suma de 5.000 reales.

¹⁷⁴ MARTÍN GONZÁLEZ, *Luis Salvador Carmona. Escultor y Académico* (Madrid, 1990), p. 269. *Vid., etiam*, TORRES PÉREZ, José M.º, «Bartolomé de Jerez y Luis Salvador Carmona en el retablo de la iglesia parroquial de Brozas (Cáceres)», en *Norba-Arte*, T.º XVI (1996) (Cáceres, 1998), pp. 393-400.

¹⁷⁵ A.P. de la iglesia de San Andrés, Navalmoral de la Mata, L.C.F. y V. de 1673 a 1758, foliado en parte, fols. 204 vt.º, 205, 231, 231 vt.º, 239 y 239 vt.º.

La intervención del maestro trujillano en la obra salmantina, que estudiamos con detalle en el capítulo dedicado a los *Churriquera*, debió ser importante para la formación y ulterior evolución de su estilo, relacionado desde entonces con la forma de hacer de la más importante familia de artífices del barroco español¹⁷⁶.

- *Serradilla. Parroquia de
Ntra. Sra. de la Asunción
Retablo mayor*

Historia documental-. Muy interesantes son los mandatos que, a tenor de la construcción de este retablo mayor, ordenó el licenciado don Juan Ubaldo de Rozas cuando visitó Serradilla el día 1 de mayo de 1734: dio licencia para disponer del dinero que fuera necesario a fin de abonar la obra que el pueblo había contratado con *Bartolomé Jerez* en el precio de «catorze mill y quinientos reales»¹⁷⁷, y ordenó que la documentación que se derivara del curso de los trabajos pasara «ante don Joseph González Thomás y Zayas, como persona de quien su merced tiene entera satisfacción, por su mucha diligencia e integridad»¹⁷⁸.



Fig. 121. Serradilla. Parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción. Retablo mayor.

¹⁷⁶ A.C.P., L.A.C., n.º. 54 (1733-1735), foliado, fols. 152 vt.º, 161, 164, 167 vt.º, 170, 173 vt.º, 174, 247, 249 y 249 vt.º. Véase la monografía que dedicamos a este retablo en el capítulo de los artífices salmantinos del siglo XVIII, donde además aportamos toda la bibliografía existente sobre la obra, las posibles interpretaciones de la intervención de *Jerez*, etc.

¹⁷⁷ Además de contratar en 1734 el retablo mayor, también se encargó *Bartolomé Jerez* de adaptar para la iglesia las partes estructurales que los sacerdotes consideraron podían ser aprovechadas del retablo antiguo (tal vez del siglo XVI) y ser dispuestas en otros altares. Por otro lado, los 14.500 reales estipulados son una cifra y cuantía importante, que podemos poner en parangón con otros ejemplos extremeños, y más concretamente de la provincia de Badajoz: el portentoso retablo mayor de la parroquia de Fuente del Maestre (terminado en 1723) fue realizado por el precio de 9.000 reales: HERNÁNDEZ NIEVES, Román, *Retablistica de la Baja Extremadura. Siglos XVI-XVIII* (Mérida, 1991), p. 405.

¹⁷⁸ Es una lástima que el Archivo Histórico Provincial de Cáceres no conserve en la actualidad de este escribano más que una serie de papeles sueltos, entre los que no hemos hallado ningún documento referente al retablo que nos ocupa: AHPCC. Protocolos Notariales de Serradilla. Escribano José González Toril y Zayas, legajo 3069, I (tomo suelto). Es evidente que en la documentación recogida en la Visita debió haber un error con el apellido del notario, pues no es Tomás sino Toril el que figura en el archivo cacereño. Quizás el escribano se confundió con el sacerdote de la parroquia, don Tomás Sánchez Rico.

Sólo un pago de 400 reales en 1735 hemos documentado a favor de Jerez en las cuentas de la parroquia; opinamos que lo restante hasta llegar al precio estipulado debió pasar ante el notario del pueblo José González Toril y Zayas. La obra no se prolongó mucho más. El mismo año de 1735 se ofreció un refresco al maestro y oficiales que estuvieron trabajando en el retablo y asentando sus dos primeros cuerpos. Debían ser éstos el central (en el que también se incluye el banco) y al ático, faltando sólo algunos detalles y el cerramiento del conjunto, ya que en esta fecha las labores de talla estaban prácticamente acabadas: sabemos que el retablo había sido ejecutado en la misma villa de Serradilla, en la casa que para tal efecto alquiló la parroquia a un vecino de Monroy, y que en 1735 se abonaron, en la misma partida de los refrescos, algunos reales al mozo y caballería que ayudaron al maestro y a los oficiales a trasladarse a Trujillo. Después de la práctica conclusión de la obra la parroquia procedió, en el mismo año de 1735, a dorar el sagrario, tarea que también contrató con un maestro de Trujillo¹⁷⁹.

La escultura de Ntra. Sra. de la Asunción-. Concluido el retablo, los rectores parroquiales procedieron a contratar la escultura de *Ntra. Sra. de la Asunción*, titular del templo. Con tal propósito se dirigieron a Madrid para tramitar el concierto con el afamado escultor *Luis Salvador Carmona*; en la elección de obradores madrileños fue



Fig. 122. Serradilla. Parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción. Luis Salvador Carmona. Traza para la imagen de Ntra. Sra. de la Asunción (1748).

decisiva la vinculación que tenía el convento del Cristo de la Victoria con la capital española desde su fundación. El ajuste definitivo se hizo por medio de un dibujo que el escultor envió acompañado de las condiciones y el precio final por el que tallaría la imagen si se aceptaba y respondían sus comitentes de modo afirmativo; una curiosa y eficaz forma de ultimar el contrato de una obra. La carta está fechada el día 7 de agosto de 1748 en Madrid, y de su cumplimiento es fiel testigo la inscripción grabada en la base del grupo: «Luis Salvador Carmona/1749»¹⁸⁰.



Fig. 123. Serradilla. Parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción. Retablo mayor, Ntra. Sra. de la Asunción.

¹⁷⁹ Los datos documentales expuestos los publiqué en mi trabajo sobre «El retablo mayor de la iglesia parroquial de Serradilla (Cáceres). Una obra del tallista y maestro de arquitectura Bartolomé Jerez», en *Norba-Arte*, T.º XVI (1996) (Cáceres, 1998), pp. 243-249, y, en general, pp. 237-254.

¹⁸⁰ LORD, Eileen A., «Una obra desconocida de Luis Salvador Carmona», en *A.E.A.*, T.º XXIV, nº. 95 (1951), pp. 247-249.

La escritura con el dibujo y condiciones fue publicada en 1951 por Eileen A. Lord¹⁸¹, y en la actualidad es propiedad del archivo parroquial. Está redactada en forma de carta, empleando como soporte papel de tina, fuerte, con barbas en tres de sus bordes (17,6 x 29,5 cm). La parte central del anverso del documento está centrada por el dibujo, «pensamiento» o «borrón» que hizo *Carmona* para dar una idea por medio de este rápido apunte del modelo que en mente tenía; el diseño lo ejecutó a lápiz, empleando tinta negra para acentuar y dar mayor vigor al modelado. En la carta, que sirve de enmarque al dibujo por los lados mayores y continúa en el reverso, el artista responde a la persona que actuaba como intermediario entre su taller y el comitente, el padre don Francisco Rodríguez: afirma que, aunque se quedó en no hacer diseño alguno, «no obstante la consideración de lo mucho que le debo y la fe que profesamos, determiné en azer este pensamiento para que los dueños bean si les agrada la disposición». En cuanto al coste, «estrechándome cuanto puedo, no la puedo azer en menos de tres mil reales de vellón», cuantía en la que entraba la talla y la pintura, lo que demuestra que en su taller se ultimaba el encargo en toda medida. La túnica habría de ir «encarnada carmín sobre plata» para obtener un efecto esmaltado, el manto en azul «y las orillas de oro, o en su lugar un encaje al aire que aze más ligero», según práctica frecuente en la imaginería dieciochesca. Para lograr un mayor realismo en la imagen dispuso que todas las cabezas, nueve en total, llevaran ojos de cristal y pestañas postizas. Por último, también incluyó en las condiciones que de su cuenta habría de ir el embalaje de la obra, «de modo que no se maltrate». Añade que, «si no se conformasen con el precio, quitando o rebajando obra, se bajará el dinero; pero no ará tan bien con menor obra como con la que tiene que no es demasiado». Y con tales premisas remitió la carta a Serradilla, esperando recibir el dibujo con la contestación.

No debieron hacer esperar los comitentes al madrileño. En vista que no habían remitido las medidas del nicho, fue necesario suprimir la peana: este particular ya lo había dispuesto *Carmona*, que hacía notar que, «respecto de no aber enviado noticia del alto de la caja me puse a tantear este borroncillo, y si no tiene la proporción dicha, necesita bajar la peana, que arriba necesita toda la olgura que tiene. Con poca diferencia están acomodados los tres niños y cinco serafines, la peana a la media bara y toda la ymagen, con la peana, a la bara y media». La aceptación de la obra se hizo por medio de la rúbrica de Antonio Sánchez y de Agustín Álvarez, representantes que debían ser del gremio de los labradores, ya que, según afirma Sánchez Rodrigo, fueron los que compraron la talla¹⁸². La devolución del documento se acompañó de las medidas precisas del nicho central del retablo: «la caja tiene de alto dos varas y media menos dos dedos = De ancho una vara y dos dedos = De fondo media vara».

¹⁸¹ *Ibidem*, pp. 247-249. Sobre la obra *vid., etiam*, MARTÍN GONZÁLEZ, *Luis Salvador Carmona...*, *op. cit.*, pp. 263, 265 y 267; GARCÍA GAINZA, M.^a Concepción, *El escultor Luis Salvador Carmona* (Navarra, 1990), pp. 57 s. Otros estudios que resaltan la importancia de la imagen: SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco J., *Escultura y pintura del siglo XVIII*, T.^o XVII de la Col. *Ars Hispaniae* (Madrid, 1965), p. 264; ÁLVAREZ VILLAR, Julián, *Arte, en Extremadura*, de la Col. «Tierras de España» (Madrid, Fundación Juan March, 1979), p. 287; ANDRÉS ORDAX, Salvador, «Introducción a la escultura altoextremeña del Renacimiento y el Barroco», en *Actas del VI Congreso de Estudios Extremeños*. T.^o I (Historia del Arte) (Cáceres, 1981), p. 20; MARTÍN GONZÁLEZ, *Escultura Barroca en España, 1600-1770* (Madrid, 1983), p. 387; AA.VV., *Patrimonio Histórico de Extremadura: El Barroco* (Mérida, 1991), pp. 106 s.

¹⁸² SÁNCHEZ RODRIGO, Agustín, *Un año de vida Serradillana* (Serradilla, Ed. Sánchez Rodrigo, 1982 -2^a Edición-), p. 182.

El resultado de todo esto fue la ejecución de una obra de efectismo barroco muy logrado, ya que la diagonal con la que el grupo se concibió acentúa esa sensación ascendente que invade a María y la hace estar cada vez más próxima al Padre, hacia el que extiende sus brazos mientras levita sobre una nube poblada de serafines y ángeles de cuerpo entero: son un total de siete cabezas aladas y tres niños esculpidos; amplió, por tanto, el grupo que en un principio pensó disponer, enriquecido con la supresión de la peana y el aumento de la masa etérea. Los extremos del manto azul quedan libres y se agitan con el viento, cubriendo parte de la túnica roja que viste María; las puntillas de las que habla en la carta asoman por debajo de los puños. Los pliegues contribuyen al efecto de conjunto, se vuelven sumamente jugosos, creando fuertes contrastes lumínicos a partir de las profundas oquedades con las que han sido confeccionados. Pero, por encima de todo, resalta el rostro de María, delicado y de extrema belleza, acentuado con la caída ondulante del cabello por la espalda. El intenso barroquismo por el que discurre en estos momentos el estilo del escultor es palpable en la talla de Serradilla. El artista traspuso en este grupo el modelo de la Virgen de la Asunción que había ejecutado en 1747 para el retablo mayor de la iglesia parroquial de Segura (Guipúzcoa)¹⁸³. De la escultura serradillana afirma Sánchez Cantón ser «la más solemne composición de *Carmona* y pieza magistral de nuestra plástica»¹⁸⁴.

Poco antes de esta obra debieron ser encargadas las imágenes dieciochescas de *San Antonio Abad* y *San Isidro* que escoltan a María en Serradilla: la primera debió sustituir a la vieja escultura cuyo reparo contrató el pintor *Juan Francisco* entre 1676 y 1677.

* * *

Es posible que en el momento de contratar la imagen de *Ntra. Sra. de la Asunción* con *Luis Salvador Carmona* el retablo ya estuviera dorado. Sin embargo, nos parece de sumo interés traer a colación un asiento relacionado con el retablo mayor de la iglesia de Pasarón de la Vera y la finalización de los trabajos emprendidos para aplicar a la obra los panes de oro: para su tasación se requirió, entre 1776 y 1777, la presencia de «*Alonso Recuero Rodríguez*, maestro de dorado y estofado vezino de Xaraíz y estante a la sazón en la de la Serradilla»¹⁸⁵. Cabe la hipótesis de relacionar la presencia de este artista en la localidad con el dorado del retablo mayor construido por *Bartolomé Jerez* que, hasta entonces, habría permanecido en blanco, de forma similar a como hoy se encuentra el mayor de la iglesia parroquial de Santa María de las Brozas.

Análisis descriptivo-. El alzado de la obra se divide en banco, cuerpo de cinco calles y ático de cascarón adaptado al ochavo del presbiterio. Van decorados los seis mensulones del banco con la consabida decoración de hojarasca pomposa, a excepción de los centrales, donde se introduce el motivo iconográfico y simbólico del águila imperial, emblema de Cristo triunfante y victorioso, para enmarcar el sagrario. Sobre éste se dispone el típico manifestador giratorio del Barroco.

¹⁸³ GARCÍA GAINZA, M.^ª C., «Luis Salvador Carmona, imaginero del siglo XVIII», en *Goya*, n.º. 124 (Enero-Febrero, 1975), p. 213.

¹⁸⁴ SÁNCHEZ CANTÓN, *Escultura y pintura...*, op. cit., p. 264.

¹⁸⁵ A.P. de Pasarón de la Vera, L.C.F. y V. de c.1728 a 1788, foliado, fol. 372 vt.º.

Cuatro columnas recorren el cuerpo principal de la obra: las dos centrales enguirnaldadas, con el tercio inferior decorado con distintos motivos; bonitos festoneados recorren la caña de los soportes laterales. En esta parte del retablo descuella el cuerpo central, avanzado cual si del diseño de un baldaquino, no exento, se tratara; preside la talla de *Ntra. Sra. de la Asunción*. Se escolta con dos efigies de los *Príncipes de la Iglesia*, tal vez procedentes de un antiguo retablo ejecutado a finales del siglo XVI o principios del siglo XVII. En los laterales del retablo se sitúan otras dos imágenes más, cuya hechura debió ser contratada por las mismas fechas en las que se contrató el conjunto: *San Antonio Abad* y *San Isidro*.

Remata el retablo un arco de medio punto del que pende un jugoso broche de hojarasca pomposa que encierra en su interior el jarrón de azucenas alusivo a la Virgen María. Sirve de perfil envalentonado a partir del cual principia su desarrollo la gran bóveda de horno o de cuarto de esfera que cierra todo el conjunto. Está dividido el ático en seis sectores de tamaño decreciente hacia el centro, poblados con motivos vegetales muy carnosos¹⁸⁶.

- Brozas. Iglesia de Santa María
de la Asunción
Retablo mayor

Con el retablo mayor de Serradilla hay que relacionar el que cubre el testero de la parroquia de Santa María de Brozas. Fue realizado en el segundo tercio del siglo XVIII, y los paralelismos que presenta con el de Serradilla son evidentes: el tallista vuelve a hacer uso del mismo tipo de repisas que las empleadas en las callas laterales, ahora destinadas a *San Benito* y *San Bernardo*; asimismo, retoma el esquema decorativo de las columnas, que repite y amplía a tamaño colosal en el primer cuerpo del retablo brocense. La belleza y calidad inventiva que demuestra *Fernández Jerez* nos ponen en relación con un artista de valía y renombre en la Alta Extremadura¹⁸⁷.



Fig. 124. Brozas. Parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción. Retablo mayor.

¹⁸⁶ No insistimos más en la descripción del retablo, por estar publicada en nuestro trabajo antes citado.

¹⁸⁷ ANDRÉS ORDAX, S., *Monumentos artísticos de Extremadura* (Mérida, 2ª Ed. revisada y ampliada, 1995), p. 129. *Vid., etiam*, CARRASCO MONTERO, G., *Iglesia parroquial de Brozas. «La Catedralina» de Santa María de la Asunción* (León, 1994), pp. 18-24. Recientemente ha sido leída en la Universidad de Extremadura una Tesis Doctoral en la que su autor, el Dr. Vaquero, estudia la parroquia y el contenido mueble de la misma, dando a conocer precisos datos documentales sobre el retablo mayor de *Bartolomé Fernández Jerez*.

- Escorial. Parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción
Retablo del Santo Cristo del Desamparo

La escultura del Cristo -. El retablo del Santo Cristo de la parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción, en Escorial, y su imagen titular, advocada a la Agonía o el Desamparo de Dios hecho Hombre, ponen de manifiesto la doble circunstancia por la que atraviesa la escultura cacereña en general durante la primera mitad del siglo XVIII: la escasez de talleres locales y la creciente demanda de los foráneos andaluces, salmantinos y madrileños¹⁸⁸. La actividad desarrollada en el último de estos centros fue la que reclamaron los parroquianos escurialenses para encargar la bella imagen del *Crucificado*. La escultura ha sido estudiada por M.^a Elena Gómez Moreno, quien advierte en ella su indiscutible madrileñismo y la pone en relación con el desaparecido Crucifijo de la Agonía, de la Cofradía de Gracia, al que incluso supera «por la calidad de la talla»¹⁸⁹; a su vez, Marcos Vallaure retoma la atribución que en 1927 hizo don Elías Tormo de esta última obra al escultor asturiano *Juan Alonso Villabrille y Ron*¹⁹⁰, y haciéndose eco de la comparación establecida por Gómez Moreno, afirma que ambos Crucificados, el de la Cofradía de Gracia y el de Escorial, se deben a este mismo autor¹⁹¹. Desde luego, su procedencia madrileña, no obstante las posteriores atribuciones de la historiografía artística¹⁹², tiene su más fiel justificación en la



Fig. 125. Escorial. Parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción. Cristo del Desamparo.

¹⁸⁸ ANDRÉS ORDAX, S., *Introducción a la escultura...*, *op. cit.*, p. 18.

¹⁸⁹ GÓMEZ MORENO, M.^a Elena, *Escultura del siglo XVII*, T.^o XVI de la Col. *Ars Hispaniae* (Madrid, 1953), p. 324. La obra la había catalogado MÉLIDA ALINARI, José Ramón, *Catálogo Monumental de España. Provincia de Cáceres (1914-1916)* (Madrid, Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1924), T.^o II, pp. 107-108. *Id.*, *etiam*, ROSO DE LUNA, Mario, «El Cristo del Desamparo», en *Revista de Extremadura*, T.^o V, n.^o XLV (1903), pp. 114-117.

¹⁹⁰ TORMO Y MONZÓ, Elías, *Las iglesias del Antiguo Madrid* (Madrid, 1927), p. 82. El Crucificado de la Cofradía de Gracia desapareció en la iglesia de los Irlandeses entre 1903 y 1913, después de haber estado en la capilla de San Isidro, en San Andrés.

¹⁹¹ MARCOS VALLAURE, Emilio, «Juan Alonso Villabrille y Ron, escultor asturiano», en *B.S.A.A.*, T.^o XXXVI (1970), pp. 147 y ss., y, sobre todo, 156-157.

¹⁹² El profesor Andrés Ordax no descarta la posibilidad de su adscripción a la escuela andaluza de *Francisco Ruiz Gijón*: ANDRÉS ORDAX, S., *op. cit.*, p. 19. Recientemente, su hechura ha sido relacionada con el escultor vallisoletano *Alejandro Carnicero*. *Id.*, al respecto, URREA, Jesús, «La escultura y la pintura en Extremadura durante el siglo XVIII», en *Extremadura. Fragmentos de Identidad*, Catálogo de la Exposición (Madrid, 1998), p. 113.

ratificación documental que nos proporcionan los asientos anotados en los libros de cuentas de la iglesia, con motivo del retablo que en 1732 estaba construyendo el tallista trujillano *Bartolomé Jerez* para situar la obra¹⁹³. Sin embargo, Germán Ramallo Asensio ha descartado la atribución de los dos Cristos citados al escultor asturiano aduciendo la mayor delicadeza que presentan piezas como el *San Juan Bautista* del retablo mayor de la Catedral de Badajoz¹⁹⁴, una de sus mejores obras. Teniendo en cuenta la procedencia de la obra, que ésta fue ejecutada hacia 1732 y que avanza, en cuanto a barroquismo, con respecto al modelo que el escultor *Juan Sánchez Barba* († 1670)¹⁹⁵ creó con el *Cristo de la Agonía* –que sigue claramente–, hoy conservado en el Oratorio del Caballero de Gracia, de Madrid, bien podría ser la talla de Escorial obra de un continuador de su taller. Sea como fuere, lo cierto es que debemos manejar las atribuciones con sumo cuidado en espera del documento que constate su autoría definitiva.

Los retablos de la Cofradía del Cristo y la Dolorosa. Historia documental –. El retablo del Cristo, situado en el Evangelio de la capilla mayor, siempre ha formado pareja con el dedicado a la Virgen de los Dolores, ubicado en el costado de la Epístola¹⁹⁶; no obstante, un reajuste de imágenes en la iglesia determinó que en la actualidad contemplemos la talla madrileña en el retablo mayor y la de Ntra. Señora en la obra de *Jerez*. La fundación en la parroquia de una cofradía bajo la tutela del Cristo del Desamparo, o de la Agonía, y la Virgen de los Dolores, puede ayudarnos a aportar algún tipo de explicación a la realización contemporánea de estos dos conjuntos retablísticos que, asimismo, gozaron de idéntico sistema en su financiación. Un decreto del Obispo placentino don Francisco Laso de la Vega y Córdoba (1721-1728), refrendado en Trujillo por su Secretario de Cámara el 26 de mayo de 1730, daba licencia a los parroquianos para destinar

¹⁹³ Una partida inserta en el cargo de 1732 de la Cofradía del Buen Nombre de Jesús, señala que el retablo se hacía para «el Santísimo Cristo de el Desamparo que se a traído de Madrid»: para las citas documentales remitimos al trabajo que ya publicamos sobre este conjunto, y que traemos a estas líneas dada la importancia de la obra: MÉNDEZ HERNÁN, V., «El retablo del Santo Cristo del Desamparo de Escorial (Cáceres). Una nueva obra del maestro trujillano Bartolomé Jerez», en *Norba-Arte*, T.º XVII (1997) (Cáceres, 1999), pp. 299-309.

¹⁹⁴ Sobre la escultura del retablo de la Catedral de Badajoz: MARCOS VALLAURE, E., «Juan Alonso Villabrille y Ron o Juan Ron», en *B.S.A.A.*, T.º XL-XLI (1975), p. 406, donde recoge la conocida referencia de Antonio Ponz (: PONZ, A., *Viage de España*, T.º VIII, Madrid, 2ª Edición, MDCCLXXXIV, carta V, apdo. 12, p. 160) y Ceán Bermúdez (: CEÁN BERMÚDEZ, J.A., *Diccionario Histórico de los más Ilustres Profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, Impr. de la Viuda de Ibarra, 1800, T.º IV, p. 250, «Executó también el S. Juan Bautista titular, que está en el retablo mayor de la catedral de Badajoz, y otras muchas para los templos del reino»); RAMALLO ASENSIO, Germán, «Aportaciones a la obra de Juan Alonso Villabrille y Ron, escultor asturiano», en *A.E.A.*, T.º LIV, nº. 214 (1981), pp. 216 s.

¹⁹⁵ Sobre este artista *vid.*, GÓMEZ MORENO, M.ª E., *op. cit.*, pp. 318 ss.

¹⁹⁶ Por los documentos consultados, deducimos que ambos retablos estuvieron en un principio junto a las puertas de entrada norte y sur; en 1751 se trasladaron al presbiterio para resguardar las imágenes de las inclemencias del tiempo y, ya en 1779, se bajaron a los espacios que hoy ocupan, dentro de la capilla mayor y adyacentes al testero, dando cumplimiento, respectivamente, a las visitas de 1749 y 1772.



Fig. 126. Escorial. Parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción. Imagen de La Dolorosa, situada en el antiguo retablo del Cristo del Desamparo.

algunas cantidades del caudal de la parroquia y sus cofradías a la subvención de la máquina que habría de albergar la preciosa talla dieciochesca de la Virgen de los Dolores¹⁹⁷. Según los documentos conservados, la obra fue costeada por la iglesia y las cofradías del Salvador, San Lázaro y el Santísimo Sacramento. Principiada en 1730, se procedía un año después a su asiento tras haber librado la cantidad total de 1.200 reales de vellón. El conjunto lignario está configurado en banco, único cuerpo con hornacina central concebida en forma de tabernáculo, al que flanquean dos pares de columnas salomónicas en diferente plano, y ático en forma de nicho rectangular –alberga una talla muy estropeada de San Roque, probablemente del siglo XVI–. Es admisible que el cerramiento de la hornacina central, que alberga en la actualidad una imagen moderna del Sagrado

Corazón, tenga alguna relación con el mandamiento dispuesto por don Agustín Collantes de Aragón en su Visita realizada a la parroquia el 29 de diciembre de 1749, en línea a preservar la talla de María en su Dolor. En general, la traza del conjunto es bastante retardataria al repetir modelos de finales del seiscientos. La policromía, alejada de la buena labor de los batihojas, se resuelve en virtud de una discrepancia de tonos de incuestionable origen popular, y es probable que corresponda a las décadas centrales de la centuria.

¹⁹⁷ Una reciente capa de pintura impide apreciar la policromía de esta bella escultura, con ropajes ejecutados a base de pliegues a cuchillo. Su excelente calidad artística ha llevado a Jesús Urrea a relacionar su autoría con *Alejandro Carnicero*: URREA, J., *op. cit.*, p. 113. Marcos Vallaure admite, opinamos que más acertadamente, la probabilidad de que su hechura corresponda a la misma gubia que talló la imagen del Cristo, por lo que es más que probable su procedencia madrileña, sobre todo teniendo en cuenta que la cofradía titular de ambas imágenes era la misma: MARCOS VALLAURE, E., *Juan Alonso Villabrille...*, *op. cit.* (1970), p. 157. Si comparamos esta imagen con la Dolorosa dispuesta en el ático del retablo colateral derecho de la Colegiata asturiana de Pravia, que Ramallo Asensio relaciona con el círculo madrileño de *Villabrille y Ron*, podremos fechar su ejecución en torno a 1727 y tener un taller de procedencia. *Vid.*, al respecto, RAMALLO ASENSIO, Germán, *Escultura Barroca en Asturias* (Oviedo, 1985), pp. 443-446, fig. 232 (bis). La imagen también fue catalogada por MÉLIDA ALINARI, J.R., *op. cit.*, p. 108.

Un año después de haber asentado el retablo dedicado a la Dolorosa, o acaso en el mismo de 1731, procedió *Bartolomé Jerez* a confectionar la obra que presidió hasta hace pocos años el Cristo de la Agonía. Un decreto del Obispo de Plasencia otorgó nueva licencia¹⁹⁸ a los parroquianos para costear la pieza a partir del caudal de la parroquia y de las cofradías del Buen Nombre de Jesús, el Santísimo Sacramento y la propiamente dicha del Cristo del Desamparo y Ntra. Sra. del Mayor Dolor, un medio de financiación, por otra parte, muy usual durante la Edad Moderna. La cantidad librada durante el período 1731-1735 ascendió a la cifra global de 2.186 reales de vellón –sin contar los 63 reales satisfechos en concepto de clavos, tachuelas etc., los 30 reales pagados por su traslado desde Trujillo y los 27 reales abonados a los oficiales que lo asentaron en 1735–. El dilatado espacio temporal transcurrido desde el primer descargo, durante el período 1731-1733, hasta la culminación del retablo en 1735, tiene su explicación si tenemos en cuenta la obra que tuvo ocupado a *Bartolomé Jerez* y a su taller durante los años de 1734 y 1735: el ya estudiado retablo mayor de la iglesia parroquial de Serradilla, localidad a la que incluso se trasladó ante la importancia de la fábrica.



Fig. 127. Escorial. Parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción. Emplazamiento original del Cristo, según J. R. Mélida.

Análisis descriptivo–. El retablo se estructura en banco, cuerpo y ático. Alberga el primer nivel cuatro grandes mensulones de hojarasca pomposa sobre los que asientan a plomo las columnas de orden compuesto del único cuerpo: añaden al fuste liso una decoración a base de elementos vegetales, frutos y entelados, además de llevar insertas en su tercio inferior un juego de cuatro cartelas de trazado oval e irregular, que sirven de enmarque a diferentes elementos pasionistas –martillo, lanza, caña con la esponja mojada en vinagre, clavos y tenazas– con los que se complementan los dispuestos en el tablero frontal del banco y la corona de espinas inserta en el medallón del ático. Dichas columnas flanquean, dos a dos, el nicho principal, estando más adelantadas las centrales para dotar de cierto dinamismo al conjunto. La hornacina que albergó en su día la talla del Cristo del Desamparo se concibe en arco de medio punto; en su interior, tableros rectangulares o agallonados imponen cierto límite al desarrollo del marasmo vegetal. Dos estípites en la zona frontera servirían para acoplar la cruz, igualmente fijada con la ménsula central que hoy se utiliza

¹⁹⁸ Los diferentes asientos de cuentas de fábrica remiten a dicho «decrepto», acaso dictado por Vega y Córdoba si tenemos en cuenta que, tras su fallecimiento en 1728, la sede placentina estuvo vacante hasta el año 1738.



Fig. 128. Escorial. Parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción. Retablo de Bartolomé Jerez.

como repisa para una imagen identificada con *Santa Lucía* por la devoción popular¹⁹⁹. Deviene sobre los capiteles de las columnas un quebrado y mixtilíneo entablamento, ya residual respecto de lo que había sido el modelo de cornisa creado por *Vignola* y reformado con posterioridad por *fray Lorenzo de San Nicolás*. El ático, protegido con potentes volutas terminadas en espiras, alberga en su interior cartelas enmarcadas con elementos vegetales; sirve la central para acoplar la ya mencionada corona de espinas, actuando como fondo de la misma un rugoso entelado típicamente dieciochesco. Admitamos que es evidente el menor protagonismo concedido en la obra a la decoración vegetalista barroca, en plena correspondencia con la etapa progresiva de *José Benito de Churriguera* (el retablo de las Calatravas de Madrid o el mayor del Nuevo Baztán)²⁰⁰, familia de artistas con la que *Jerez* mantuvo contactos en diversas ocasiones.

Digamos, para terminar, que la policromía aplicada al retablo, en su pretensión de imitar las calidades de materiales más nobles, nos lleva a situar su cronología a finales de la centuria del setecientos, siendo igualmente válidos los primeros años del siglo XIX; viene a responder a los postulados del canónigo mirobrigense Ramón Pascual Díez²⁰¹.

- *Trujillo. Convento de la Coria*
Retablo mayor (atribuido; desaparecido)

Por una noticia que publica Tena Fernández sobre el dorado del antiguo retablo mayor que existió en este convento, de cuya obra se hizo cargo *Andrés de San Juan* el 8 de mayo de 1738, pensamos en la posibilidad de *Fernández Jerez*, que fue fiador del precitado contrato, como autor encargado de fabricar el retablo en los años inmediatamente anteriores²⁰².

¹⁹⁹ ANDRÉS ORDAX, S. (Dir.), *Inventario de Cáceres y su provincia*, T.º II, *Partidos Judiciales de Garrovillas, Montánchez y Trujillo* (1989) (Madrid, Ministerio de Cultura, 1990), p. 222.

²⁰⁰ Vid., RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso, *Los Churriguera* (Madrid, 1971), pp. 30-31.

²⁰¹ PASCUAL DÍEZ, Ramón, *Arte de hacer el estuco jaspeado o de imitar los jaspes* (Madrid, Imprenta Real, 1785) (Valladolid, Ed. facsímil, 1988).

²⁰² TENA FERNÁNDEZ, Juan, *Trujillo Histórico y Monumental* (Alicante, 1967. Trujillo, 1988), p. 449

- Logrosán. Parroquia de San Mateo
Retablo mayor (atribución)

Análisis descriptivo-. El retablo mayor de Logrosán se estructura a partir de un diseño donde cobra importancia el núcleo central de la obra, al que se confiere el tratamiento de un auténtico retablo mayor, flanqueado por los colaterales que era frecuente ubicar en el presbiterio. La menor altura concedida a los paños extremos que prolongan el retablo por los laterales, está en relación con el propósito de no ocultar las heráldicas que timbran el arranque de la bóveda presbiterial, cuyo trazado semicircular es el responsable de un diseño tan particular como el que podemos contemplar en la zona más noble de la fábrica que *Pedro de Ybarra* se encargó de diseñar y construir en Logrosán (a partir de 1562). Surge con tal propósito la adaptación de la arquitectura lignaria a la pétreo, y la idea del *retablo dentro del retablo*. Asimismo, cierta relación, aunque lejana, podemos establecer con los retablos de la zona portuguesa, siempre tendentes a crear ambientes suntuosos, envolventes y decorativos en extremo.



Fig. 129. Logrosán. Parroquia de San Mateo. Retablo mayor.

Principia la parte central de la obra con un banco donde se inscriben los grandes mensulones sobre los que apean las cuatro columnas de orden gigante que dividen en tres calles el único cuerpo de este conjunto: formas arriñonadas y motivos vegetales colgantes decoran la caña lisa del fuste, coronado con capitel compuesto sobre el que deviene un entablamento ya residual. Columnas similares flanquean por parejas el tabernáculo inserto en el inicio de la calle central, concebido en forma de templete al

que remata una cúpula embellecida con motivos entelados que cuelgan del fondo; una *talla mariana con el Niño en brazos*, de la primera mitad del siglo XVII, preside y oculta la custodia giratoria. Escoltando el expositor, en las calles laterales encontramos dos esculturas de estilo popular fechables en la centuria del seiscientos: carecen de atributos, pero deben corresponder a los *Príncipes de la Iglesia*. Cierra el programa iconográfico de esta parte del retablo la figura del titular *San Mateo*: preside desde la hornacina más elevada y se acompaña del ángel que lo suele identificar; la altura a la que se encuentra no permite razonar su cronología (¿s.XVII?). Desde el ático domina la imagen de un *Crucificado* del siglo XVII: se engloba en una hornacina trilobulada bajo estructura triangular arrollada en espiras por los extremos. Remata el todo un pequeño broche entre hojarascas con las llaves simbólicas de la Iglesia y la cruz como remate.

Dos paños lignarios de talla semejante al cuerpo central sirven de marco para acoger los retablos laterales con los que termina por ambos extremos el mayor de Logrosán. Destacan sobre un fondo acartonado que imita las rugosidades de las telas tan frecuentes durante el Barroco. Salvo mínimos detalles ornamentales, ambos colaterales son idénticos: banco, cuerpo y ático estructuran un alzado recorrido por dos estípites y una hornacina central que alberga, por el Evangelio, una talla seiscentista de *Santa Lucía* que ha perdido sus atributos, y, por la Epístola, una *Virgen con el Niño* también del siglo XVII. El colateral del Evangelio cuenta con una inscripción con los nombres de sus comitentes y la fecha del dorado: «ESTE RETABLO IMAGEN HIZO DORO DOTO ALOSO SANHZ SV MVGER JOSEPHA ZERCA SV MADRE TERESA BLÁZQUEZ I SVS HIJOS DON ALONSO I DON IVAN JOSEPH SANHZ ZERCA •1722».

La cronología a la que alude la inscripción es plenamente consecuente con el estilo de los pequeños retablos colaterales, invadidos con motivos vegetales y dotados con estípites. Sin embargo, hay un evidente contraste entre el diseño de ambos y el del retablo mayor: las columnas de este último responden a la década de 1730; las formas arriñonadas del fuste nos transportan a la antesala de la asimetría y, por tanto, al ámbito del estilo rocalla, próximo a entrar en escena en la escultura española; la decoración experimenta un repliegue tal, que gran parte de la superficie lignaria cobra protagonismo por la potencia que se le imprime, no jugando ya con el ornato sino con lo puramente estructural. De lo expuesto se deduce que el retablo mayor de Logrosán englobó en su diseño los colaterales que ya existían en el presbiterio cuando la parroquia procedió a su construcción en torno a la década de 1730.

Historia documental-. Escasa es la documentación conservada sobre el retablo mayor. Debió sustituir al conjunto que documentan las cuentas de fábrica a fines del siglo XVI, o tal vez a uno posterior del siglo XVII, del que podrían haber formado parte las imágenes precitadas. Parece ser que en 1734-35 el retablo había sido ultimado. Sin embargo, en 1742 figura un pago de «ciento y cincuenta y cinco reales y veinte maravedís que hasta oi se han gastado en el pleyto que la yglesia tiene con el maestro del retablo sobre cumplir la escritura», no siendo hasta 1767-70 la fecha en la que se procedió a dorarlo²⁰³.

²⁰³ A.P. de Logrosán, *L.C.F. y V. de 1586 a 1601*, foliado, fol. 105 vt.º; *L.C.F. y V. de 1680 a 1740*, foliado, fols. 240 vt.º, 247, 248 y 248 vt.º; *L.C.F. y V. de 1740 a 1776*, foliado, fols. 19 vt.º, 211 vt.º, 219 vt.º y 236 vt.º.

A la vista de estos datos, y de la lectura estilística de la obra, podemos reconstruir la historia cronológica del conjunto del siguiente modo. La devoción que profesaba la familia Sánchez Zerca a la *Purísima* pudo haberles llevado a elevar en su honor el colateral del Evangelio. De forma paralela, también por el año 1722 que refiere la inscripción, debió ejecutarse su gemelo, destinado a albergar la talla de *Ntra. Sra. del Rosario*. La presencia en la parroquia del estilo Barroco debió sugerir la renovación estilística del presbiterio, contratando un nuevo retablo en los primeros años de la década de 1730: el aditamento del altar y el resto de reformas llevadas a cabo en 1735 debieron responder al asiento de una obra que entonces no fue definitivamente ultimada, o al menos según estipulaba la escritura de contrato. Por tal motivo, se iniciaron –según los abonos de 1742– una serie de pleitos con el «maestro del retablo» para que cumpliera el acuerdo ajustado (es probable que algún tipo de retraso en los pagos por parte de la parroquia motivara cierta reacción en el entallador). El largo período temporal transcurrido desde entonces hasta el dorado de la obra sólo podemos explicarlo por el corto caudal de la fábrica; la baja calidad del oro que se empleó a finales de la década de 1760 justifica la diferencia tonal con los dos retablos colaterales, que entonces sufrieron un proceso de limpieza para estar acorde con la obra recién inaugurada.

Justificación de la atribución–. Dada la escasez de noticias documentales, se convierte el paralelismo estilístico en el mejor instrumento para delimitar su autoría. Durante la primera mitad del siglo XVIII destaca en la ciudad de Trujillo un taller cuyas obras demandaban multitud de parroquias ubicadas en la provincia cacereña en general, llegando incluso a competir con los obradores de Plasencia y otros centros de producción artística: el que estaba regentado por el afamado retablero *Bartolomé Jerez*. Del mismo hemos estudiado el pequeño e interesante ejemplar retablistico de la parroquia de Escorial, antaño dedicado al *Santo Cristo del Desamparo* y en la actualidad presidido por una bella imagen barroca de *Ntra. Sra. de los Dolores*, cuya finalización está fechada en 1735. En comparación con el de Logrosán, el de Escorial parece un ensayo previo, pues en verdad su trazado viene a ser una reducción del enorme cuerpo central estudiado: las ménsulas del banco son exactas, formadas a raíz del enmarque que proporcionan las *ces* a los cogollos del centro, sabiamente entremezclados con hojarasca carnosa; el modelo empleado para las columnas es idéntico, con el mismo tipo de fuste, decoración adherida (salvo ligerísimas notas de diferencia) y capitel compuesto; el diseño del entablamento y los medallones dispuestos sobre los dados centrales vuelven a coincidir; y el dibujo del ático también viene a ser el mismo, ampliado en Logrosán al tamaño requerido por un retablo mayor. La utilización de telas fingidas en Escorial fue también un ensayo previo para el derroche de imaginación de la pieza que nos ocupa, donde los entelados tallados cobran un protagonismo inusitado en ambos costados laterales.

La hipótesis sobre la intervención de *Bartolomé Jerez* en Logrosán está en cierto modo ratificada por los contactos que previamente había mantenido con la comunidad parroquial a raíz del retablo que en 1728 la ermita del Santo Cristo, con el título de la Quinta Angustia, elevó en honor del Crucificado. Es posible que los artistas citados en torno a esta obra formaran parte de su taller: el maestro *Rojas* y los tallistas *Andrés Felipe*, *Pedro Díaz Bejarano* y el propio *Bartolomé Fernández Jerez*, vecinos de Trujillo.

- Cáceres. Convento de Santa María de Jesús
Retablo mayor (desaparecido)

En 1743 Bartolomé Jerez se encargó de realizar un nuevo retablo para el convento de Jesús en Cáceres, financiado por la familia de una monja profesa y destinado a sustituir el antiguo del siglo XVI que había costeado la familia Golfín. Cierta pleito entablaron los nuevos comitentes con este linaje al pretender incluir su blasón en él; la familia García Golfín y Carvajal alegaba derechos de patronato o privilegio, según conocemos a través del *Memorial de Ulloa* y la información que en su día publicó Antonio Floriano Cumbreño. Según Sanguino y Michel –nota nº. 121 de la segunda parte de su Manuscrito–, este pleito fue un Jurídico Manifiesto que firmó en Plasencia el 6 de junio de 1744 el licenciado don Francisco Oliva y Francés²⁰⁴. Por desgracia, el retablo desapareció en el año 1870, cuando se derribó el convento para edificar el Palacio de la Diputación Provincial.

- Plasencia. S.I. Catedral de Ntra. Sra. de la Asunción
Trazas para el retablo de las Reliquias

El 3 de marzo de 1746 el Cabildo Catedral le devolvió las trazas que había presentado –en cumplimiento de la disposición del Obispo don Pedro Manuel Dávila y Cárdenas (1738-1742)– para realizar el retablo de las reliquias²⁰⁵. La devolución de las trazas respondió sin duda al contrato que ya se había firmado, con fecha de 9 de febrero del mismo año, con el placentino *Carlos Simón de Soria*.

- Trujillo. Iglesia de San Francisco
Retablo mayor (atribuido)

Portentoso es el retablo que cubre el altar mayor del antiguo convento trujillano de franciscanos observantes²⁰⁶, de planta curva y ático de cascarón adaptado al presbiterio. El alzado de la obra se divide en banco, cuerpo de tres calles separadas por columnas de fuste liso y decoración de talla adherida, y el remate. Las ménsulas del banco son alarde de lo mejor que produjo el Barroco en ornato vegetal y decorativo, al igual que los broches que timbran las hornacinas laterales, donde las esculturas asientan sobre peanas. En la calle central destaca la *Piedad*, obra dieciochesca de extrema calidad, muy parecida a la que hizo *Luis Salvador Carmona* para la Catedral de Salamanca hacia 1755²⁰⁷. Flanquean a ambos lados *San Buenaventura* y *San Bernardino de Siena*. Desde un pequeño nicho situado sobre el principal domina la iglesia una buena talla de *San Francisco de Asís*, de mediados del siglo XVIII al igual que todas las mencionadas.

²⁰⁴ FLORIANO CUMBREÑO, Antonio C., «Repertorio Heráldico de Cáceres. Escudos Nacionales y Locales de las Familias Primateas», en *R.E.E.*, T.º VI (I-II) (Enero-Junio, 1950), pp. 33-34; PULIDO Y PULIDO, Tomás, *Datos para la Historia Artística Cacerense* (Cáceres, 1980), p. 259.

²⁰⁵ A.C.P., L.A.C., nº. 58 (1745-1747), foliado, fol. 192 vt.º.

²⁰⁶ Sobre el convento *vid.*, TENA FERNÁNDEZ, J., *op. cit.*, pp. 150-174; el retablo se describe en pp. 167 s.

²⁰⁷ MARTÍN GONZÁLEZ, *Luis Salvador Carmona...*, *op. cit.*, p. 253.

La ausencia de documentación²⁰⁸ provocada a raíz del proceso de desamortización hace necesario las atribuciones para tratar de aproximar su autoría a la gubia de alguno



Fig. 130. Trujillo. Parroquia de San Francisco. Retablo mayor.

de los artistas que conocemos. De entre todos éstos resalta el tallista *Bartolomé Jerez*, a quien Carmelo Solís adjudica la ejecución de una traza tal vez otorgada por *Manuel de Larra y Churriguera* durante su estancia en Trujillo, con motivo de la remodelación que llevó a cabo en 1734 de la *Casa del Escudo del Estado de la Conquista*²⁰⁹; la obra vendría a ser el colofón de una iglesia terminada en 1735²¹⁰. Empero, y aunque esta hipótesis no deja de ser altamente sugestiva, la traza no corresponde al estilo de los retablos con los que Teresa Jiménez ha relacionado a *Manuel de Larra*, que en este sentido se muestra más tendente –en las obras lignarias– a un decorativismo próximo al de *Joaquín de Churriguera*²¹¹. Sin embargo, la hipótesis sobre la intervención de *Bartolomé Fernández Jerez* no la descartamos, aunque desde luego la cronología de la obra habría que retrasarla hasta, por lo menos, la década de 1740, o incluso a los comedios de la centuria.

²⁰⁸ De la documentación conservada en el AHN, Sección Clero, leg. 1438, tan sólo cabe citar, como dato de mayor interés, el inventario de bienes que se hizo el 22 de septiembre de 1835, donde el retablo aparece descrito del tenor siguiente: «Altar Mayor. Su retablo de talla, dorado, con la ymagen de San Francisco. Otra de Nuestra Señora de las Angustias, con un Señor en los brazos. Otra de San Luis, Obispo de Tolosa, al lado del Evangelio, y al lado de la Epístola San Bernardino de Sena, y el Señor del Sepulcro, de este altar mayor». Confiamos que una futura revisión sistemática de los protocolos de Trujillo nos aporte la confirmación, o no, de nuestras hipótesis.

²⁰⁹ TENA FERNÁNDEZ, J., *op. cit.*, p. 352; JIMÉNEZ PRIEGO, M^a. Teresa, «Nuevas aportaciones sobre Manuel de Larra Churriguera», en *B.S.A.A.*, T.^o XL-XLI (1975), pp. 347 s. Sobre el Palacio del Marqués de la Conquista y la intervención del arquitecto, *vid.*, *etiam*, RAMOS RUBIO, J. Antonio, *El Palacio del Marqués de la Conquista, en Trujillo* (Trujillo, 1992), pp. 19 s.

²¹⁰ SOLÍS RODRÍGUEZ, C., «El retablo mayor de la iglesia de San Francisco y la escultura barroca del siglo XVIII en Trujillo», en *XXVII Coloquios Históricos de Extremadura. Libro de resúmenes* (Cáceres, 1998), pp. 51 s.

²¹¹ «...La figura de *Manuel de Larra Churriguera* queda enriquecida con una categoría nueva, la de escultor, desde cuyo aspecto ha de considerársele también desde ahora, además de la de arquitecto, ya destacada. En ambas artes muestra una característica que le es peculiar –une los elementos ya tradicionales en el arte churrigueresco, con los de un estilo sobrio, clasicista y castellano–. Característica que es una constante en sus obras arquitectónicas, mientras en las escultóricas y retablisticas deriva en una evolución definida hacia un barroquismo creciente, complejo y, sin embargo, suelto»: JIMÉNEZ, M.T., *op. cit.*, pp. 360 s.

Otras intervenciones

- 1735. Recibió 2 reales y 16 maravedís de la cofradía serradillana de San Roque por hacer las alas del ángel que estaba junto a la imagen del titular en su peana (desaparecida)²¹².

Pedro Díaz Bejarano (maestro de arquitectura)

Aunque son escasos los datos que tenemos acerca de este maestro, por las obras conservadas cabe decir que su taller debió gozar de cierta importancia en la ciudad de Pizarro. De aquí salieron obras como la magnífica caja del órgano de la iglesia trujillana de San Martín. Sospecho que su segundo apellido debe ser indicativo de su origen bejarano.

Estilo

Dentro del panorama escultórico de la primera mitad del siglo XVIII, retablos como el mayor de Alcollarín suponen la confirmación de la ciudad de Trujillo como un centro de actividad artística dotado de numerosos obradores en los que se trabaja para renovar y equipar de ornamentos lignarios a las parroquias situadas en su órbita de influencia. En particular, el taller de *Pedro Díaz Bejarano*, maestro de arquitectura, demuestra estar bastante apegado a las fórmulas tradicionales del estilo barroco elaborado en el tránsito de la centuria seiscentista a la de mil setecientos, si por tal entendemos el empleo de columnas salomónicas en un período cronológico en el que ya había entrado en franca decadencia en otros centros españoles, como por ejemplo Valladolid. Aparte de esto, justo es valorar en el artista la buena y esmerada talla que su gubia ha ejecutado en las ramificaciones vegetales insertas en el ático del precitado retablo, cuyo diseño de casca-rón remite de nuevo al peso de la tradición salmantina y a los hermanos *Churriguera*.

Catálogo de obras

- Alcollarín. Parroquia de Santa Catalina
Retablo mayor

La finalización de las obras acometidas en la capilla mayor de la iglesia de Alcollarín a comienzos de la década de 1720, debió estimular el deseo de los parroquianos para contratar un nuevo retablo con el que engalanar el recién inaugurado presbiterio²¹³. El memorial de cuentas rubricado el 8 de abril de 1732 sobre las cantidades monetarias que la comunidad había invertido en su elevación²¹⁴, nos permite

²¹² A.P. de Serradilla, L.C. y V. de la Cofradía de San Roque, de 1678 a 1776, foliado, fol. 119.

²¹³ En 1723 la congregación de Santa Catalina ayudó con 228 reales «que los hermanos de esta cofradía por acuerdo mandaron dar a la yglesia de limosna para levantar la capilla maior»: A.P. de Alcollarín, L.C. y V. de la Cofradía de Santa Catalina, foliado, fol., 70.

²¹⁴ A. P. de Alcollarín, L.C.F. y V. de 1701 A 1799, foliado, fols. 90-91 vt.º.



Fig. 131. Alcollarín. Parroquia de Santa Catalina. Retablo mayor.

conocer la historia constructiva de esta máquina lignaria. La obligada licencia episcopal la extendió el Prelado don Francisco Laso de la Vega el 21 de mayo de 1731, y pocos días después, el 4 de junio de ese mismo año, se estipuló escritura de contrato con *Pedro Díaz Bejarano*: la hechura se concertó en el precio de 3.600 reales de vellón, que en gran parte se encargaron de sufragar las cofradías del Santísimo Sacramento, Ntra. Sra. del Rosario, la Santa Vera Cruz y Santa Catalina, que, con las ventas de algunas reses y toros en la feria de mayo de la ciudad de Trujillo de 1731, lograron aportar un total de 3.565 reales de vellón²¹⁵. Según las cartas de pago otorgadas por el maestro y demás profesionales que se dieron cita con motivo del transporte y asiento del retablo, podemos determinar que éste fue ejecutado entre la firma del contrato y el 18 de febrero de 1732, fecha de la última paga que recibió *Pedro Díaz* por su trabajo²¹⁶.

De forma paralela, e inmediatamente después de asentar el retablo mayor, debió estipular la iglesia el dorado del sagrario con *Juan García González*, vecino de Zorita. Alguna cláusula del contrato debió incumplir el maestro para que la parroquia acudiera a los tribunales de la ciudad de Trujillo reclamando la repetición del trabajo en 1733²¹⁷. Tal vez por esta razón, o por motivos de tipo económico, el dorado del retablo en su conjunto no se acometió hasta 1771; la fecha tardía justifica la incorporación de tonos azulados y grisáceos con los que imitar de alguna manera los nobles materiales que ya entonces reclamaba el nuevo estilo neoclásico, aunque siempre sin olvidar el gusto más popular por el tono tradicional del dorado²¹⁸.

²¹⁵ *Ibidem*, L.C.F. y V. de 1701 A 1799, foliado, fols. 90-91 vt.º; L.C. y V. de la Cofradía de Ntra. Sra. del Rosario, de 1710 a 1765, foliado, fol. 58; L.C. y V. de la Cofradía de la Vera Cruz, de 1726 a 1828, foliado, fol. 21.

²¹⁶ *Ibidem*, L.C.F. y V. de 1701 A 1799, foliado, fols. 90 y ss.

²¹⁷ *Ibidem*, fol. 95 vt.º.

²¹⁸ *Ibidem*, fol. 218 vt.º.

Análisis descriptivo–. El retablo se estructura en banco, cuerpo único dividido en tres calles por medio de cuatro columnas salomónicas, de cinco espiras, y ático curvo de cascarón. La iconografía que puebla el conjunto se reduce a una imagen moderna de *Santa Catalina* acompañada en las calles laterales por las efigies de dos apóstoles; están realizados en óleo sobre tabla, y son de un estilo popular muy malo; en el Evangelio se representa a *Santiago Matamoros*, y en la Epístola a uno de los doce que no podemos identificar por la pérdida de atributo. El *Crucifijo* del ático también es moderno. La decoración vegetalista, muy carnosa, inunda las estructuras y trepida por el conjunto según es frecuente en el estilo barroco de la tercera década de la centuria de mil setecientos.

- *Alcollarín. Parroquia de Santa Catalina. Marcos para el altar mayor y los del Santo Cristo y Ntra. Sra. del Rosario (desaparecidos). Otros trabajos*

Poco después de concluir el retablo mayor de esta parroquia, *Díaz Bejarano* debió contratar la talla de los marcos con los que embellecer su altar y los del *Santo Cristo y Ntra. Sra. del Rosario*. Según las cuentas que el 27 de julio de 1733 se tomaron al teniente de cura responsable de los gastos invertidos en dorar el retablo del Rosario –colateral de la Epístola–, sabemos que la fábrica aún debía en esta fecha 220 reales al tallista en concepto de los tres marcos que había hecho²¹⁹. El maestro también reparó las manos y el rostro de la imagen titular del Rosario²²⁰ –que debió ser sustituida después por la actual, del siglo XVIII–.

- *Madroñera. Parroquia de la Purísima Concepción. Reparos efectuados en el retablo mayor*

La hechura de esta obra barroca, en la que destacan las potentes columnas salomónicas que recorren su alzado, está documentada entre 1700 y 1701²²¹. Sin embargo, algún problema debía tener para que en 1749 *Pedro Díaz Bejarano* se encargara de su reparo (trabajo por el que recibió 200 reales en 1750, y 575 reales y 6 mrs. en 1751; por la exigua cantidad de dinero suponemos que aprovechó materiales del anterior). Esta intervención debió propiciar el nuevo dorado que se hizo entre 1750 y 1751 por los doradores trujillanos *Juan Blázquez* y *Antonio Martín* (en 1750 recibieron una primera paga de 1.500 reales, y en 1751 una segunda de 250 reales). A mediados de siglo se añadió un camarín, y en 1759 se fabricó de nuevo la imagen de la Patrona, talla que fue adquirida en Madrid a cambio de 1.500 reales; es de correcta factura y movidos ropajes²²².

²¹⁹ *Ibidem*, fol. 95.

²²⁰ *Ibidem*, fol. 95; *L.C. y V. de la Cofradía de Ntra. Sra. del Rosario, de 1710 a 1765*, foliado, fol. 60.

²²¹ Su importe ascendió a la cuantía total de 4.864 reales; de su hechura se ocuparon un maestro y dos oficiales. El dorado de la obra se documenta en las cuentas de 1704 a 1706: corrió a cargo de *Juan Troncoso*, maestro pintor y dorador: *A.P. de Madroñera, L.C.F. y V. de 1610 a 1719*, foliado, fols. 258, 258 vt.^o y 276 vt.^o. Para la descripción de la obra remitidos al *Inventario Artístico de Cáceres y su Provincia*. T.^o II. *Partidos Judiciales de Garrovillas, Montánchez y Trujillo* (1989) (Madrid, M.^o de Cultura, 1990), pp. 264 s.

²²² *A.P. de Madroñera, L.C.F. y V. de 1717 a 1750*, foliado, fols. 223, 227 vt.^o; *L.C.F. y V. de 1750 a 1796*, foliado, fols. 6, 65, 65 vt.^o y 80 vt.^o.



Fig. 132. Madroñera. Parroquia de la Purísima Concepción. Retablo mayor.

- Trujillo. Parroquia de San Martín
Órgano barroco

Por Carmelo Solís conocemos la documentación de esta magnífica obra²²³: el 10 de febrero de 1759 se estipuló el contrato del órgano entre don Gonzalo Vicente de Trejo, cura párroco de San Martín, y *don José Antonio de la Rea y Galarza*, maestro y fabricante de órganos vecino de la ciudad de Llerena. La caja fue ejecutada, siguiendo el diseño proporcionado por el propio *Rea y Galarza*, por *Pedro Díaz Bejarano*, adjudicatario final de la subasta en la que también participaron *Antonio Roperero* y *Juan Bautista Páez*. El contrato se firmó el 13 de septiembre de 1759; el maestro se comprometió a terminar la caja para comienzos del año siguiente de 1760, a cambio de 2.350 reales. Para su ejecución se utilizaron maderas procedentes de Navarredonda (Ávila); los angelotes se trajeron de Salamanca.



Fig. 133. Trujillo. Parroquia de San Martín. Órgano barroco.

La caja de este órgano es buen ejemplo para estudiar la evolución de *Díaz Bejarano*, artista formado en el Barroco, y que evoluciona hacia el Rococó, como bien podemos constatar a partir de las rocallas y *ces* que decoran la pieza.

²²³ SOLÍS RODRÍGUEZ, C., *Historia del órgano...*, op. cit., p. 33.

Otras intervenciones

- 1729 y ss. Para la iglesia de Madroñera hizo un marco para el altar mayor; unos ciriales en 1736; y el sombrero del púlpito (que aún se conserva), obra por la que recibió 302 reales. En los años sucesivos está documentado en la parroquia en trabajos menores²²⁴.
- 1762-1765. Realizó trabajos para la cofradía de San Antonio y Ntra. Sra. del Carmen de Madroñera²²⁵.

Juan de Olivera (escultor)

Vicente Navarro del Castillo dio a conocer en 1974, en el trabajo que dedicó al estudio de los maestros que trabajaron en las iglesias y ermitas de la comarca de Mérida desde finales del siglo XVI hasta el primer tercio del XIX, el nombre del artista trujillano *Juan de Olivera*, a tenor del contrato que protocolizó en 1757 para hacerse cargo del desaparecido retablo mayor de La Nava de Santiago. Pensamos que este maestro debe ser el mismo *Juan de Olivera* que está citado en varios de los libros consultados en las parroquias de las localidades aledañas a la ciudad trujillana. De los datos que aporta Navarro del Castillo conviene destacar que el escultor poseía dos casas en dicha urbe, situadas una en el barrio de San Pedro y otra en el de Santo Domingo²²⁶.

Entre las escasas obras conocidas de *Juan de Olivera* destaca la imagen que hizo de *San Antonio* para su cofradía en Madroñera, a partir de la cual apreciamos sus dotes como escultor. Otras obras además de ésta hemos documentado:

Catálogo de obras

- Plasenzuela. Parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción
Retablo mayor (desaparecido)

Dando cumplimiento a los mandatos de Visita dictados el 8 de marzo de 1729 por don Juan Rodríguez, los rectores parroquiales de Plasenzuela contrataron la hechura de un nuevo retablo con el maestro *Juan de Olivera*: el pago por la obra está documentado en las cuentas de 1733, y por ella y por transformar la antigua máquina en dos colaterales, recibió un total de 1.800 reales. En esas mismas partidas consta otra de 100 reales abonados en favor del dorador trujillano *José Montero* por el trabajo que desarrolló en el sagrario. Debió ser él quien acometió el dorado del conjunto en 1735²²⁷.

²²⁴ A.P. de Madroñera, L.C.F. y V. de 1717 a 1750, foliado, fols. 42, 63 vt.º, 106 y 223.

²²⁵ *Ibidem*, L.C. y V. de la Cofradía de San Antonio y la Virgen del Carmen, foliado, fols. 36 y 36 vt.º.

²²⁶ NAVARRO DEL CASTILLO, Vicente, «Pintores, escultores, doradores, plateros y maestros canteros que trabajaron en las iglesias y ermitas de la comarca de Mérida, desde mediados del siglo XVI hasta el primer tercio del siglo XIX», en R.E.E., T.º XXX (III) (1974), p. 600.

²²⁷ A.P. de Plasenzuela, L.C.F. y V. de 1649 a 1751, foliación perdida, véanse las fechas citadas.

- *Madroñera. Parroquia de la Purísima Concepción*
Retablo y escultura de San Antonio

Según las cuentas de esta congregación, *Juan de Olivera* realizó, entre 1749 y 1751, la talla de *San Antonio* –que aún hoy se conserva en la parroquia– por un importe total de 500 reales. La obra es de calidad aceptable, y representa al santo en edad juvenil. No quiso su cofradía que estuviera sin retablo, y en la misma fecha encargó a dicho *Olivera* un conjunto donde albergar la nueva escultura a cambio de 1060 reales. El dorado y la policromía del titular se efectuó en 1752, y corrió a cargo del maestro cacereño *José Moreno*²²⁸.

En la actualidad, el Santo se venera en un retablo de estilo rococó situado en el lado de la Epístola, de hacia 1760. El cambio de ubicación obedeció a un mandato de Visita que el cura de la parroquia procedió a cumplir el 15 de junio de 1756: la imagen de *San Antonio* se trasladó al altar en el que se encuentra actualmente, y en su lugar se puso la imagen del *Carmen*²²⁹. Ésta ocupa hoy día un retablo con estípites fabricado hacia la década de 1740; no creemos que esta obra sea la misma que hizo *Olivera*, puesto que los elementos no corresponden con la cronología. La iconografía tampoco es la habitual para el famoso taumaturgo y predicador. La talla del *Carmen* es contemporánea de su retablo, y por la semejanza formal que guarda con *San Antonio*, diríamos que es del mismo escultor.



Fig. 134. Madroñera. Parroquia de la Purísima Concepción. San Antonio.



Fig. 135. Madroñera. Parroquia de la Purísima Concepción. Virgen del Carmen.

²²⁸ A.P. de Madroñera, L.C. y V. de la Cofradía de San Antonio de Padua y la Virgen del Carmen, de 1749 a 1826, foliado, fols. 4, 5, 6 y 6 vt.º. En realidad, las cuentas anotan que se procedió a renovar la imagen del Santo, tal vez el antiguo que aún existía.

²²⁹ *Ibidem*, L.C. y V. de la Cofradía de San Antonio de Padua y la Virgen del Carmen, de 1749 a 1826, foliado, fols. 18 vt.º y ss. Todo ello a instancias de dos particulares: Diego García Muñoz y su mujer Ana García de Ávila. Más adelante se documenta el dorado del retablo del Carmen, en 1760, por lo que es posible que volviera a sufrir un nuevo traslado; también es posible que este asiento se refiera al actual de Santo Domingo: *ibidem*, fol. 25 vt.º. El anónimo dorador (vecino de Cáceres, por lo que debió ser el precitado *José Moreno*) recibió por su trabajo 1.550 reales.

- *Madroñera. Ermita de San Gregorio (desaparecida)*
Aderezo del santo titular

En 1753 se encargó de aderezar el santo titular de la ermita de San Gregorio que existía en Madroñera (la imagen, del siglo XVIII, aún se conserva en la parroquia)²³⁰.

- *Plasenzuela. Parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción*
Aderezo de la imagen del Cristo de la Vera Cruz

Juan de Olivera procedió a renovar en 1756 la imagen del *Santo Cristo* titular de la Vera Cruz de Plasenzuela, recibiendo a cambio 20 reales²³¹. Esta obra deber ser la imagen del siglo XVII que aún conserva la parroquia.

- *La Nava de Santiago. Iglesia parroquial*
Retablo mayor (desaparecido)

El 22 de octubre de 1757 *Juan de Olivera* firmó el contrato para hacerse cargo de la hechura del retablo mayor de esta localidad: «entre las condiciones que se estipulaban eran las principales que ... sería según el modelo de Mirandilla, que debía medir seis varas de alto y cinco de ancho, y que el precio en que se ajustaba era el de 3.580 reales, pagados 2.000 al firmar el contrato y los restantes al comenzar la obra, que debía de darse entregada a los ocho meses»²³².

4. LOS TALLERES VERATOS

4.1. Introducción

Aunque Montero Aparicio señala que el número de artistas afincados en la Vera dependió de las necesidades de mano de obra, y que la evolución de los mismos refleja la de las construcciones que se hicieron en la comarca, debemos anotar, no obstante, que durante el siglo XVIII, dentro del descenso y decaimiento que él señala para esta centuria²³³, asistimos en la Vera al desarrollo de dos de los talleres que a todas luces hay que considerar dentro de los mejores y más activos del Obispado, tanto por el número de obras que llevaron a cabo como por el cambio y la evolución estilística que posibilitaron con ellas: el que abrieron en Barrado los hermanos *José Manuel* y *Francisco Ventura de la Incera Velasco*, y el que tenía *Manuel Álvarez Benavides* entre Pasarón y Garganta la Olla. A ellos se unieron otros muchos artistas, pero dedicados a labores de menor importancia; fue el caso, por ejemplo, de *José de Alver*, maestro jaraiceño con el que abrimos nuestro estudio de esta serie de artífices.

²³⁰ *Ibidem*, L.C.V. y V. de la Ermita de San Gregorio, de 1690 a 1767, foliado, fol. 96.

²³¹ A.P. de Plasenzuela, L.C., V. y otros, de la Cofradía de la Vera Cruz, de 1751 a 1818, foliado en parte, fol. 15 vt.º.

²³² NAVARRO DEL CASTILLO, V., *op. cit.*, p. 600.

²³³ MONTERO APARICIO, D., *Arte religioso en la Vera...*, *op. cit.*, p. 52; en pp. 55 y 56, habla de los talleres situados, durante la Edad Moderna, en centros como Jaraíz, Jarandilla o el ya mencionado de Barrado.

José de Alver o de Álvarez (maestro de talla)

El trabajo de *José de Alver*, maestro tallista de Jaraíz de la Vera, está más relacionado con el aderezo de ornamentos lignarios. Es importante la compañía artística que formó con el placentino *Pedro Blázquez* en 1741-42 para construir el tabernáculo de la parroquia de Losar de la Vera, al ser un reflejo de los continuos contactos que existieron entre la ciudad del Jerte y la rica comarca verata.

Catálogo de obras

- *Losar de la Vera. Parroquia de Santiago Apóstol*
Tabernáculo (desaparecido)

Entre 1741 y 1742 *José de Alver* y *Pedro Blázquez* construyeron un nuevo tabernáculo para la iglesia de esta localidad, ajustado en 2.800 reales²³⁴.

Otras intervenciones

- 1728-1733. Compuso el órgano y la caja para la custodia de plata de la iglesia jaraiceña de San Miguel, trabajos por los que recibió 67 reales y medio²³⁵.
- 1741. Hizo un nuevo marco de talla para el altar de Ntra. Sra. del Rosario en Garganta la Olla. En 1745 *José Rayo*, vecino de Valverde, se encargó de dorar la obra²³⁶.

4.2. El taller de los hermanos Incera Velasco en Barrado. La transición del Barroco al Rococó

Datos biográficos y notas sobre el taller

El taller que los hermanos *José Manuel* y *Francisco Ventura de la Incera Velasco* abrieron en la villa de Barrado hacia la década de 1730, llegó a convertirse en uno de los más importantes del barroco placentino y extremeño en general, tanto por el número de obras que ejecutaron como por la evolución estilística que dichos maestros experimentaron a lo largo de su trayectoria artística. Por el apellido intuimos lo que el diccionario de artistas cántabros de González Echegaray constata: ambos procedían del norte de la Península, de la región de Cantabria, donde están documentados otros muchos artífices –canteros todos ellos– con el mismo apellido desde el siglo XVI; entre éstos cabe hacer mención de *Juan Antonio de la Incera*, vecino de Galizano, quien en 1715 salió como fiador de Juan Antonio de Palacio en la obra de

²³⁴ A.P. de Losar de la Vera, L.C.F. y V. de 1724 a 1775, foliado, fol. 138 vt.º.

²³⁵ A.P. de San Miguel, Jaraíz de la Vera, L.C.F. y V. de 1715 a 1766, foliado en parte, cuentas de 1730 (referentes al período 1728-1730) y 1733.

²³⁶ A.P. de Garganta la Olla, L.C. y V. de la *Cofradía de Ntra. Sra. del Rosario*, de 1709 a 1742, foliado, fol. 109 vt.º; L.C. y V. de la *Cofradía de Ntra. Sra. del Rosario*, de 1743 a 1861, foliado, fol. 35 vt.º.

la torre de la iglesia parroquial de Reinosa (Cantabria)²³⁷. Por los datos que tenemos no podemos afirmar que el precitado cantero tuviera alguna relación con *José Manuel y Francisco Ventura*, pero la coincidencia no deja de ser sospechosa, todo más que este último fue sobre todo, y al igual que aquél, un maestro de la arquitectura pétreo. Teniendo cuenta que nuestra región se convirtió en el siglo XVI en un importante foco de atracción para artistas procedentes del norte, no es difícil argüir una justificación para el traslado de los *Incera Velasco*. También cabe la posibilidad que en dicha decisión hubiera mediado el título de administrador y apoderado que tenía *Francisco Ventura* en Barrado de don Vicente María de Borja Salvatierra, «Señor de la villa de Salvatierra de Francia y vecino de la villa de Vitoria», en virtud de lo cual otorgó su poder el 24 de mayo de 1755 para que José Merchán de Porras se hiciera cargo de la administración, beneficio y cobranza que tenía del pozo de nieve de Piornal, «sierras Balsas Bentisgueros hasta el partido de la ciudad de Llerena»²³⁸.

Los hermanos *Incera Velasco* debieron establecerse en Barrado a comienzos de la década de 1730, según va dicho. Sabemos de la composición de su taller a través del Catastro del Marqués de la Ensenada; según el acta levantada el 12 de febrero de 1753, componían el obrador

«dos tallistas ensambladores que lo son *don Joseph de la Inzera y Ventura de la Inzera*, a quienes regulan su jornal a diario a ocho reales. Tienen dos oficiales de el mismo ejercicio que lo son *don Manuel Gil y Agustín de Camino*, a quienes regulan su jornal diario a cinco reales»²³⁹.

En comparación con los precios que aporta el profesor Martín González –a partir de dicho Catastro– para estimar la importancia de un artista a mediados del siglo XVIII, los tallistas *Incera Velasco* vendrían a ganar al año lo que un abogado normal y lo mismo que un artista de los buenos en Castilla²⁴⁰. Dichos ingresos les permitieron, entre otras cosas, disponer de vivienda separada del taller, y una excelente consideración y tratamiento –unido a la fama– en Barrado. Según consta en el inventario que *Francisco Ventura* hizo de sus bienes el 28 de noviembre de 1774, sabemos que éste vivía con su mujer, doña Ana Belbís Fernández de San Miguel, en una casa de tres pisos ubicada en la calle Real de la villa, con «las armas de nuestra nobleza» sobre el balcón. Correspondían éstas al propio *Francisco Ventura*, «hijodalgo notorio» –tal vez por compra del título–, y a su esposa, que era hija de don José de Belbís y Albalá y de doña Mariana Fernández de San Miguel, y hermana de don

²³⁷ GONZÁLEZ ECHEGARAY, M. Carmen, *et alii*, *Artistas cántabros de la Edad Moderna. Su aportación al arte hispánico (Diccionario biográfico-artístico)* (Santander, 1991), pp. 347 s.

²³⁸ AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Juan Santos Martínez Villanueva, leg. 1679, foliado, fols. 28-28 vt.º.

²³⁹ Archivo General de Simancas. Sección Hacienda. Dirección General de Rentas. Serie I. Única Contribución. Respuestas Generales al Catastro del Marqués de la Ensenada. Libro 136, foliado, fol. 559 vt.º.

²⁴⁰ MARTÍN GONZÁLEZ, *Escultura Barroca Castellana* (Madrid, 1959), pp. 48.

Gabriel de Belvís y Albalá, abogado de los Reales Consejos, y en cuyo favor fue necesario otorgar las fianzas para las que se requirió hacer el inventario de bienes referido. La importancia que alcanzó *Francisco Ventura* en Barrado le hizo llegar al cargo de mayordomo de la parroquia²⁴¹. Por su parte, sabemos que *José Manuel de la Incera* vivía en el barrio de arriba de la villa, junto a las casas principales de los suegros de su hermano²⁴², aunque no fue ésta la única que tuvo²⁴³.

Asimismo, de la buena situación económica que gozaron ambos hermanos habla su práctica de invertir en propiedades inmuebles, siguiendo con ello la costumbre más generalizada durante la Edad Moderna entre nuestros artistas. En la mayoría de los casos es *Francisco Ventura* el firmante de los protocolos, lo que puede estar en relación con su «título de maestro de arquitectura» y dirección que ejercía en el taller: a finales de 1764 compró un castañar situado en el término de Barrado a cambio de 540 reales de vellón²⁴⁴; en marzo del siguiente año, 1765, estableció carta de venta para adquirir un castañar de Antonia Hernández, también vecina de Barrado, la cual quedaría invalidada por no pagar la parte compradora los 430 reales de vellón en que fue estipulado²⁴⁵. En diciembre de ese mismo año su hermano *José Manuel* adquiría el castañar que Agustín Fernández tenía situado en el mismo término, a cambio de 380 reales²⁴⁶. Y el 21 de septiembre de 1772 compraba *Francisco Ventura* a Gregorio González otro castañar en Barrado, estipulado en 220 reales de vellón²⁴⁷. De todas las propiedades que *Francisco* reunió tenemos constancia en el precitado memorial de bienes, donde consta que éstas ascendían en 1774 a la importantísima cifra 87.300 reales²⁴⁸.

El taller de los *Incera Velasco* estuvo abierto durante el siglo XVIII y primeras décadas de la centuria siguiente, momento en el que ya debía ser titular del mismo «don Francisco Antonio de la Incera Velasco, maestro de arquitectura y tallista», hijo de *Francisco Ventura* y mayor de edad en 1774²⁴⁹. Sin embargo, y aunque el obrador permaneció abierto hasta entrado el siglo XIX, sólo subsistió con reparos y obras menores.

²⁴¹ Según consta en el poder que, como tal mayordomo, otorgó a su suegro el 13 de mayo de 1776: AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Luis de la Flor, leg. 692, foliado, fols. 87-88 vt.º.

²⁴² AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Juan Santos Martínez Villanueva, leg. 1680, foliado, fols. 96-112 vt.º.

²⁴³ El 6 de septiembre de 1750 cambió una casa situada en el barrio de la «Crucijada» por otra media casa que Nicolás Martín y Alfonso Fernández tenían al «barrio el Chorro de arriba»: *Ibidem*. Escribano Juan Santos Martínez Villanueva, leg. 1678, foliado, fols. 41 vt.º-43 vt.º.

²⁴⁴ *Ibidem*. Escribano Juan Santos Martínez Villanueva, leg. 1659, foliado, fols. 232-232 vt.º.

²⁴⁵ *Ibidem*. Escribano Juan Santos Martínez Villanueva, leg. 1679, foliado, fols. 38-39 vt.º, 25 de marzo de 1765.

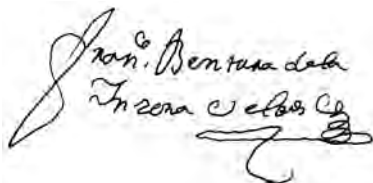
²⁴⁶ *Ibidem*. Escribano Juan Santos Martínez Villanueva, leg. 1679, foliado, fols. 188-189 vt.º, 2 de diciembre de 1765.

²⁴⁷ *Ibidem*. Escribano Miguel Esteban de Cabrera, leg. 213, foliado, fols. 194-195 vt.º. Anotemos, asimismo, la relación que *Francisco Ventura de la Incera* tenía con el diezmo menudo de Barrado, según las escrituras que otorgó los días 12 y 13 de abril y 29 de mayo de 1769: *Ibidem*. Escribano José Garrido y Calderón, leg. 911, en las fechas citadas, s.f.


²⁴⁸ *Ibidem*. Escribano Juan Santos Martínez Villanueva, leg. 1680, foliado, fol. 101.

²⁴⁹ Según consta en el poder que su padre le otorgó el 13 de mayo de 1776 en relación a ciertas propiedades sobre las que había hecho postura: *Ibidem*. Escribano Luis de la Flor, leg. 692, foliado, fols. 89-89 vt.º.

En lo que respecta a la división de las tareas, *Francisco Ventura* estuvo más relacionado con labores de arquitectura propiamente dicha, mientras que su hermano se dedicó a la talla y exorno de la madera. Sin embargo, probadas están documentalmente las continuas colaboraciones que ambos maestros establecieron. Por este motivo, hemos decidido estudiar primero las obras en las que sólo hemos documentado a uno de los dos hermanos, empezando por *Francisco Ventura*, para pasar a estudiar a continuación el trabajo conjunto, y más nutrido de su producción, con el cual evolucionaron desde el Barroco hasta el Rococó. Variando la presentación que hasta ahora hemos hecho del catálogo de piezas, introducimos en éste un apartado titulado *valoración de la obra en su contexto*, donde analizamos el estilo de los *Incera* según avanza el siglo.



Francisco Ventura de la Incera Velasco



José Manuel de la Incera Velasco

Francisco Ventura de la Incera Velasco, y su hijo Francisco Antonio

Citado en la documentación como maestro de arquitectura, señalamos seguidamente algunas de las obras en las que intervino. De otras muchas se hizo cargo en un principio para luego traspasarlas, como fue por ejemplo la obra de carpintería de la iglesia de Solana de Béjar, la cual debieron llevar a cabo los carpinteros *José Ramos de Collazos* y su hermano *Francisco*, según la escritura de 20 de mayo de 1758 que pasó ante el escribano de Plasencia Juan Francisco Garrido²⁵⁰. También intervino en la construcción de numerosos puentes que no citamos por rebasar los límites del presente trabajo.

La amplia cronología de este artista está justificada por la intervención de su hijo en los años finales, a quien se confunde a veces con su padre en la documentación.

Catálogo de obras

- *Jarandilla de la Vera. Parroquia de Ntra. Sra. de la Torre*
Reconocimiento de la iglesia

En compañía de *Manuel Álvarez Benavides*, *Francisco Ventura* reconoció en 1762 el templo parroquial de Jarandilla, a tenor del proceso abierto en 1758²⁵¹.

²⁵⁰ *Ibidem*. Escribano Juan Francisco Garrido, leg. 905, foliado, fols. 237-237 vt.º.

²⁵¹ CADÍÑANOS BARCECI, Inocencio, «Noticias de arquitectura religiosa en Extremadura», en *Norba-Arte*, T.º XIV-XV (1994-1995) (1996), p. 222.

- *Plasencia. Convento de Santo Domingo*
Portería

El 18 de julio de 1768 se obligó, junto con Juan Sánchez de Bartolomé, vecino de Casas de Millán, a reedificar la portería del convento placentino de Santo Domingo. Iniciados los trabajos, los otorgantes se apartaron de la precitada obligación al advertir que había más obra de la que en un principio se pactó²⁵².

- *Don Benito. Casa de la Cilla*

En virtud de la escritura de poder que el 5 de abril de 1779 otorgaron en favor de *Francisco Ventura* sus suegros y su mujer, sabemos que éste se había concertado con el Deán y Cabildo de la Catedral para hacerse cargo «de la obra de la casa cilla de la villa de Don Benito»²⁵³.

- *Plasencia. Trazas para las reformas del*
Ayuntamiento y cárcel de la ciudad

En 1787 fueron remitidos a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando los informes y planos solicitados por el Ayuntamiento de Plasencia a los maestros *Manuel Álvarez Benavides*, *Antonio González Baragaña* y *Francisco Ventura de la Incera*, para reformar el Consistorio y la cárcel; a raíz de tal requerimiento, nuestro artista había presentado una planta, alzado y distribución de la prisión, y otra planta del Ayuntamiento y un dibujo de su fachada. La Academia devolvió los tres proyectos, y aunque admitió el acierto de *Incera* al evaluar económicamente los trabajos, rechazó sus planos aduciendo que su forma, aunque menos bárbara que la de los anteriores, es «sumamente ridícula y desarreglada»²⁵⁴. Tengamos en cuenta que era un maestro del Barroco, lo que de inmediato se advierte en el dibujo de la fachada.

Otras intervenciones, en las que ya interviene su hijo Francisco Antonio

- 1778-1779. Recibió de la parroquia de Arroyomolinos de la Vera 820 reales «por el tapaboz del púlpito»²⁵⁵, magnífica obra que aún se conserva.
- 1778-1779. Realizó diversas obras menores para la iglesia de Pasarón de la Vera: dos candeleros ciriales de talla y unas cornisas para las barandillas del presbiterio y del púlpito, por las que se le abonaron 119 reales²⁵⁶.
- 1779. Aderezó un Niño Jesús para la iglesia de Barrado a cambio 13 reales²⁵⁷ (no se ha conservado).

²⁵² AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Juan Francisco Garrido, leg. 910, 18 de julio y 22 de septiembre de 1768, s.f.

²⁵³ *Ibidem*. Escribano José Garrido y Calderón, leg. 911, 5 de abril de 1779, s.f.

²⁵⁴ CADIÑANOS BARDECI, I., *La reconstrucción del Ayuntamiento...*, op. cit., pp. 165 y 172 s.

²⁵⁵ A.P. de Arroyomolinos de la Vera, L.C.F. y V. de 1746 a 1861, foliado en parte, cuentas de 1782.

²⁵⁶ A.P. de Pasarón de la Vera, L.C.F. y V. de c.1728 a 1788, foliado, fol. 389 vt.º.

²⁵⁷ A.P. de Barrado, L.C.F. y V. de 1758 a 1889, foliado en parte, fol. 140, cuentas de 1780.

- 1779. Hizo un sombrero para el púlpito de la iglesia de Tejada de Tiétar (900 reales), que en 1781 doró *Alfonso de San Juan*²⁵⁸. La obra aún se conserva, y guarda evidentes relaciones con el de Arroyomolinos.
- 1780. La ermita de Ntra. Sra. la Blanca, de Pasarón de la Vera, contrató con el maestro la hechura de un marco para la mesa del altar mayor, ajustado en 116 reales; doró la obra el jaraiceño *Juan Bautista Yoanoni*²⁵⁹.
- 1781. Recibió 14 reales de la cofradía del Rosario, de Tejada de Tiétar, «por aver ajustado unas piezas en el altar de Ntra. Sra.» –obra del siglo XVII, ubicada actualmente en el costado de la Epístola–; el trabajo fue previo al dorado que ese mismo año ejecutó sobre el adorno de talla el pintor placentino *Alfonso de San Juan*, al que le fueron abonados 550 reales²⁶⁰.
- 1781-1782. En esta fecha recibió 40 reales de la cofradía de San Blas, en Gargüera, por la hechura de las andas del santo titular²⁶¹.
- 1789. Por componer el retablo de Ntra. Sra. de la Concepción y hacer dos mesas de altar a la romana, la iglesia de Belvís abonó en esta fecha 583 reales y 12 maravedís en favor de *don Francisco de la Incera*²⁶².
- 1792. El maestro tallista *Incera*, probablemente *Francisco*, recibió 300 reales de la iglesia jaraiceña de San Miguel por la nueva mesa de altar que hizo en esta fecha para el presbiterio. El dorado de la obra se encomendó en 1794 al maestro *José Rayo* y a los hermanos jaraiceños *Gumersindo* y *Emidio Recuero*, que recibieron 574 reales²⁶³.
- 1793. Por la obra de dos mesas de altar y talla destinadas a la iglesia de Pasarón de la Vera (que actualmente forman parte de los retablos de la *Virgen del Rosario* y la *Dolorosa*, situados a ambos lados del arco triunfal; las mesas se decoran con rocallas muy abiertas en su trazado, ya decadentes), recibió 700 reales²⁶⁴.
- 1793. 437 reales le abonó la iglesia de Asperilla (hoy despoblado) por cuenta de una mesa y frontal para el altar mayor (se doraron en 1794)²⁶⁵.

²⁵⁸ A.P. de Tejada de Tiétar, *L.C.F. y V. de 1773 a 1827*, sin foliar, cuentas de 1779 y 1781.

²⁵⁹ A.P. de Pasarón de la Vera, *L.C.F. y V. de la ermita y cofradía de Ntra. Sra. de la Blanca, de c.1618 a 1818*, sin foliar, cuentas de 1780.

²⁶⁰ A.P. de Tejada de Tiétar, *L.C. y V. de la Cofradía del Rosario, de 1779 a 1807*, foliado en parte, cuentas de 1781.

²⁶¹ A.P. de Gargüera, *L.C. y V. de la Cofradía de San Blas, de 1781 a 1849*, foliado, fol. 3 vt.º, cuentas de 1783. En las mismas cuentas tenemos documentado al pintor jaraiceño *Juan Bautista Yoanoni* dorando las andas.

²⁶² A.P. de Belvís de Monroy, *L.C.F. y V. de 1761 a 1816*, foliado, fol. 130. La iglesia de Santiago Apóstol, en Belvís de Monroy, no conserva en la actualidad ninguno de los retablos que antaño engalanaron sus muros.

²⁶³ A.P. de San Miguel, Jaraíz de la Vera, *L.C.F. y V. de 1767 a 1814*, foliado, fols. 311 vt.º (cuentas de 1792) y 324 vt.º-325 (cuentas de 1794).

²⁶⁴ A.P. de Pasarón de la Vera, *L.C.F. y V. de 1790 a 1879*, sin foliar, cuentas tomadas en 1795. De dorar ambas mesas se encargó *Isidro Yoanoni* en 1805.

²⁶⁵ A.P. de Cabezuela del Valle, *L.C.F. y V. de la parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción, de Asperilla; de 1760 a 1814*, foliado, fols. 118 y 120 vt.º.

- 1793-1794. Se encargó de realizar un frontal de talla para la ermita del Cristo del Humilladero, de Tejeda de Tiétar, a cambio de 320 reales²⁶⁶.
- 1793-1796. *Don Francisco Incera*, escultor vecino de Barrado, ejecutó cinco «metros de altar a la romana» para la iglesia de Navaconcejo, recibiendo a cambio 1.500 reales²⁶⁷.
- 1794-1795. Por «quatro mesas de altar, unas andas, mesa para ellas y unas gradillas para el altar mayor», *don Francisco de la Incera Velasco* recibió en esta fecha de la parroquia de Jarandilla de la Vera 1.340 reales. Se encargó de dorar las piezas antedichas el jaraiceño *José Agustín Rayo*²⁶⁸.
- 1796. Ejecutó una mesa de altar para el retablo de la cofradía del Rosario de Tejeda de Tiétar, cifrada en 328 reales; de dorar la pieza se encargó ese mismo año el jaraiceño *Emidio Recuero* (386 reales)²⁶⁹.
- 1796-1797. Al maestro *Incera* se le abonaron en esta fecha 400 reales por la mesa de altar que hizo para la iglesia de Casas del Monte. También se documentan otra serie de trabajos destinados a reparar el antiguo retablo mayor²⁷⁰.
- 1796-1797. *Don Francisco Antonio de la Incera Velasco* ejecutó tres mesas para el altar mayor de Losar de la Vera a cambio de 750 reales²⁷¹.
- 1797. Se encargó de hacer un nuevo frontal de talla para el altar de Ntra. Sra. de Sabatal, en Tejeda de Tiétar (330 reales). El dorado de la obra se contrató con el jaraiceño *Emidio Recuero* en la misma fecha²⁷².
- 1797-1798. Ejecutó una mesa de altar destinada a la ermita de los Santos Mártires de Tejeda de Tiétar, recibiendo a cambio 450 reales²⁷³.
- 1798. Realizó una mesa para el altar mayor de la parroquia de Tejeda de Tiétar, y «dos mesas para la crehencia», recibiendo a cambio 560 reales²⁷⁴.
- 1799. Hizo unas andas nuevas para la cofradía de Ntra. Sra. del Rosario, de Casas del Monte; se le abonaron 400 reales por su trabajo²⁷⁵.

²⁶⁶ A.P. de Tejeda de Tiétar, L.C.F. y V. de la Ermita y Hermandad del Cristo del Humilladero, de 1759 a 1816, foliado en parte, cuentas de 1795.

²⁶⁷ A.P. de Navaconcejo, L.C.F. y V. de 1787 a 1864, foliado en parte, fols. 26 vt.^o-27, donde hay referencias al dorado, que se efectuó en la misma fecha.

²⁶⁸ A.P. de Jarandilla, L.C.F. y V. de 1733 a 1795, sin foliar, cuentas de 1795 (correspondientes a 1794-1795).

²⁶⁹ A.P. de Tejeda de Tiétar, L.C. y V. de la Cofradía del Rosario, de 1779 a 1807, foliado en parte, fols. 54 vt.^o-55.

²⁷⁰ A.P. de Casas del Monte, L.C.F. y V. de 1766 a 1872, foliado, fols. 149, 150, 158 y 158 vt.^o.

²⁷¹ A.P. de Losar de la Vera, L.C. y V. de 1775 a 1827, foliado, fol. 129.

²⁷² A.P. de Tejeda de Tiétar, L.C.F. y V. de 1773 a 1827, sin foliar, cuentas de 1797.

²⁷³ *Ibidem*, L.C. y V. de la Cofradía del Santísimo Sacramento, de 1777 a 1828, foliado en parte, cuentas de 1797 y 1798.

²⁷⁴ *Ibidem*, L.C. y V. de la Cofradía de Ntra. Sra. de la Torre, de 1774 a 1833, foliado en parte, fol. 90.

²⁷⁵ A.P. de Casas del Monte, L.C. y V. de la Cofradía de Ntra. Sra. del Rosario, de 1740 a 1841, foliado, fol. 114.

- 1800. Recibió 500 reales de la iglesia de Asperilla (hoy despoblado) por la hechura de dos mesas de altar destinadas a los retablos colaterales (se doraron en 1802)²⁷⁶.
- 1800. Por la hechura de un nuevo canapé y un facistol para el coro de la parroquia de Casas del Monte, *don Francisco de la Incera* recibió 200 reales; de su dorado se encargó *don Francisco Linares*²⁷⁷.
- 1800. *Don Francisco de la Incera* recibió 800 reales por el retablo que hizo para la cofradía del Rosario que se servía en Casas del Monte. La obra, que no se conserva, fue dorada en 1802²⁷⁸.
- 1802-1803. *Don Francisco Ventura de la Incera Velasco* recibió de la iglesia de Losar de la Vera 5.845 reales por acometer diversas tareas en la misma: hechura de un cancel, por un confesionario, puertas, etc.²⁷⁹
- 1808. La parroquia de Garganta la Olla le abonó en esta fecha 600 reales por «las dos mesas que hizo para los altares de nuestra Señora y San Juan según ajuste celebrado con éste de estas obras»²⁸⁰.

José Manuel de la Incera Velasco

De los dos hermanos, *José Manuel de la Incera Velasco* debió ser el verdadero *retablero*. Así lo atestiguan las obras donde está documentado su trabajo en solitario. No obstante, y ya que era miembro de un taller importante, no hay que descartar la intervención de colaboradores en las piezas que se citan a continuación.

Catálogo de obras

- *Cabezuela del Valle. Parroquia de San Miguel Arcángel*
Retablos de Ntra. Sra. del Rosario (desaparecido) y la Virgen del Carmen (atribuido)

El presbiterio eclesial de Cabezuela del Valle estuvo adornado en otro tiempo con un retablo dedicado a la Virgen del Rosario –situado en el Evangelio–. Por las cuentas de su cofradía, sabemos que la obra se ajustó con el entallador *José de la Incera Velasco*, probablemente, en los meses siguientes al cabildo celebrado el 29 de junio de 1741. Los trabajos concluyeron en septiembre de 1742, ya que en esta fecha tenemos documentados una serie de pagos por el transporte del retablo desde Barrado. Por el mismo, la cofradía abonó un total de 2.215 reales y 16 maravedís²⁸¹.

²⁷⁶ A.P. de Cabezuela del Valle, L.C.F. y V. de la parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción, de Asperilla; de 1760 a 1814, foliado, fols. 130 y 135 vt.º.

²⁷⁷ A.P. de Casas del Monte, L.C.F. y V. de 1766 a 1872, foliado, fols. 182 vt.º y 183.

²⁷⁸ *Ibidem*, L.C. y V. de la Cofradía de Ntra. Sra. del Rosario, de 1740 a 1841, foliado, fols. 117, 117 vt.º y 123.

²⁷⁹ A.P. de Losar de la Vera, L.C.F. y V. de 1775 a 1827, foliado, fols. 179 vt.º-180.

²⁸⁰ A.P. de Garganta la Olla, L.C.F. y V. de 1744 a 1819, foliado en parte, cuentas de 1808.

²⁸¹ A.P. de Cabezuela del Valle, L.C., V. y Cabildos de la Cofradía de Ntra. Sra. del Rosario, de 1720 a 1794, foliado, fols. 91-121, *passim*.

Siete años después, en el cabildo celebrado el 29 de junio de 1749, se estipularon las condiciones del dorado con el jaraiceño *Agustín Rayo*, que ajustó el precio en 3.000 reales de vellón; debía entregar la obra en la Navidad de 1750. Las cartas de pago que fue otorgando nos permiten estudiar las relaciones que, en ocasiones, los artistas establecían entre sí, pues el 28 de diciembre de 1749 declaraba *Agustín Rayo* estar debiendo 19 reales a *Incera*, seguramente *José Manuel de la Incera Velasco*, quien es probable que le hubiera proporcionado el contrato o, al menos, la relación con la parroquia y la cofradía²⁸².

Según un inventario fechado el 16 de diciembre de 1771, dicho retablo cobijaba, además de su imagen titular, las tallas de «San Yldephonso al lado de la Epístola y la ymagen de la Conzepción al lado del Evangelio, y en lo alto está la de Santo Domingo de Guzmán»²⁸³, todas ellas desaparecidas en la actualidad. Este conjunto debía ser muy parecido, si no gemelo, al que hoy está dedicado a la Virgen del Carmen y ubicado justo enfrente del sitio donde antaño estuvo el del Rosario, y es más que probable que ambos retablos hubieran sido ejecutados por el mismo artista. El estilo de la pieza permite fijar su hechura en torno a la década de 1740, siendo contemporáneo, por tanto, al que fabricó entre 1741 y 1742 *José Manuel de la Incera Velasco* para la cofradía del Rosario: la proximidad de fechas y la relación estilística del conjunto con las primeras etapas por las que discurre el trabajo de estos maestros asentados en Barrado, permite su atribución a la gubia de *José* o, por lo menos, a su familia y taller. Según el inventario de 1771²⁸⁴, sabemos que el retablo estuvo dedicado en un principio a *Santa Ana*, hasta que la talla fue sustituida por la decimonónica *Virgen del Carmen* que hoy lo preside. Permanece «al lado de la Epístola *Santa Lucía*», y fue mudado «de el Evangelio



Fig. 136. Cabezuela del Valle. Parroquia de San Miguel Arcángel. Retablo de la Virgen del Carmen.

²⁸² *Ibidem*, L.C.,V. y *Cabildos de la Cofradía de Ntra. Sra. del Rosario, de 1720 a 1794*, foliado, fols. 93, 104-106.

²⁸³ *Ibidem*, L.C.F. y V. de 1758 a 1806, foliado, fol. 71 vt.º, inventario de bienes fechado el 16 de diciembre de 1771.

²⁸⁴ *Ibidem*.

San Antonio Abad» por *Santa Águeda*, situada en 1771 en la sacristía. Todavía continúa «en lo alto *San Francisco*» de *Asís*. De la imágenes referidas, *Santa Ana* y *San Antonio Abad* han desaparecido; *Santa Lucía* y *Santa Águeda*, con sus correspondientes atributos, fueron confeccionadas en el siglo XVII, probablemente en la segunda mitad, y el estilo popular del que adolecen es evidente en cuanto a talla y no así en lo que respecta a la resuelta policromía y estofados que las engalana. En el ático, y sobre un fondo similar al de las hornacinas laterales del cuerpo único, señorea desde lo alto la escultura seiscentista de *San Francisco de Asís*, con la calavera y las llagas de su estigmatización.

- *Garganta la Olla. Parroquia de San Lorenzo Mártir*
Trazas para el tabernáculo del retablo mayor

Un descargo de 102 reales anotados en las cuentas que la parroquia de Garganta la Olla hizo de 1753, «de resultas que se le estaban deviendo del tabernáculo que se hizo para la dicha yglesia», nos hace suponer que *José Manuel de la Incera Velasco* fue el artista encargado de trazar esta obra que luego materializaron *Manuel Álvarez Benavides* y *Manuel de León*, ambos vecinos de Garganta, en 1750²⁸⁵ (fig. 147).

- *Serrejón. Parroquia de San Ildefonso*
Retablo del Niño Jesús (desaparecido)

«El *Niño Jesús* encarnado pequeño» que estaba en la sacristía de la parroquia de Serrejón en 1610, debió ser la talla para la cual construyó el maestro de arquitectura *don José de la Incera* un nuevo retablo costeado por su cofradía, titulada del Dulce Nombre de Jesús, para dar cumplimiento a los mandatos registrados en las Visitas pastorales efectuadas por el Obispo don Pedro Gómez de la Torre (1756-1759) y don Antonio Martínez de Bustos y Manrique los días 27 de abril de 1758 y 6 de diciembre de 1761, respectivamente. La obra debió ser ejecutada por *Incera* durante el año de 1762, ya que el 25 de enero de 1765 estaba concluida²⁸⁶.

- *Garganta la Olla. Parroquia de San Lorenzo Mártir*
Caja del órgano

Tras haber realizado diversas composturas sobre el órgano en 1747,²⁸⁷ los rectores de Garganta la Olla decidieron contratar, el 4 de marzo de 1766, la hechura de uno nuevo con el maestro toledano *don Pedro de Aneza*, que se obligó a darlo asentado a «fin de octubre de dicho año» con la serie de condiciones que se especificaron en las cuentas de fábrica anotadas en la misma fecha. El coste global de la obra ascendió, sin contar la reja de

²⁸⁵ A.P. de Garganta la Olla, L.C.F. y V. de 1744 a 1819, foliado en parte, cuentas de 1754.

²⁸⁶ A.P. de Serrejón, legajo nº. 3, carpeta nº. 3, sin foliar. *Vid., etiam*, el legajo nº. 1, carpeta nº. 1, sin foliar, donde se conserva el citado inventario de 1610.

²⁸⁷ Cuentas en las que se abonaron 150 reales de vellón a *Manuel de Alcober* por su «trabajo de componer el órgano»: A.P. de Garganta la Olla, L.C.F. y V. de 1744 a 1819, foliado en parte, fol. 40, cuentas de 1748, ref. a 1747.

madera con la que se protegió el instrumento, a 11.322 reales de vellón y 2 maravedís, de los cuales, 1.450 reales [1.400 reales según un asiento de 1767, además de los pagos que recibió] se destinaron a la caja de dicho órgano, contratada con el tallista *José Manuel de la Incera Velasco*, que la ejecutó entre 1766 y 1767. Según una anotación de 1766,

«la caja para dicho órgano se ajustó con *don Joseph Manuel de la Ynzera y Velasco*, vezino de la villa de el Barrado, en mil quatrocientos cinquenta reales, y el porte de cuenta de la yglesia y dar de comer al dicho maestro y oficiales en el tiempo del asiento; toda la madera, clavazón y zerraduras de cuenta del maestro, bien perfecta y acabada como se verá, por lo que, y no ser del caso, no se expresan aquí las condiciones, que en caso nezesario se podrán ver en el papel de obligación» (4 de marzo de 1766)²⁸⁸.

- *Vadillo (despoblado). Parroquia de Ntra. Sra. del Vado*
Retablo mayor (desaparecido)

En la Visita que realizó el Obispo don José González Santos de San Pedro a la iglesia de Vadillo el 8 de julio de 1768, se ordenó la construcción de un nuevo retablo mayor «por estar el que oy tiene mui viejo (era obra del entallador placentino *Francisco García*), y a de ser de talla, con urnas suficientes para colocar en él las dos ymágenes de Christo y Santa María [del Rosario] que se hallan en los otros dos altares, por estar éstos mui arruinados y sin ningún adorno». Teniendo en cuenta el precepto iconográfico dictado, en virtud del cual sería necesario incorporar dos nichos laterales para la recepción de las imágenes descritas, el conjunto fue contratado con *don José de la Incera*, que lo ejecutó en 1769 a cambio de 2.400 reales de vellón. En 1775, según práctica frecuente, se doró en primer lugar la custodia-manifestador: el trabajo fue realizado en Plasencia e importó 65 reales. En 1778 el pintor *Juan Bautista Yoanoni* cobró quince reales por pintar el frontal del altar mayor, cuyo retablo, sin embargo, y a pesar del mandado que dictó don José Fernández Díez de Ordax en su Visita del 2 de mayo de 1783²⁸⁹, pensamos que nunca fue dorado dadas las circunstancias históricas que devinieron en el final de la aldea²⁹⁰.

²⁸⁸ A.P. de Garganta la Olla, *L.C.F. y V. de 1744 a 1819*, foliado en parte, anotaciones correspondientes a 1766 y 1767. Los datos sobre la restauración del órgano están publicados en el folleto que editó la parroquia con motivo de esta intervención. *Vid., etiam*, GARCÍA MOGOLLÓN, F.J., *Viaje artístico...*, *op. cit.*, p. 122.

²⁸⁹ A.P. de Cabezuela del Valle, *L.C.F. y V. de la parroquia de Vadillo, de 1727 a 1851*, foliado, fols. 95, 95 vt.º, 98, 118, 118 vt.º, 119, 124 y 142.

²⁹⁰ Aunque durante la etapa medieval llegó a ser una de las aldeas más pobladas del sexmo del Valle, el declive demográfico que experimentó a partir –sobre todo– del siglo XVII devino en un territorio semiyermo durante la centuria ilustrada. En 1791 el Visitador de la Real Audiencia recomendaba su abandono, efectivo hacia el segundo tercio del siglo XIX a raíz de la supresión de su ayuntamiento en 1831. Algunos años más continuaría abierta la parroquia como dependiente de Cabezuela, localidad de la que era aneja; en 1880 el templo fue derribado, y de él no quedan más que sus pétreos vestigios: FLORES DEL MANZANO, Fernando, *Historia de una Comarca Altoextremeña: El Valle del Jerte* (Cáceres, 1985), pp. 20 y 269-271; MADDOZ, Pascual, *Diccionario histórico-geográfico de Extremadura* (Cáceres, Publicaciones del Dpt.º de Seminarios de la Jefatura Provincial del Movimiento, 1955), T.º IV, p. 217; RODRÍGUEZ CANCHO, Miguel, y BARRIENTOS ALFAGEME, Gonzalo, (Eds.), *Interrogatorio de la Real Audiencia. Extremadura a finales de los Tiempos Modernos. Partido de Plasencia* (Mérida, 1995), p. 97.

- *Tejeda de Tiétar. Ermita del Cristo del Humilladero*
Retablo mayor (desaparecido)

La ermita y hermandad del Cristo del Humilladero, de Tejeda de Tiétar, contrataron en 1770 la ejecución de un nuevo retablo con nuestro maestro a cambio de 1.217 reales. Algún problema debía existir con la madera empleada en el mismo para que de la *Incera* tuviera que intervenir en otras dos ocasiones más: entre 1776-77 (23 reales «por la compostura de las piezas que se cayeron del retablo») y 1779-80 (118 reales «por la grada del retablo» y otros trabajos). Solventado el problema estructural, procedió la cofradía a dorar la obra. El trabajo se encomendó al jaraiense *José Rayo*, que percibió un total de 1.658 reales y 24 maravedís entre 1783 y 1784, incluido el coste de montar y bajar los andamios²⁹¹.

- *Romangordo. Parroquia de Santa Catalina*
Retablo de la Vera Cruz

Entre 1773 y 1774 nuestro artista fabricó un nuevo retablo para la cofradía de la Santa Vera Cruz que se servía en Romangordo, a cambio de 1.846 reales y 16 maravedís²⁹². Esta obra debía ser una de las varias que Ramón y Fernández Oxea catalogó en la iglesia en 1960²⁹³. Cuando visitamos el templo el día 30 de diciembre de 1997, éste se encontraba en proceso de restauración, a tenor de la cual el sacerdote responsable nos comentó el proyecto que tenían de integrar los retablitos barrocos que quedaban en uno mayor.

- *Tejeda de Tiétar. Parroquia de San Miguel Arcángel*
Tabernáculo para el altar mayor

En 1774 *don José Manuel de la Incera* percibió de la parroquia de Tejeda de Tiétar 842 reales por la hechura del «nuevo tabernáculo de el altar mayor». De su dorado se encargó *Juan Antonio Sánchez de Herrera*, maestro vecino de Piedrahita; los abonos de esta obra los tenemos documentados entre 1776 y 1777 en los Libros de Fábrica y en las cuentas de las cofradías de Ntra. Sra. de la Torre, el Dulce Nombre de Jesús, San Blas y el Santísimo Sacramento; aportaron estas congregaciones un total de 1.200 reales, aparte de los 628 reales que puso el caudal parroquial. En 1785 el dorador jaraiense *José Rayo* se encargó de dorar los serafines que lleva del tabernáculo²⁹⁴ (fig. 1).

²⁹¹ A.P. de Tejeda de Tiétar, L.C.F. y V. de la Ermita y Hermandad del Cristo del Humilladero, de 1759 a 1816, foliado en parte, cuentas de 1771, 1779, 1781 y 1785; L.C. y V. de la Cofradía de Ntra. Sra. de la Torre, de 1774 a 1833, foliado en parte, cuentas de 1783.

²⁹² A.P. de Romangordo, L.C., V. y Listas de Hermanos de la Cofradía de la Vera Cruz, de 1760 a 1814, foliado, fols. 69 vt.^o y 75 vt.^o.

²⁹³ «El altar mayor vale poco. Son mejores los laterales barrocos, sin que sobresalgan mucho»: RAMÓN Y FERNÁNDEZ OXEÁ, José, «Iglesias cacereñas no catalogadas», en R.E.E., T.º XVI (I) (1960), p. 82.

²⁹⁴ A.P. de Tejeda de Tiétar, L.C.F. y V. de 1773 a 1827, sin foliar, cuentas de 1774, 1777 y 1785; L.C. y V. de la Cofradía de Ntra. Sra. de la Torre, de 1774 a 1833, foliado en parte, cuentas de 1776; L.C., V., y otros, de la Cofradía del Dulce Nombre de Jesús, de 1754 a 1803, foliado en parte, fol. 100; L.C. y V. de la Cofradía de San Blas, de 1769 a 1820, foliado en parte, cuentas de 1777; L.C. y V. de la Cofradía del Santísimo Sacramento, de 1777 a 1828, foliado en parte, fol. 2.

- *Asperilla (despoblado)*²⁹⁵. *Parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción*
Retablo del Santísimo Cristo (desaparecido)

En su Visita de 21 de abril de 1783 a la iglesia de Asperilla, don José Fernández Díez de Ordax mandó «hacer retablo al Santísimo Chisto y ponerle dentro de la capilla mayor acompañado de el de Nuestra Señora»; los caudales necesarios habrían de ser aportados por la propia fábrica, dado que entonces ya habían desaparecido las cofradías existentes en otro tiempo²⁹⁶. El concierto se hizo en Barrado con el tallista *José de la Incera*, y el importe global ascendió a los 1.400 reales abonados en 1783; su transporte en la misma fecha hasta Asperilla corrió a cargo de las «personas debotas que con sus bestias sin otro interés traxeron el retablo». El dorado del conjunto presbiterial tuvo lugar en 1784, año en el que se procedió a policromar las cajas de los colaterales y tronos de las imágenes que debían ocuparlos: *Ntra. Sra. de la Concepción* y los *Dolores*. El dorado del retablo del Cristo tuvo lugar en 1790, y por el trabajo desempeñado, además de pintar el púlpito, el anónimo dorador recibió 906 reales²⁹⁷.

Otras intervenciones

- 1753. Hizo unas andas para la ermita del Cristo de la Misericordia de Losar de la Vera (50 reales)²⁹⁸.
- 1769-70. La parroquial de Monroy registra el siguiente descargo a su favor en este período: «Item es data ziento y veinte reales pagados a *Joseph Manuel de Velasco*, maestro de talla, por aver hecho una capa de dosel para esponer y manifestar al Santísimo Sacramento, según consta de su rezivo que espidió»²⁹⁹.
- 1774-1775. Compuso y reparó los «cajones y bastidores» de la iglesia de Arroyomolinos de la Vera, recibiendo por su trabajo 112 reales³⁰⁰.

²⁹⁵ Junto a Vadillo, Peñahorcada y Ojalvo, Asperilla –de la que dependían las Casas del Castañar y El Torno– fue una de las aldeas del Valle del Jerte que desapareció a comienzos del siglo XIX. En 1814 la parroquia, dedicada a Ntra. Sra. de la Asunción (en 1791 también se la nombra como iglesia dedicada a Ntra. Sra. de la Concepción: RODRÍGUEZ CANCHO, M., y BARRIENTOS ALFAGEME, G., (Eds.), *Interrogatorio de la Real Audiencia...*, op. cit., p. 85), se encontraba desatendida al haber abandonado el párroco su ministerio para instalarse en Casas del Castañar, razón por la cual el alcalde de la localidad interpuso pleito. El templo continuó abierto al culto hasta el mes de agosto de 1827, pues a partir esta fecha las celebraciones se trasladaron a las Casas, y en 1833 su destrucción se hizo efectiva: supuso el corolario de un proceso iniciado por el párroco con motivo de la invasión francesa, que entonces utilizó como pretexto para justificar el desmantelamiento de la parroquia de Asperilla y el traslado de sus ornamentos e instalación definitiva de la vicaría en Casas del Castañar (: FLORES DEL MANZANO, F., op. cit., pp. 271-274; MADOZ, P., op. cit., T.º I, p. 190, donde refiere la existencia de «una iglesia arruinada de la que sólo existen dos paredes»), templo que debió guardar a partir de la fecha el retablo construido a finales del siglo XVIII por don José de la Incera Velasco.

²⁹⁶ RODRÍGUEZ CANCHO, M., y BARRIENTOS ALFAGEME, G., *Interrogatorio de la Real Audiencia...*, op. cit., p. 85.

²⁹⁷ A.P. de Cabezuela del Valle, L.C.F. y V. de la parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción, de Asperilla; de 1760 a 1814, foliado, fols. 82, 82 vt.º, 83, 85 vt.º, 86, 88 y 110 vt.º.

²⁹⁸ A.P. de Losar de la Vera, L.C.F. y V. de la ermita del Cristo de la Misericordia, de 1728 a 1827, foliado, fol. 48 vt.º.

²⁹⁹ A.P. de Monroy, L.C.F. y V. de 1769 a 1851, foliado, fol. 3 vt.º. Cuentas tomadas en 1770, ref. a 1769-1770.

³⁰⁰ A.P. de Arroyomolinos de la Vera, L.C.F. y V. de 1746 a 1861, foliado en parte, cuentas de 1777.

José Manuel y Francisco Ventura de la Incera Velasco

Aunque dedicados a labores diferentes, no deja de ser el retablo una obra arquitectónica de madera, por lo que no es de extrañar que los hermanos *José Manuel* y *Francisco Ventura* colaboraran en la ejecución de los conjuntos retablisticos de mayor envergadura que salieron de su taller con destino al Valle, la Vera y entorno de Plasencia. Por tal motivo, hemos considerado necesario agrupar en un catálogo común las obras de mayor importancia, las mismas con las que asistimos a la transformación del Barroco en Rococó.

Catálogo de obras

*- Navaconcejo. Iglesia de Ntra. Sra. de la Asunción
Retablo mayor (atribuido)*

Análisis descriptivo-. Un sotobanco de buena mamposería sirve de asiento para el retablo mayor de Navaconcejo. El alzado se divide en banco, cuerpo de tres calles recorridas por columnas salomónicas, y ático. Un rico ornato vegetalista invade la obra: tallos serpenteantes de nacientes hojas y carnosos capullos de flores, agitados roleos y exquisitas conchas, son el resultado de la evolución que alcanza la decoración durante las primeras décadas del siglo XVIII, momento en el que el dibujo se hace más menudo, la talla mucho más prolija y los elementos adquieren una agitación sin precedente inmediato.

En el primer nivel del retablo destacan los mensulones sobre los que apean las columnas del cuerpo principal, decorados con motivos vegetales y conchas de valvas cóncavas o convexas, de lucientes charnelas. Cuatro columnas salomónicas de orden gigante y de cuatro espiras (en dirección



Fig. 137. Navaconcejo. Parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción. Retablo mayor.

dextrórsus la primera y tercera, comenzando por el costado del Evangelio, y sinistrórsus la segunda y cuarta) dividen el retablo en tres calles. Éstas acogen un repertorio iconográfico repartido entre las hornacinas: *Ntra. Sra. de la Asunción* (c.1730), titular de la parroquia, ocupa el nicho principal, y se acompaña en los laterales por los *Príncipes de la Iglesia*, *San Pedro* al Evangelio y *San Pablo* en el costado de la Epístola. El tipo de plegado utilizado para el atuendo de ambos *Príncipes* permite fechar la ejecución de las dos imágenes en la segunda mitad del siglo XVII, y adscribir su autoría a gubias diferentes, mucho más versátil la que se encargó de esculpir la imagen de *San Pablo*³⁰¹. Junto a la iconografía, sobresale el manifestador, de tipo giratorio y fechable en la década de 1750.

Remata el retablo un *ático* de diseño triangular, con una hornacina flanqueada por machones festoneados y enmarcados por dos aletones laterales; sirve para acoger una talla de *San Francisco de Asís*, tal vez procedente del desamortizado convento franciscano de Santa Cruz de Tabladilla, cuyos ornamentos religiosos recogieron las parroquias cercanas, y en especial la de Navaconcejo³⁰². Culmina el conjunto una cornucopia que repite los consabidos modelos barrocos.

Atribución y valoración de la obra en su contexto artístico-. La ausencia de fuentes documentales impide relacionar la obra con un maestro concreto. No obstante, la proximidad del taller de los *Incera Velasco*, afincados en Barrado y de creciente fama en la comarca verata y alrededores, permite incluir en su órbita de trabajo la obra que nos ocupa. Como ha señalado el profesor García Mogollón³⁰³, vendría a ser una de las realizaciones previas a la posterior adopción, por parte de los *Incera*, de la estética rococó, impresa en la máquina de Jerte (1761-1762) o en las anteriores de la ermita de Ntra. Sra. de Sopetrán, en Jarandilla de la Vera (finales de la década de 1740), y la parroquia jaraiceña de San Miguel (1751-1753), con la que además es posible establecer algunas relaciones estilísticas: la menuda talla de los tableros del banco, y su disposición, es parecida a la que presenta el retablo de Navaconcejo, si bien mucho menos recargada en Jaraíz dado el avance de la cronología; también son coincidentes los medallones centrales de los broches de hojarasca pomposa situados en las zonas más elevadas de las calles laterales, de notable riqueza en Jaraíz ante la labor polícroma sobre ellos realizada; el tipo de marco empleado en la hornacina central está presente en obras como los colaterales al presbiterio de la parroquia de Jerte, que también atribuimos al taller de los *Incera Velasco*.

³⁰¹ Una inscripción inserta en la peana de *San Pablo* alude a los responsables de su policromía o a algún aspecto de la misma, acaso relacionado con su financiación: «ESTO LOS DEL BARRIO DE ABAJO PINTAROLAS».

³⁰² La Diócesis de Plasencia recibió, según práctica frecuente en el caso de los conventos suprimidos, los objetos destinados al culto, fundamentalmente piezas de platería y ropas litúrgicas. De la iglesia se hizo cargo el párroco de Navaconcejo, don José Pulido, que además acogió diferentes objetos, algunos de ellos de madera –tablas de un confesionario, atriles, mesas, etc.–, entre los que debía encontrarse la imagen de San Francisco, a la que los inventarios, sin embargo, no hacen referencia: *Vid.*, AHPCC. Sección Clero. Leg. 1, Exp. 2, fol. 1 vt.º.

³⁰³ GARCÍA MOGOLLÓN, F.J., *Viaje artístico por los pueblos del Valle del Jerte: Navaconcejo (XVI)* (Cáceres, Diario EXTREMADURA, 27-4-87), 25.

La adscripción de la obra a su taller viene refrendada por la situación de crisis generalizada que asiste a los talleres de entalladores en la ciudad de Plasencia durante el siglo XVIII, donde ciertamente continúa trabajando un pequeño grupo con soluciones interesantes. Sin embargo, las obras conocidas de los mismos hasta el presente, sobre todo de *Carlos Simón de Soria* o *Francisco Gómez de Aguilar*, no permiten aproximar el conjunto a sus talleres. Hubiera sido lícito, por parte de la parroquia, reclamar el trabajo del segundo de los citados, tanto más por cuanto conocemos su actuación en el retablo mayor de El Torno (1735-1736/39). Empero, no es posible la relación ante la ausencia en Navaconcejo de uno de los elementos por los que se suele caracterizar el trabajo de *Gómez de Aguilar* en la década de 1730: el empleo del estípite.

Estilísticamente, los elementos decorativos y estructurales de la obra permiten la adscripción de la misma a la tónica general por la que discurre el retablo español durante la década de 1730, momento a partir del cual incorpora el rebanco o sotobanco del ático motivos de talla que hacen pareja con los desplegados en el entablamento. La reducción del número de espiras a un total de cuatro y dos medias es frecuente hasta la desaparición de la columna salomónica que, igualmente, tiende a una mayor esbeltez, en algo atemperada ante el marasmo decorativo adherido a su fuste. La apretada y ofuscante decoración contribuye a un decidido efecto de conjunto.

- Casas del Castañar. Iglesia parroquial de San Juan Bautista
Antiguo retablo mayor (atribuido)

Gracias a la descripción de una vieja fotografía, sabemos que el antiguo retablo mayor de la parroquia de Casas del Castañar estaba ordenado en banco, un cuerpo dotado con estípites decorados con cabecitas de querubines, y ático; el ornato era de tipo vegetalista, aunque calmado en su expansión, razón por la cual podríamos fechar la pieza hacia finales de la década de 1730 o inicios de la siguiente³⁰⁴. Del retablo tan sólo se conserva el tabernáculo que albergaba la calle central³⁰⁵: en el mismo destacan los estípites cuyo diseño ampliaría el conjunto arquitectónico; son parecidos a los que emplea en sus obras la familia de los *Incera Velasco*, aunque también entran en relación con los que utiliza durante su primera etapa el artista placentino *Francisco Gómez de Aguilar*, encargado de elevar el actual retablo mayor de El Torno entre 1735 y 1736, pieza con la que es equiparable la presente. Tras haber concluido las labores de talla y escultura, parece ser que el retablo mayor de Casas del Castañar no fue dorado hasta la década de 1780: en 1787 las cuentas de la parroquia de Asperilla anotan un descargo de «dos mil trescientos i quarenta reales que ha pagado al dorador por dorar el retablo maior de la iglesia de las Casas»³⁰⁶.

³⁰⁴ Debemos el comentario a GARCÍA MOGOLLÓN, F.J., *Viaje por los pueblos del Valle del Jerte. Casas del Castañar (XXIV)* (Cáceres, Diario EXTREMADURA, 24-8-1987), p. 9. Por nuestra parte, y aunque lo hemos intentado, no hemos logrado hallar ninguna fotografía del viejo retablo.

³⁰⁵ Cuando visitamos la parroquia el día 13 de junio de 1998, referido tabernáculo se encontraba en la casa parroquial, actualmente abandonada y medio arruinada, de lo que se infiere el estado de dicha obra lignaria, condenada a su desaparición.

³⁰⁶ A.P. de Casas del Castañar, L.C.F. y V. de la parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción, de Asperilla; de 1760 a 1814, foliado, fols. 88 y 97, cuentas de 1785 y 1787.

También tenemos conocimiento, según un interesante asiento recogido en las Actas Capitulares de la Catedral de Plasencia, que «en el lugar de las *Casas del Castañar* se hallaba *Agustín Rayo* dorando un retablo» en febrero de 1747, probablemente un colateral o, tal vez, el manifestador precitado. El Cabildo estaba entonces tramitando la policromía del monumento que había ajustado con el tallista salmantino *Miguel Martínez* el 17 de septiembre de 1746, y, «enterado el Cavildo de que no había [en Plasencia] suficientes maestros ni oficiales que pudiesen concluir el dorado del monumento para la próxima Semana Santa, (...) acordó escribir al cura de dicho lugar de las Casas para que se interese en la disposición de que dicho *Agustín Rayo* venga a esta ciudad y se procure apremiarle si hubiese arbitrio»³⁰⁷. La presencia de *Agustín Rayo* en la parroquia abona la hipótesis de la autoría arquitectónica en favor de los maestros de Barrado, dadas las relaciones que mantuvo a lo largo de su trayectoria con los *Incera Velasco*.

- Barrado. Iglesia parroquial de San Sebastián
Retablo mayor (atribuido)

La inexistencia de documentación relacionada directamente con la hechura de la obra³⁰⁸ nos obliga a considerar la siguiente hipótesis sobre su autoría: teniendo en cuenta que en Barrado habían establecido su taller los *Incera Velasco*, cabe imaginar que a ellos acudirían los rectores parroquiales a la hora de contratar la pieza. Por otro lado, la semejanza estilística que presenta el retablo con otras obras donde sí tenemos documentados a los hermanos *Francisco Ventura* y *José Manuel*, permite corroborar esta hipótesis que ya propuso el profesor *García Mogollón*³⁰⁹: en su



Fig. 138. Barrado. Parroquia de San Sebastián. Retablo mayor.

³⁰⁷ A.C.P., L.A.C., Nº. 58 (1745-1747), fols. 351 vt.º-352, acuerdos del martes 21 de febrero de 1747.

³⁰⁸ Sólo tenemos documentada la reforma que, entre 1771 y 1772, llevó a cabo *Juan González* en la puerta del sagrario, así como el trabajo que en 1772 desarrolló sobre esta pieza el dorador *Alonso Recuero*: A.P. de Barrado, L.C.F. y V. de 1758 a 1889, foliado en parte, fols. 117 vt.º y 123, cuentas de 1774 y 1775.

³⁰⁹ GARCÍA MOGOLLÓN, F.J., *Viaje artístico por los pueblos de la Vera...*, op. cit., pp. 33 y 36.

viaje desde la región cántabra hasta la Vera de Plasencia los *Incera* debieron pasar por Salamanca, de donde parte la tipología –de cascarón– que emplean. Asiduos en su estilo son los medallones insertos en las claves de la hornacinas que flanquean la central (retablo de la iglesia de San Miguel, Jaraíz), así como la forma espaciada, limpia y precisa de tallar los rameados en los tableros insertos entre los mensulones del banco o en las calles más extremas (retablo mayor parroquial de Jerte); a todo ello cabe añadir la semejanza de diseño entre la calle central de este retablo de Barrado y la máquina jaraiceña de San Miguel. Terminemos apuntando el siguiente dato: el cargo de mayordomo que ejerció en la parroquia a fines del siglo XVIII *don Francisco Antonio de la Inzera Velasco*, descendiente de los antedichos, debía seguir una costumbre iniciada por la familia en el momento de establecerse en la villa: fue su integración en la comunidad parroquial lo que debió proporcionarles, en última instancia, el contrato de la obra. La máquina de Barrado es punto culminante del estilo barroco de los *Incera*, ya que inmediatamente después derivaron hacia el Rococó.

Análisis descriptivo–. El retablo mayor de Barrado, de estilo barroco churriguesco, se organiza en banco, cuerpo único de cinco calles y ático cuyo diseño curvo –de cascarón– se adapta a la planimetría del conjunto y a la forma del ábside. La decoración vegetalista es muy recargada e incluso ofuscante, lo que permite ubicar la obra en torno a la década de 1740.

En el banco van dispuestos los cuatro potentes mensulones sobre los que apean las columnas centrales del cuerpo del retablo, ya que a los extremos se transforman en pilastras: la caña es lisa y está decorada con el aditamento de una prolija decoración a base de entelados, festones y cabecitas de querubines. Las cinco calles en las que se divide este nivel van organizadas del siguiente modo: tableros con decoración de hojas y ramas cierran las más extremas; las dos siguientes abren en hornacinas de medio punto, intradós acasetonado, marco vegetalista y broche pomposo en el remate, donde podemos contemplar una imagen moderna de *San José* y una talla dieciochesca de *San Gregorio*, cuya procedencia salmantina tiene correspondencia con la buena calidad de la obra³¹⁰. Como es frecuente en la retablística, la calle central inicia su recorrido en el banco para así posibilitar la inserción del manifestador, diseñado en forma de templete y enmarcado con dos parejas de columnas semejantes a las descritas para el retablo mayor; sobre la custodia se dispone la hornacina que cobija al santo titular: una escultura muy popular de *San Sebastián*.

Las nervaduras que recorren el ático dividen el cascarón en cinco sectores: pueblan la zona central numerosas cabezas aladas de querubines sobre las que se eleva la *Paloma del Espíritu Santo*, mientras que las adyacentes se llenan de hojarasca, y de pomposa talla en el broche del remate.

³¹⁰ *Ibidem*, p. 33.

- Jerte. Parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción
Retablos colaterales del Cristo de la Salud y Ntra. Sra. del Rosario (atribuidos)

La iglesia parroquial de Jerte conserva en el presbiterio dos retablos prácticamente idénticos, dedicados al *Cristo de la Salud* –preciosa talla del siglo XVIII– (Evangelio) y a *Ntra. Sra. del Rosario* (Epístola). La diferencia más notable entrablos conjuntos reside en la tipología crucífera del primero, adaptado para albergar la talla dieciochesca. Empero, es evidente que fueron ejecutados por el mismo taller, y en fechas muy cercanas, ya que el estilo de ambos permite ubicar su confección en la década de 1740.

Comparando las piezas con otras realizadas por los hermanos *Incera Velasco*, advertimos la posibilidad de adjudicarles la paternidad de ambos retablos: los tableros decorativos que escoltan las hornacinas principales, los destacados mofletes de los serafines, idénticos cierres en los



Fig. 139. Jerte. Parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción. Retablo del Cristo de la Salud.



Fig. 140. Jerte. Parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción. Retablo de Ntra. Sra. del Rosario.

áticos y similares broches culminantes, coadyuvan a esta hipótesis; pero sobre todo, los rameados vegetalistas que enmarcan ambos nichos, finos en la talla, justos en su dibujo, lujosos en composición y nerviosos en el recorrido, son idénticos a los dispuestos en tableros decorativos de obras como la misma custodia de Jerte o el retablo mayor de la iglesia parroquial de San Miguel, en Jaraíz de la Vera (1751-1753). Coinciden, además, detalles como el parecido cierre en los áticos, idénticos broches decorativos, tanto en sus zonas culminantes como en las partes superiores de las hornacinas, etc. Es probable que el buen trabajo de ambos artistas, junto a la fama creciente que iban cobrando en la zona y alrededores, fuera el aserto que a la postre les facilitó el contrato para edificar la iglesia de Jerte y su retablo mayor.

- Jarandilla de la Vera. Ermita de Ntra. Sra. de Sopetrán
Camarín y retablo mayor

Introducción-. El fervor del pueblo de Jarandilla hacia la advocación mariana de Sopetrán, hunde sus raíces en los siglos bajomedievales e incardina su existencia en la antigua narración acaecida el año del Señor de 1374³¹¹: la plaga de langostas que padecía por estos años todo el Obispado atacó con especial virulencia las cosechas jarandillanas, que, además, se vieron sometidas a los efectos desbastadores de «vn gusano pestilencial, que pegandose à los arboles, les chupaba el jugo, y substancia». Reunido el pueblo en Concejo abierto, decidieron hacer voto anual a Ntra. Sra. de un cirio de cera de dos arrobas de peso, y para determinar la iglesia en la que se habría de llevar a cabo la ofrenda, dispusieron colocar el cirio sobre un jumento al que conducirían a los santuarios de Ntra. Sra. de Guadalupe, Montserrat (Madrid) y Sopetrán (Guadalajara). La parada que hizo el animal en este último fue decisiva para encaminar las plegarias, recompensadas con el fin de las plagas. Desde entonces el pueblo de Jarandilla fue puntual en la entrega del presente ofrecido, organizando procesiones hasta alcanzar el santuario de Ntra. Sra. de Sopetrán en Torre del Burgo, «a media legua de la muy ilustre y antigua villa de Hita», en la provincia de Guadalajara.

Quiso el transcurrir del tiempo que los jarandillanos edificaran en el alfoz de su propia villa un templo donde rendir culto a la imagen que siglos atrás había librado sus cosechas de animales tan dañinos y proporcionado luengo bienestar. Toda la comunidad se empeñó en la construcción del santuario en unos años de bonanza económica y crecimiento poblacional, lejos ya de la crisis y descenso demográfico sufrido durante el siglo XVII con respecto a la centuria del quinientos³¹². El patrocinio de la familia Oropesa, dádivas particulares, los aportes documentados de las ermitas de Ntra. Sra. del Cincho o la Berrocosa, la Cofradía de la Concepción³¹³, etc., lograron que las obras finalizaran en su práctica integridad en el año 1739³¹⁴. La estructura arquitectónica del presbiterio, dotado con trasaltar y precedido por un crucero escasamente marcado en planta, cubierto con una hermosa cúpula sobre pechinas y linterna, constituyen dos importantes condicionantes a los que tendremos que recurrir para justificar la estructura del retablo mayor que actualmente disfruta su interior, y el camarín, que, de forma casi paralela a cuando fue tallada esta epidermis lignaria, se añadió al conjunto de la cabecera.

³¹¹ HEREDIA, Fray Antonio de, *Historia del Ilustrísimo Monasterio de N.S. de Sopetrán de la orden de N.P.S. Benito, de su santuario, y sagrada imagen* (Madrid, Impr. de Bernardo de Herrada, 1676), Lib. X, Cap. II, pp. 253-259.

³¹² MONTERO APARICIO, D., *Arte Religioso en la Vera...*, op. cit., pp. 31 y 36, cuadros V y VII, respectivamente.

³¹³ A.P. de Jarandilla, L.C. y V. de la Cofradía de Ntra. Sra. de la Concepción, de 1730 a 1831, sin foliar, cuentas de 1740 (ref. a 1739) y la Visita de 27 de junio de 1742.

³¹⁴ Así lo pone de manifiesto el siguiente despacho, dado en Plasencia el 23 de agosto de 1744 por «(...) el licenciado don Juan Vbaldo de Rozas, canónigo penitenciario en la santa yglesia cathedral de esta ciudad de Plasenzia, provisor y vicario general de ella y su obispado por el Ilustrísimo y Reverendísimo señor don fray Plácido Bailes y Padilla, obispo de dicha ciudad y obispado, del Consejo de su Majestad, señor de la villa de Xaraizejo: Por quanto se nos ha dado noticia verídica que habiéndose construido en la villa de Xarandilla en estos años inmediatos una hermita para el culto y veneración de Ntra. Sra. de

Historia documental— El período temporal transcurrido desde la construcción de la ermita en 1739 y el comienzo de los trabajos de carpintería, albañilería y ornamentación del presbiterio fue realmente escaso, pues de forma casi inmediata fue dotado con el camarín que hoy lo enoja. Los descargos de 1750 anotan pagos por este concepto y también por el retablo, que ya estaba terminado en dicho año. Se deduce de esto que los maestros beneficiarios de tales libramientos, los hermanos *José Manuel* y *Francisco Ventura de la Incera Velasco*, fueron los responsables directos de la construcción del módulo arquitectónico y su epidermis lignaria, y es posible que de toda la ermita en los años previos: el organigrama de trasaltar, camarín y retablo mayor obedeció sin duda a un plan unitariamente preconcebido. Las cuentas no permiten delimitar con total claridad la tarea acometida por cada uno de los dos hermanos; no obstante, y aunque su filiación a un mismo taller familiar justifica la idea de que ambos participarían en la prosecución conjunta de los trabajos, parece ser que el maestro de las maderas era *José Manuel*, mientras que su hermano *Francisco Ventura* se encargaba de supervisar las tareas arquitectónicas, entendidas en el más pleno sentido de la palabra; al respecto, conviene saber que años después van a contratar la construcción de la iglesia parroquial de Jerte, así como el camarín y el retablo mayor de su presbiterio de forma similar.



Fig. 141. Jarandilla de la Vera. Ermita de Ntra. Sra. de Sopedrán. Retablo mayor.

Sopedrán, contribuyendo a ello todos o los más vezinos de dicha villa y otros de fuera con varias y decentes limosnas y finalizándose en el año pasado de mil setezientos treinta y nueve y corrido (...)» Este despacho, con el que se decretaba la necesidad de realizar el inventario de los bienes pertenecientes a la ermita, fue recibido en la localidad al día siguiente de su rúbrica, esto fue el 24 de agosto de dicho año 1744: *Ibidem*, L.C.F. y V. de la ermita de Ntra. Sra. de Sopedrán, de 1744 a 1899, foliado, fol. 5. Un frontal de azulejos talaveranos en el frontispicio del ático de entrada, con la representación del milagro mariano obrado con motivo de la conquista de Toledo, aporta igualmente la fecha de 1739 para estimar la conclusión del pequeño santuario. Escaso fundamento tiene la fecha de 1772 propuesta por Madoz: MADOZ, P., *op. cit.*, T.º III, p. 210.

De los asientos documentales recogidos en el libro de cuentas de la ermita en 1750, inferimos que el retablo debió ser construido entre 1747/48 y 1749, pues en 1750 ya se menciona como obra concluida. En este período *José Manuel de la Incera Velasco*, «maestro tallista que hizo el retablo de Nra. Sra.», recibió la suma total de 5.509 reales y 24 maravedís (500 ducados, 9 reales y 24 maravedís). El único descargo en dichas cuentas directamente vinculado a la construcción del camarín corresponde al período 1749-1750: 3.400 reales se abonaron a los maestros, y lo restante, hasta alcanzar la cifra de 796 reales y 6 maravedís, se libraron en concepto de peones, carreteros y materiales necesarios (ladrillos sobre todo). La ausencia de datos no nos permite saber si las obras fueron objeto de un contrato directo o el resultado de la mejor oferta estipulada en la subasta habitual, aunque está claro que a las condiciones pactadas en un principio le fueron introducidas una serie de mejoras: «los nichos del retablo, que no se estipularon, como ... el adorno que buelbe por dentro del camarín y otras cosas», incrementaron el coste inicial en un total de 400 reales, según manifiesta el resumen final de cuentas en 1750. Una primera paga de 300 reales anota el recibo a tal efecto emitido por *José Manuel de la Incera* el 15 de mayo de 1751; de los 100 reales restantes emitió carta de pago, y finiquito global, *Francisco Ventura de la Incera* el 30 de diciembre de 1751, los cuales «se restaban deviendo de la obra del retablo y camarín de dicha ymagen, con que quedó pagado de todo». Ambas cantidades se reflejaron en las cuentas de 1751-52, tomadas en 1755, donde tan sólo es mencionado *José Manuel de la Incera*.

De todo lo expuesto deducimos que, tanto el retablo como el camarín, si no toda la ermita en un momento anterior a estas dos obras, fueron construidos, o planificados según las partes, por los hermanos arquitectos *José Manuel* y *Francisco Ventura de la Incera*. A cargo del primero correría la supervisión de los trabajos lignarios, mientras que el segundo se encargaría de la parte arquitectónica propiamente dicha; en este caso concreto de Jarandilla, parece ser que *José Manuel* tuvo un mayor contacto con los responsables de la cofradía, acaso por haber recaído en él todo el proceso legal derivado de esta serie de cuestiones. La obra del retablo y camarín fue realizada, casi de forma paralela, entre 1747/48-1750, teniendo presente que la finalización de los trabajos de arquitectura debió ser previa al asiento del retablo, o al menos, en sus partes estructurales más importantes. En cifras redondas, el precio abonado por el retablo ascendió a la importante suma de 500 ducados (más 9 reales y 24 maravedís), el de la construcción del camarín se cifró en 309 ducados (y un real), y el finiquito de ambas obras fue otorgado el 30 de diciembre de 1751 por *Francisco Ventura*, como va dicho, al haber recibido entonces los 100 reales que faltaban por pagar del total de los 400 reales fijados por los aditamentos introducidos tanto al retablo como al camarín³¹⁵.

³¹⁵ Los «efectos del ofertorio», préstamos convenidos con las distintas cofradías (como los 300 reales de la congregación del Santísimo Sacramento) o instituciones de la villa (el real Pósito dejó 147 reales en 1749), junto a donaciones particulares o retribuciones de distinto tipo, fueron las fuentes de financiación que tuvo la cofradía de Ntra. Sra. de Sopetrán para poder hacer frente a los importantes gastos derivados de la construcción de la ermita y el contrato de los ornamentos internos. *Vid.* todos estos aspectos en nuestro trabajo sobre «El retablo mayor de la ermita de Ntra. Sra. de Sopetrán, en Jarandilla de la Vera (Cáceres)», en *Norba-Arte*, T.º XVIII-XIX (1998-1999) (Cáceres, 2001), pp. 183 y ss.

Puesto que los hermanos *Incera Velasco* eran tan sólo maestros de arquitectura y talla, fue necesario contratar el trabajo de una auténtica pléyade de escultores encargados de ejecutar las obras que habrían de ocupar diferentes espacios en la ermita, y sobre todo en el retablo. Entre 1751 y 1752 realizó el escultor salmantino *Juan de Múgica Buitrón y Estarrifa* «dos santos San Francisco y San Vizente que están en el altar de Nra. Sra.»³¹⁶, que no se han conservado.

El escultor placentino *Antonio González Baragaña* prestó sus servicios a la ermita en dos ocasiones. Entre 1758 y 1759 realizó, a cambio de 489 reales abonados en el último de los años expresados, «un manzebo, quatro ángeles y diez y nuebe caras para el retablo», es decir, la talla que suponemos representa al Arcángel *San Gabriel*, los cuatro angelitos que acompañan a Ntra. Sra., los 17 serafines alados y, probablemente, los dos que abren el cortinaje de la hornacina central, además de los ocho restantes distribuidos entre el entablamento y el broche culminante, trabajos, estos dos últimos, que le atribuimos. Resulta significativo que los tallistas responsables de la arquitectura lignaria no tuvieran encomendada ni siquiera la tarea de tallar las caras que pueblan el retablo, añadidas a raíz del viaje a Jarandilla del citado escultor.

Con posterioridad, entre 1760 y 1763, *Antonio González Baragaña* se encargó de «la echura de los dos santos *San Justo y Pastor*» que albergan las hornacinas laterales al nicho central; cobró por su trabajo 675 reales, «en que van inclusos treynta y dos reales que causó su condución en dos veces que se fue por ellos». La realización de las peanas para estas dos figuras corrió a cargo del escultor *Manuel Álvarez Benavides*, vecino de Pasarón, al que se abonaron 150 reales en 1765. Tras haber concluido los trabajos de talla, se encomendó la policromía de ambas esculturas al dorador *Alonso Recuero*: entre 1760 y 1763 recibió 72 reales y 20 maravedís «por haver retocado el quadro de la *Magdalena* que está en dicha ermita y principiar el componer a *San Justo y Pastor*», y en 1763 «mil y cien reales vellón que a ymportado el componer, dorar y estofar los santos mártires *San Justo y Pastor*».

Transcurridos diez años aproximadamente desde la conclusión de las labores de arquitectura, decidieron los rectores de la cofradía engalanar con fulgor dorado el retablo elevado en honor de la Virgen de Sopetrán. Los documentos conservados sobre el proceso permiten comprobar la complejidad que entrañaba policromar y dorar una obra de semejantes dimensiones, hasta el punto de ser necesaria la intervención de un equipo de maestros coordinados por otro principal: la dirección de las tareas corrió a cargo de *Alonso Recuero*, «dorador que fue de dicho retablo», para cuyo desempeño contó con la colaboración de *Manuel Urbán*, entonces oficial de su taller, *Manuel García Robleda*, «maestro de dorar», y *José Rayo*, «otro dorador».

³¹⁶ La actividad de *Juan de Múgica* también está documentada en el Hospital de Madrigal de las Altas Torres (Ávila), en 1753, año en que recibe 800 reales por la tarjeta grande de medio relieve con la Adoración de los Reyes que incorporó, tras dorarla a su costa, en el retablo de dicho hospital: VÁZQUEZ GARCÍA, Francisco, *El retablo Barroco en las iglesias parroquiales de la zona norte de la provincia de Ávila*. Tesis Doctoral (Madrid, Ed. Xerocopiada, 1991), T.º II, p. 1196.

Teniendo en cuenta que los descargos en favor de los artistas contaron «del rayero de dicho mayordomo y ajuste final que con él hicieron los referidos», está descartada, al menos en principio, la idea de un solo concierto, luego subcontratado por el maestro principal, pues de haber sido así todos los pagos habrían tenido a *Recuero* como destinatario. No obstante, cabe la hipótesis de que este maestro aconsejara la buena obra de sus ayudantes, que, de todos modos, ya gozaban de fama en la comarca. Los trabajos para este fin fueron contratados hacia 1757, y ejecutados entre 1758 y 1760. Los maestros recibieron un total de 6.472 reales por su trabajo, mientras que en materiales se invirtió la suma de 6.937 reales y 25 maravedís³¹⁷.

Análisis descriptivo-. Imaginamos que el conjunto arquitectónico de la ermita, camarín y retablo mayor responde a un diseño único, programado como espacio envolvente y efectista. Dicho retablo, dividido en banco, único cuerpo de tres calles y ático curvo de cascarón, constituye uno de los mejores ejemplares para estudiar los inicios del estilo rococó en nuestra Diócesis a tenor de las prefiguradas rocallas protagonistas de la ornamentación.

Apoya el retablo en un sotobanco de piedra berroqueña sobre el que se instala su predela. Las ménsulas dispuestas como apeo de los soportes superiores dividen en cinco sectores el recorrido de este primer nivel, en correspondencia con las calles del cuerpo principal: los paneles extremos van decorados con ornados tableros a los que centra un espejo animado con *ces*, carnosos tallos vegetales, conchas marinas con valva cóncava muy trabajada y motivos que ya constituyen preclaro síntoma de lo que serán las rocallas; en línea con las calles dispuestas a ambos lados del camarín, cierran el acceso al mismo dos puertas de ornato barroquizante, que, a su vez, flanquean la mesa de altar del espacio central, decorada con rocallas que responden a los años finales de la centuria.

En el diseño de los soportes del cuerpo del retablo se buscó ante todo la variabilidad combinatoria de tres modelos diferentes: flanquean el camarín dos columnas de fuste liso y motivo decorativo compuesto a base de rocallas abarcentes de una cabecita de querubín, inserto en el tercio inferior; los soportes que cierran en los lados contrarios las hornacinas laterales vuelven a ser columnas, esta vez con la caña inundada de elementos vegetales tallados y con grabados dorados que en algo tratan de imitar las espiras de los soportes enguinaldados de los tres primeros decenios del siglo XVIII; por último, y enmarcando este nivel principal por ambos extremos, dos estípite de relegado protagonismo vienen a recordarnos la decadencia que experimenta esta sección troncopiramidal en la retablística española durante la década de 1740.

Punto focal constituye la hornacina central, cuyo arco de medio punto e intradós dividido en casetones permite contemplar, en penumbra bañada de espiritualidad, la *Virgen de Sopenrán* que nos muestran en su camarín dos graciosos angelitos desnudos tras recoger el cortinaje tallado que pende del copete inserto en la clave: se trata de una buena talla barroca dieciochesca, ataviada con agitado manto anudado en los brazos y

³¹⁷ MÉNDEZ HERNÁN, V., *El retablo mayor de la ermita de Ntra. Sra. de Sopenrán...*, op. cit., pp. 187-192.

policromado con tonos lisos, en ligero contraste con la túnica decorada a base de labores vegetales de plena conformación naturalista, y en virtud de cuya aquietada organización intuimos para su ejecución polícroma un momento avanzado del siglo XVIII³¹⁸. La factura de la Virgen fue sin duda contemporánea al retablo mayor: la estructura cerrada, clasicista, de su composición permite acercar su hechura, salvando las distancias, al entorno madrileño de los escultores protoneoclásicos. Está rodeada de los cuatro angelitos desnudos que realizó el escultor placentino *Antonio González Baragaña*. En las calles inmediatas, dos hornacinas de escasa profundidad cobijan dos efigies armadas de coraza, portadoras de la palma martirial y el espejo de la verdad: se trata de los *Santos Justo y Pastor*³¹⁹, tallados por el precitado *González Baragaña*. Por último, albergan las calles más extremas dos tableros de profusa ornamentación conformada a base de *ces*, motivos vegetales y una estilizada venera que timbra el broche central: en el Evangelio se representa un ciprés, que hace pareja al lado contrario de la Epístola con el pino, dos símbolos tradicionalmente referidos a María.

El reducido entablamento del cuerpo principal actúa como basamento de un rebanco cuya presencia está justificada al ser el soporte de las inestables y escorizadas actitudes de los seis angelitos sentados sobre sus dados; sirve como elemento de transición y apoyo del ático, curvo y de cascarón: seis potentes nervios decorativos dividen la simbólica bóveda celestial en cinco secciones profusamente decoradas, culminadas con la imagen del *Arcángel San Gabriel*. Remata el retablo un broche de hojarasca pomposa, flanqueado de dos angelitos dotados con bandas en sus cuerpos y provisto de una cartela con la inscripción: «Tota pvlcra est Maria».

Cabe referir, en último lugar, las buenas labores que realizaron los maestros encargados de dorar el retablo. La excelente calidad de los panes de oro permitió desplegar en el conjunto una importante serie de motivos grabados en los frisos y enjutas de los arcos: escenas de caza (ciervos, faisanes, leones, corzos), barcos de vela como símbolos de la vida, diferentes especies vegetales, carátulas o mascarones fantásticos, además de una alegoría de la Jerusalén Celeste en la calle central y los frecuentes astros del Sol y la Luna, que tanto predicamento tuvieron en los retablos. También advertimos la presencia de algunos letreros en el friso, alusivos a las mujeres fuertes de la Biblia al estar consideradas como los precedentes de la Virgen María: «Judith» y «Ruth» al Evangelio y «Abigael» y «Esther» en la Epístola³²⁰.

³¹⁸ Entre 1760 y 1763, el dorador *Alonso Recuero* estuvo encargado, además de otros trabajos, de «renovar o retocar la ymagen de Ntra. Sra.», para lo cual contó con la ayuda de su oficial *Manuel Urbán*.

³¹⁹ Los niños *Justo y Pastor* fueron martirizados en el año 304 durante la persecución de Diocleciano, cuando eran escolares de *Complutum* (Alcalá de Henares) y apenas contaban ocho y trece años de edad, respectivamente. Pese a su corta existencia, tan sólo de forma excepcional se los representó como niños durante la Edad Media, al ser pronto convertidos en mozos portadores de las palmas de su martirio; fueron azotados y decapitados, razón por la cual muestran una cicatriz en el cuello. Al ser hermanos, siempre suelen ir juntos, aunque nada refieren las fuentes iconográficas sobre el atuendo: FERRANDO ROIG, Juan, *Iconografía de los Santos* (Barcelona, 1950), p. 166; RÉAU, L., *op. cit.*, T.º 2, vol. 4, p. 222.

³²⁰ Recientemente el retablo ha sido sometido a una restauración que le ha devuelto el esplendor que tuvo en el pasado. *Vid.*, al respecto, el documentado trabajo de HERNÁNDEZ NIEVES, Román, y CANO RAMOS, Javier, «Consideraciones generales sobre la restauración en retablos y bienes muebles. Catálogo de intervenciones», en AA.VV., *Extremadura Restaurada* (Salamanca, 1999), T.º I, pp. 246-249.

Valoración de la obra en su contexto artístico-. En la comarca de la Vera, y en el panorama diocesano en su conjunto, el retablo dedicado a Ntra. Sra. de Sopedrán en Jarandilla supone uno de los primeros trabajos lignarios que prefiguran el estilo rococó, de forma paralela a lo que sucede por estas mismas fechas, década de 1740, en el panorama retablístico nacional. Una vez más, fue el taller de los *Incera Velasco* el generador de una moda pródiga en adeptos. Tras haber alcanzado el estilo barroco de estos arquitectos su máxima expresión en el retablo de Navaconcejo, que atribuimos al taller por ellos regentado, debieron ser sus contactos con la ciudad de Plasencia y demás centros artísticos cercanos los que introdujeron la inflexión que experimenta en Jarandilla el estilo que hasta entonces habían mantenido. El retablo de Sopedrán supone el ensayo de una decoración a base de rocallas, plenamente logrado en ejemplares inmediatos; así lo pone de manifiesto la máquina de la parroquia jaraiceña de San Miguel, o el posterior retablo mayor de la iglesia de Jerte, donde sin embargo varían el tipo de hornacina empleado, además de otra serie de motivos, con respecto a los dos ejemplares antedichos. El hecho de que pudieran haber bebido del estilo rococó en Plasencia nos lo demuestra la documentación exhumada y relativa a la construcción de un ejemplar con el que el presente de Sopedrán guarda asombroso parecido: este es el retablo mayor de la iglesia de Arroyomolinos de la Vera, ejecutado por *José Manuel* sobre las trazas solicitadas al importante artífice placentino *Carlos Simón de Soria*. Es probable, dado que *Simón de Soria* está documentado en la perla del Jerte por las mismas fechas en que se construye el retablo de la ermita jarandillana, que hubiera sido su trazo el responsable de esta planta cuyas rocallas, conformadas en su práctica totalidad, definirán el estilo de los hermanos *Incera Velasco*.

- *Jaraíz de la Vera. Iglesia de San Miguel Arcángel*
Retablo mayor

Escaso debió ser el período transcurrido entre el contrato del retablo mayor de San Miguel y la rúbrica de la requerida escritura de obligación y fianzas que sus maestros, los hermanos *de la Incera Velasco*, otorgaron el día 30 de agosto de 1750 para asegurar el precio por el que se habían comprometido a tallar el retablo³²¹: 7.500 reales de vellón, «con materiales legítimos y correspondientes a nuestra costa a vista y satisfacción de maestros peritos en el arte, nombrados uno por parte de la fábrica de dicha yglesia o quien corresponda, y otro por la nuestra y terzero en caso de discordia». La certificación que presentaron ante el escribano placentino Juan Santos Martínez Villanueva sobre el valor de sus bienes y los de sus fiadores y convecinos, Ángel y Esteban García, que, «apreciados y minutados componen y montan libres de toda carga o grabamen catorce mil quinientos noventa y seis reales de vellón», cumplía de sobra las exigencias requeridas en este tipo de empresas.

³²¹ AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia Escribano Juan Santos Martínez Villanueva, leg. 1678, foliado, fols. 38-39 vt.º. Esta obra vino a sustituir al antiguo retablo mayor, del siglo XVII, de cuya policromía se había encargado el pintor placentino *Alonso de Paredes* a raíz del contrato que firmó el 12 de noviembre de 1617; la carta de finiquito la firmó el 13 de febrero de 1619: *vid.* nuestra Tesis Doctoral, T.º III, pp. 946 ss.

El inicio de los trabajos está reflejado en los libros de la parroquia a partir de las cuentas de 1751 –referentes al período 1749-51–, por lo que es de imaginar que la factura del retablo comenzaría poco después de la firma del protocolo con las fianzas. No obstante, el grueso de los descargos tuvo lugar a partir del año siguiente de 1751: desde el 26 de abril de este año hasta el 30 de agosto de 1752, los *Incera Velasco* otorgaron un total de 25 cartas de pago a tenor de la prosecución de los trabajos³²². Considerando estos libramientos y otros descargos también referidos a la obra, podemos aproximarnos a las condiciones contractuales. El plazo estipulado para su ejecución fue de dos años a contar desde la fecha de la escritura de fianzas: el retablo se realizó entre 1750 y 1752³²³, y pensamos que ya debía estar concluido el 30 de



Fig. 142. Jaraíz de la Vera. Parroquia de San Miguel Arcángel. Retablo mayor.

agosto de dicho año 1752, al ser ésta la fecha de la última carta de pago anotada, que, a la postre, es coincidente, 24 meses después, con el momento en el que los tallistas comparecieron ante Juan Santos Martínez Villanueva para certificar el aval. En total, las Cuentas de Fábrica reflejan descargos por valor de 6.293 reales y 26 maravedís, es decir, faltan 1.200 reales hasta alcanzar el precio ajustado de 7.500 reales, de lo que inferimos pudieron ser abonados una vez declararan los maestros requeridos para tasar la obra. En los 7.500 reales estaban incluidos los materiales y, con toda seguridad, la manutención de los maestros durante la estancia en Jaraíz con motivo del asiento y montaje del retablo, pues la cercanía de Barrado posibilitaría su factura en el taller familiar allí instalado; es posible que los 58 reales abonados a Francisco López Custodio correspondan

³²² A.P. de San Miguel, Jaraíz de la Vera, *L.C.F. y V. de 1715 a 1766*, foliado en parte, cuentas de 1751 (sin foliar), y fols. 199-200 vt.^o (cuentas de 1753, correspondientes al período 1751-1753).

³²³ Mérida afirma que «el retablo mayor fue construido en 1792». Aunque la fecha es errónea –sin duda obedece a un error de imprenta– el dato no deja de ser interesante, ya que es posible que en su época aún conservara la parroquia la carta original de finiquito: MÉLIDA ALINARI, J.R., *op. cit.*, T.^o II, p. 238.

a las noches que los *Incera* y demás oficiales pasaron en su casa o posada, así como los 239 últimos reales consignados tuvieron como finalidad pagar los débitos que dejaron los tallistas en la carnicería, todo más que este último apunte es interesante como nota sociológica, y demuestra el buen cuidado que solían tener los artistas más renombrados con la alimentación que necesitaban para desempeñar los trabajos y obligaciones contraídas.

Tras permanecer 15 años *en blanco*, dieron comienzo los preparativos necesarios para dorar el retablo mayor dedicado a San Miguel. Los trabajos se desarrollaron entre 1767 y 1768 a cargo de *Alonso Recuero*, vecino de Serrejón y «dorador que ha dorado el retablo», quien percibió por su trabajo en torno a los 9.778 reales y dos maravedís. En total, incluyendo los materiales, el coste del dorado ascendió a la importantísima cifra de 19.675 reales y 19 maravedís, una de las más elevadas del Obispado³²⁴.

Análisis descriptivo-. El retablo mayor de la iglesia de San Miguel reúne las características del más puro estilo barroco, tildado ya con motivos de estirpe rococó como corresponde a los inicios de la década de 1750. En planta y alzado la obra se adapta a los tres lienzos murales del testero, y se organiza en banco, cuerpo único formado por tres calles a las que separan cuatro columnas de fuste liso y profusa decoración adherida, y ático rematado en broche de hojarasca pomposa, *ces* y formas próximas a las rocallas de entre las que emerge un medallón central con el monograma de María, a quien en definitiva está dedicado el retablo bajo el patronazgo de *Ntra. Sra. de los Remedios*.

El banco actúa como soporte de los cuatro mensulones sobre los que apean las columnas del cuerpo principal: dispuestos sobre placas recortadas, están formados con elementos vegetales superpuestos y curvados hasta formar el mensulón requerido; en el repertorio decorativo adquieren carta protagonista la venera central, de perfil irregular, y el serafín del remate superior. Los espacios situados en los flancos laterales se cubren con vistosos tableros decorativos: un fondo elaborado con motivos grabados sobre oro, semejante a las celosías de estirpe musulmán, anima las cintas vegetales talladas en relieve; de sus tallos parten hojas, rameados y rosas que sirven de marco para los dos medallones ovales dispuestos en cada uno de los recuadros. En ambos casos se representa al Demonio en escenas diferentes, aunque bajo el mismo aspecto terrorífico que hunde sus raíces en el Alto Medioevo y resuelve imaginarlo cubierto de pelo, con cuernos en la frente, alas de murciélago y pies en forma de garras: el broche del Evangelio parece recrear la segunda tentación de Cristo, cuando fue transportado a la terraza del templo de Jerusalén y desafiado a caer en el vacío bajo el presupuesto de ser recogido por

³²⁴ A.P. de San Miguel, Jaraíz de la Vera, L.C.F. y V. de 1767 a 1814, foliado en parte, fols. 13-13 vt.^o (cuentas de 1767); 19-22 vt.^o (cuentas de 15 de diciembre de 1768: «Quenta que da el señor bachiller don Alonso Azedo de los efectos que se han ymbertido en dorar el retablo maior de la yglesia de San Miguel desta villa, de donde es cura»); 32 vt.^o-33 (cuentas de 1769); y 48 vt.^o (cuentas de 1771). Una síntesis sobre la historia documental del retablo recoge la obra de MONTERO APARICIO, D., *Arte religioso en la Vera...*, op. cit., pp. 325-326.

un coro de ángeles³²⁵; en el costado de la Epístola se efigia a San Miguel apresando al Demonio precipitado en la tierra tras librar feroz batalla contra los ángeles en el cielo³²⁶, una curiosa iconografía si tenemos en cuenta que lo más usual es representarlo clavando la lanza a Satanás. En definitiva, el camino del mal puede ser superado comulgando con el cuerpo de Cristo, cuya Sagrada Forma custodia el tabernáculo situado en el espacio central de este primer nivel –la obra original se ha perdido–.

El cuerpo del retablo está sustentado por cuatro columnas de basas áticas y capiteles compuestos, conjugadas en orden a lograr el gigantismo en la composición y una mayor profusión decorativa a tenor del contraste bícromo entre el negro del fuste y el dorado de los motivos tallados: son festoneados que penden de las guirnaldas trabadas en las alas plateadas de los serafines, un repertorio donde asimismo adquieren papel relevante las placas adventicias, típicas del Rococó y marco frecuente para disponer las cabecitas angelicales en la retablística hispánica contemporánea. Preside la calle central una pequeña hornacina destinada a albergar la talla medieval de *Ntra. Sra. de los Remedios* –escultura de influencia románica fechada en los comedios o segunda mitad del siglo XIII³²⁷–. Se trata de un nicho de planta curva y bóveda de cuarto de esfera, dotado de jugoso repertorio vegetal y cobijado bajo dosel de fingido cortinaje cónico –según forma honorífica peculiar del siglo XVIII– cuya apertura hacen efectiva dos pequeños angelillos; en su cúspide, un medallón con una casa, símbolo de los santos y familiares de Dios³²⁸ congregados en torno a la Madre celestial, situada ésta entre dos árboles tradicionalmente alusivos a María, el pino y el ciprés³²⁹. En las calles laterales, insertas en inventivas hornacinas, se disponen las efigies de *Santa Lucía* y *San Blas*, ambas del siglo XVII y bastante populares; fueron añadidas después de 1975³³⁰, y es posible que formaran parte de algún colateral.

El entablamento del retablo sigue el modelo creado en San Esteban de Salamanca, aunque sustituye las ménsulas por pequeñas cabezas de angelitos y reduce el vuelo de la cornisa; pese a esto, el juego de luces y sombras y dinamismo de sus espacios quebrados continúa inalterable. El rebanco añade motivos de talla y esculturas en poses inestables: los dos ángeles que flanquean el remate de la calle central, o las dos efigies dedicadas en los laterales a la representación simétrica de *San Miguel*, portando la balanza con la que pesa las almas, remiten de nuevo al cita-

³²⁵ Mateo, 4, 5-7. Lucas, 4, 9-11 (en los textos de este Evangelista el episodio referido figura en tercer lugar). No obstante estas fuentes bíblicas, hemos de admitir la particularidad que entraña la representación iconográfica anotada, pues el Demonio parece estar hostigando a Cristo con una rama de hojas secas o cuerdas que actúan a modo de látigo.

³²⁶ Apocalipsis, 12, 7-9.

³²⁷ GARCÍA MOGOLLÓN, F.J., *Imaginería medieval...*, op. cit., p. 116.

³²⁸ Carta a los Efesios, 2, 19.

³²⁹ Eclesiástico, 24, 13.

³³⁰ La fotografía que publica Montero Aparicio en esta fecha permite apreciar los cambios anotados; en 1975 las hornacinas estaban ocupadas por imágenes modernas: MONTERO APARICIO, D., *Arte religioso en la Vera...*, op. cit., p. 327 y repertorio de láminas, sin numerar.

do retablo salmantino y enlazan con la estética del pleno Rococó. Complementa la iconografía angélica la representación del *princeps militae caelestis*, que domina el retablo desde el nicho del ático rodeado por una efectista ráfaga de nubes y serafines³³¹. Al igual que sus compañeros, fue realizado de forma contemporánea al retablo, y, en general, sus hechuras no responden a un escultor demasiado virtuoso. La hornacina que lo alberga está flanqueada por dos estípites que soportan un arco trilobulado de arrolladas espiras. Flanquean este espacio dos paneles decorativos formados a base de tallos vegetales arrollados e incurvados. Los espacios lisos sobre los que apoyan se aprovechan para disponer, cual si de verdaderos frisos se tratara, labores grabadas sobre el dorado con la representación de escenas cinegéticas: ciervos, gacelas, cazadores que disparan sus escopetas, etc.

Valoración de la obra en su contexto artístico-. El retablo mayor de la parroquia jarai-ceña de San Miguel permite comprobar los pasos que van siguiendo los maestros arquitectos José Manuel y Francisco Ventura en su evolución estilística, desde un Barroco plenamente conformado hasta un Rococó donde no logran desprenderse de la abigarrada decoración barroquista que suelen emplear: los paneles decorativos del banco o los medallones de los nichos, sirven como ejemplo de lo que decimos, así como los estípites del ático remiten a la complacencia de estos artistas en el empleo de elementos ya retardatarios. Como novedad en su repertorio introducen en *San Miguel* la columna de fuste liso y decoración adherida, soporte que adquiere pleno realce en la obra en virtud de la bicromía con la que Alonso Recuero concibió el conjunto. De este artista es necesario destacar la buena labor desarrollada con los panes de oro y plata: frisos grabados con animales en escenas cinegéticas que sitúa en las zonas superiores del retablo, mayor tonalidad en la figura del titular en virtud de los panes de plata empleados, etc.

- *Arroyomolinos de la Vera. Parroquia de San Nicolás de Bari*
Retablo mayor

Como suele ser frecuente en estos casos, el deterioro del antiguo retablo mayor parroquial y los deseos de la comunidad por renovar su estilo y ponerlo a la *vanguardia* de los tiempos, debieron ser factores claves para resolver el contrato de la pieza que hoy enoja el ábside de la iglesia de Arroyomolinos. Puesto que el día «catorze de febrero del año pasado de zinquenta y zinco» la obra estaba concluida, suponemos

³³¹ Tras ser inaugurado el retablo, y como suele suceder con obras de empaque tan portentoso, las intervenciones se sucedieron a lo largo de los años 1770-1790. Por ejemplo, sabemos que un mal anclaje del Patrono San Miguel propició su caída en 1777; debió precipitarse sobre el marco del altar mayor, que entonces tuvo que ser reparado. Dos años después, en 1779, se pagaron 115 reales por la compostura de dicho Arcángel, tal vez al jarai-ceño Juan Bautista Yoanoni, como afirma Montero Aparicio, pero también es posible que de nuevo solicitara la parroquia los servicios de Alonso Recuero, que vuelve a estar presente en 1782: en este año le fueron abonados 160 reales por dorar el marco del altar mayor (130 reales), quebrado y recompuesto en 1777, y por dos atriles que pintó (30 reales): A.P. de San Miguel, Jaraiáz de la Vera, L.C.F. y V. de 1715 a 1766, foliado en parte, fols.106-106 vt.^o (cuentas de 1777); 133 (cuentas de 1779) y 161 (cuentas de 1782); MONTERO APARICIO, D., *Arte religioso en la Vera...*, op. cit., p. 327, n. 46.

que fue realizada entre 1754 y comienzos de 1755 fundamentalmente: así lo ponen de manifiesto los importantes descargos librados en dicho período. De su traza se encargó el placentino *Carlos Simón de Soria*, maestro de arquitectura y talla, que percibió por la planta «que hizo para el retablo» 100 reales. Para la ejecución material del mismo los rectores parroquiales recurrieron al taller que en Barrado tenían abierto los *Incera Velasco*; aunque en las cuentas sólo aparece documentado *José Manuel*, suponemos que su hermano *Francisco Ventura* también colaboró en los trabajos de una pieza de tamaño envergadura. La conclusión del conjunto lignario a comienzos de 1755 dio lugar a la liquidación de cuentas que rubricó Gabriel López, notario de la Audiencia placentina, el día 14 de febrero de 1755, una vez que el tallista responsable de su traza hubo reconocido favorablemente el trabajo desempeñado; por tasar la pieza *Carlos Simón de Soria* cobró 45 reales. Por su parte, los *Incera Velasco* recibieron un total de 7.790 reales y 24 maravedís, cifra que debe ocultar los gastos derivados de su estancia en la villa durante la realización del conjunto: el transporte de la madera desde Tejeda de Tiétar y su elaboración en Arroyomolinos permite constatar esta hipótesis³³².



Fig. 143. Arroyomolinos de la Vera. Parroquia de San Nicolás de Bari. Retablo mayor.

³³² A.P. de Arroyomolinos de la Vera, L.C.F. y V. de 1746 a 1861, foliado en parte, fols. 37 vt.º-43 vt.º, etc., cuentas de 1756 y 1760. Vid., etiam, las cuentas de la *Demanda del Santísimo Sacramento*, de 1707 a 1763, sin foliar, cuentas de 1757, donde consta una aportación de 990 reales para la ejecución del retablo mayor. No hacemos mención a los gastos relativos a obras de albañilería, carpintería, madera y transporte.

Un año después de haber concluido los trabajos de talla y ensamblaje, don Juan Blanco Molano, Canónigo de la Catedral placentina, en su Visita pastoral del día 20 de enero de 1756, daba licencia para «dorar el retablo nuevo que se ha hecho en el altar maior», y ordenaba la ejecución de un nuevo colateral donde ubicar las imágenes de *San Juan Gualberto* y *San Buenaventura*, puesto que sus antiguos retablos habían sido suprimidos –nunca se llevaron a cabo–. El dorado del conjunto lignario del presbiterio corrió a cargo del dorador *Manuel García Robleda*, que percibió en 1756 el total de 616 reales de vellón por la policromía de la custodia. Entre este año de 1756 y el siguiente de 1757 debió llevarse a cabo el dorado del resto del conjunto. Con posterioridad, y tal vez porque hasta entonces no fueron policromados, se asentaron los ángeles lampareros en la cornisa: en las cuentas de 1760 y 1761 tenemos un pago de «treinta y dos reales que costaron poner los seraphines en el retablo»³³³, sin duda presentes en la traza de *Carlos Simón de Soria*.

Análisis descriptivo–. El retablo mayor de Arroyomolinos de la Vera adapta su diseño a la estructura poligonal del ábside de la parroquia en función de la estructura de cascarón que presenta, heredera a su vez de los presupuestos salmantinos de *José Benito de Churriguera*. En este sentido, la curvatura planimétrica no sólo confiere cierto dinamismo al conjunto, sino que también profundiza en la impresión de una superficie lignaria tallada como una verdadera epidermis decorativa. Dicha superficie cuenta en alzado con banco, un cuerpo dividido en cinco calles y ático. El repliegue de los motivos integrantes del repertorio ornamental es sintomático de una avanzada cronología, responsable asimismo de las rocallas combinadas con el mundo vegetal del Barroco que hereda y continúa trabajando el Rococó.

El sotobanco sobre el que asienta el retablo contribuye a realzar una predela integrada por los netos sobre los que apoyan las cuatro columnas centrales del cuerpo principal y las pilastras de los extremos. El repertorio ornamental de los plintos y los tableros rectangulares insertos entre ellos se resuelve a base de abultadas rocallas combinadas con *ces* y cabecitas de querubines; en el caso de los paneles laterales, dicho repertorio enmarca simétricamente el placado recortado que funciona a modo de repisa para la imagen de la correspondiente hornacina. Además de esto, las caras internas de los netos llevan grabado sobre el pan de oro un repertorio de escenas relativas a la vida de María y la infancia de Cristo, herederas del amplio repertorio iconográfico del siglo XVII y, tal vez, inspiradas en las composiciones del retablo que fue sustituido por el presente. Van distribuidas dichas imágenes a ambos lados de la calle central, junto a los cuatro Evangelistas. Desde el costado del Evangelio al de la Epístola apreciamos *La Anunciación*, *La Adoración de los Pastores*, *La Circuncisión*, *La Presentación de Jesús en el Templo*, *La Epifanía* y la *Visitación de María a su prima Santa*

³³³ *Ibidem*, L.C.F. y V. de 1746 a 1861, foliado en parte: 20 de enero de 1756, Visita de don Juan Blanco Molano; cuentas de 1758, partida de gasto nº. 21; y cuentas de 1763. En cuanto a la financiación de la obra por parte de otras cofradías, *vid.*, L.C. y V. de *la Demanda del Santísimo Sacramento, de 1707 a 1763*, sin foliar, cuentas de 1757 (con un aporte de 700 reales para el dorado); y L.C. y V. de *la Cofradía de la Vera Cruz, de 1704 a 1760*, foliado, fol. 176 vt.º (1000 reales de vellón).

Isabel. La riqueza del fino y dorado grabado también se pone de manifiesto en el amplio repertorio animalístico desplegado en el pedestal del banco, donde seres fantásticos dispuestos simétricamente en torno a un motivo floral van jalonando representaciones de leones, linceas, elefantes, avestruces, toros, jabalíes, cocodrilos, faisanes, etc., combinados con motivos vegetales y querubines grabados asimismo sobre el oro.

Asienta sobre el banco el cuerpo del retablo, dividido en cinco calles separadas por cuatro columnas de capitel compuesto, con fuste acanalado en los dos tercios superiores y liso en el inicio; la transición entre ambas superficies está resuelta a base de pequeñas rocallas, ces, motivos vegetales emergentes de diminutos centros y pequeñas placas de las que penden capullos derramados hacia la basa –sobre el fondo estriado que en esta zona del soporte dibuja el pan de oro–. Detrás de las columnas se aprecia un jugoso repertorio de grabados combinados con frases bíblicas alusivas al Árbol de la Vida y la Creación del Hombre³³⁴, a la Eucaristía y la Alianza con el pueblo de Israel³³⁵, al sacrificio de Isaac³³⁶, y al Árbol de la Ciencia³³⁷. Se trata, pues, de un complejo programa bíblico entroncado con la teología de la cruz y la iconografía cristológica³³⁸.

Cierto efecto dinámico y de variación confiere al retablo el tamaño decreciente de las hornacinas según se aproximan a la calle central. Están confeccionadas con el medio punto y diseñadas con inventiva: las más extremas cuentan con jugosos broches en la clave, fondos grabados sobre el oro y ricas repisas, diferentes al casquete semiesférico y decoración a base de rocallas de los nichos centrales. De éstos, el principal va situado sobre un manifestador de tipo giratorio, decorado con espejos y enmarcado con una pareja de columnas semejantes a las descritas para el cuerpo principal del retablo. Las efigies, buenas esculturas de mediados del siglo XVIII exceptuando a *San Roque*, van acompañadas en el nicho que las acoge con su correspondiente repertorio iconográfico y citas bíblicas insertas en las peanas o en los marcos. Desde el Evangelio a la Epístola tenemos a: *San Antonio de Padua* con el Niño en brazos (c.1750)³³⁹; *San Pablo*³⁴⁰, dotado con sus correspondientes atributos –la talla es

³³⁴ «ARBOR VITAE», «INSPIRAVIT IN FACIEM / EIVS SPI/RACULUM / VITAE», acompaña la creación de Adán y la representación de éste junto a Eva, el Árbol del Paraíso y Dios.

³³⁵ «VITA / BONIS», «ARCA / TESTA/MENTI», junto a imágenes con la adoración de la Sagrada Forma y el Arca de la Alianza.

³³⁶ «MORS / ESTIVALIS», «SACRIFIVM / ABRAHANS», acompaña la adoración de la Sagrada Forma junto a un ara con el cordero y el sacrificio aludido.

³³⁷ «ARBOR / SCIENTIAE», «AEDIFICAVIT / D[OMI]N[U]S DEVS / COSTAM / DE ADAM IM MULIEREM», y la escena con la tentación de Eva por la serpiente que baja del árbol mientras que desde éste observa un ángel y Adán espera al pie del mismo. Se completa con la creación de Eva a partir de la costilla de Adán.

³³⁸ Vid., ANDRÉS ORDAX, S., *Iconografía Cristológica a fines de la Edad Media: el crucero de Sasamón* (Salamanca, 1986), pp. 43 ss.

³³⁹ «AMAVIT EVM D[OMI]N[U]S / [ménsula] / ET ORNAVIT EVM», «IN MEDIO EC[C]LESIAE / APERVIT OS EIVS»; está acompañado en el fondo con seis ángeles en diferentes actitudes que portan filacterias –los dos centrales– y sirven a su vez de enmarque para dos medallones superiores en los que se representa el sermón del franciscano a los peces.

³⁴⁰ Esta imagen debe proceder de la antigua ermita que el pueblo elevó en honor de este Príncipe de la Iglesia a comienzos del siglo XVIII.

de menor calidad que el resto³⁴¹; una moderna escultura de *San Roque*³⁴² (el nicho está enmarcado con ángeles portadores de coronas de laurel, trompetas y laúdes; acompañan pequeñas representaciones alusivas a María y al divino Infante en diversas actitudes, de lo que es posible inferir que el nicho pudo estar dedicado al Niño Jesús según la disposición del retablo anterior); *San Juan Gualberto* (c.1750), que sustituye el hábito blanco por el negro para resaltar el moteado de flores doradas en los estofados³⁴³; y *San Buenaventura* (c.1750), identificado con sus frecuentes atributos³⁴⁴. Con lo expuesto, es posible admitir para la iconografía descrita una evidente relación con los temas cristológicos desarrollados a finales del siglo XV y durante todo el siglo XVI, a raíz de los grandes cambios que se producen en la concepción teológica hispánica por estas fechas³⁴⁵.

Cierra el conjunto un ático curvo de cascarón que asienta sobre el reducido entablamiento del primer cuerpo. Está dividido en cinco sectores por las correspondientes nervaduras y decorado con *ces*, rocallas, acantos, flores de cuatro pétalos y otra serie de motivos vegetales. Un portentoso broche de hojarasca pomposa remata el todo. Cuenta en su centro con una hornacina a modo de gruta que sirve para albergar una buena talla dieciochesca del titular, *San Nicolás de Bari*, a cuyos milagros alude sin duda el rico repertorio de grabados distribuidos a lo largo del entablamiento: la leyenda de las *Tres doncellas*, los *Tres niños resucitados* o la serie de episodios que protagonizó relacionados con el mar³⁴⁶. Enmarcando la imagen del patrono se disponen dos ángeles lampareros sentados en forzado escorzo sobre el entablamiento; la excelente calidad impresa en la talla y la minuciosa ejecución de las labores policromas remiten a buenos maestros imbuidos en el estilo rococó.

Valoración de la obra en su contexto artístico-. Palpable en Arroyomolinos es la estética derivada del retablo mayor que ejecutó José Benito de Churriguera a partir de 1692 para el convento salmantino de San Esteban: cabe destacar el ático curvo de cascarón y los dos ángeles lampareros dispuestos sobre el entablamiento en forzado escorzo, presos ya de una gracilidad propia del Rococó. En la evolución estilística de los *Incera Velasco*, ambas pautas de diseño estaban presentes desde la confección, entre

³⁴¹ «SAGIT[T]AE POTENTIS ACUTAE, [CUM] CARBONIBVS DESOLATORIIS. P.Sal. CXIX».

³⁴² Parece ser que la talla de *San Roque* que Montero Aparicio fecha en el tercer cuarto del siglo XVIII todavía se conserva en la comunidad parroquial: MONTERO APARICIO, D., *Arte religioso en la Vera...*, op. cit., p. 329.

³⁴³ «EGO AVTEM DICO VOBIS. DILIGITE [INIMICOS] VESTROS: Matthaei. Cap. V».

³⁴⁴ «ET IMPLEVIT [Iménsula]/ EVM DOMINVS»; en el intradós de la hornacina tenemos el monograma de María entre rayos, con el Sol en el Evangelio, la Luna en la Epístola y el fondo estrellado. Algunas de las representaciones restantes, acompañadas por ángeles según es frecuente en la iconografía del Doctor Seráfico, hacen referencia al tratado sobre el *Lignum Vitae* -El tratado fue traducido al castellano y publicado en España en 1497: SAN BUENAVENTURA, *El árbol de la vida, en el cual brevemente se contiene toda la vida de Jesucristo nuestro Redentor* (Sevilla, 1497), citado por ANDRÉS ORDAX, S., *Iconografía Cristológica...*, op. cit., p. 44, n. 29- que éste escribió: la adoración de la cruz, acompañada en la Epístola con una escena de cocina.

³⁴⁵ Vid., ANDRÉS ORDAX, S., *Iconografía Cristológica...*, op. cit., p. 43.

³⁴⁶ Vid., VORÁGINE, Santiago de la, *La Leyenda Dorada* (Madrid, 1982), T.º I, pp. 37 ss.; RÉAU, L., *Iconografía...*, op. cit., T.º 2, vol. 4, p. 429-430.

1747/48 y 1750, del retablo mayor de la ermita jarandillana de Ntra. Sra. de Sopetrán³⁴⁷. No obstante, el protagonismo que adquieren en Arroyomolinos los dos mancebos, así como la definitiva adscripción de los maestros al estilo Rococó, es más que evidente; ninguna de sus obras anteriores presenta un conjunto de superficies tan claras y limpias como el presente. Sin duda, el cambio de rumbo en su estilística debemos ponerlo necesariamente en relación con el artífice de la traza, el tallista placentino *Carlos Simón de Soria*, y el retablo de las Reliquias que había ejecutado en 1746 para el Catedral de la ciudad del Jerte según el modelo del retablo dedicado al Tránsito de Ntra. Sra. –conjunto donde habían intervenido los tres hermanos *Churriguera*–. *Simón de Soria* demuestra ser un artífice versado en lo más avanzado del estilo entonces imperante en la retablística española, que experimenta desde 1740 un repliegue en su ornato, un progresivo abandono del estípite y la adopción de la *rocaille*³⁴⁸. No en vano pensamos nosotros que *Carlos Simón* pudo haber sido uno de los entalladores que envió *Alberto Churriguera* a Plasencia en segunda instancia, a fin de complacer los deseos del Cabildo en cuanto a la correcta prosecución de los trabajos desempeñados en el retablo del Tránsito. De ser esto cierto, cabe pensar que sería un artista relacionado de continuo con los talleres salmantinos, que, sin embargo, tuvo que abandonar en su momento para buscar nueva clientela. La influencia de Arroyomolinos estará presente a partir de este momento en la estética de los hermanos *de la Incera Velasco*: en la siguiente obra que de los mismos tenemos documentada, el retablo mayor de la iglesia parroquial de Jerte (c.1760-1762), retoman el diseño de los ángeles mancebos y la estética rococó en general, aunque mantienen el estípite y la complacencia en un ornato algo más recargado.

El amplio desarrollo iconográfico que presenta el retablo no se ajusta a la reducción que experimenta la imaginaria durante el Barroco. Tal circunstancia responde a la necesidad de albergar las tallas cuyos retablos colaterales habían sido desmontados a raíz de la construcción del mayor; aunque en la Visita de 1756 se ordenó su hechura, la falta de caudales debió ser el factor que resolvió la inserción de las piezas en la máquina de los *Incera*. Debieron éstas sustituir, a partir de la fecha indicada de 1756, a las que procedían del antiguo retablo mayor, razón por la cual los grabados sobre el pan de oro ajustan su repertorio a las tallas que albergan las hornacinas decoradas con tal suerte de imágenes. En la confección de las esculturas destaca especialmente la calidad de los ángeles lampareros, junto a las tallas de *San Juan Gualberto*, *San Buenaventura* y *San Nicolás de Bari*, cuya excelente policromía y estofado a base de bandas horizontales, además de su perfil sinuoso pleno de gracilidad Rococó, permiten intuir la labor de buenos escultores y pintores conectados con el círculo salmantino a través de Plasencia. Montero Aparicio prefiere pensar en un autor de origen abulense³⁴⁹, y acerca a la órbita del retablo mayor de Pasarón –ejecutado por el taller del escultor *Manuel Álvarez Benavides*– la talla de *San Buenaventura*.

³⁴⁷ MÉNDEZ HERNÁN, V., *El retablo mayor de la ermita de Ntra. Sra. de Sopetrán...*, op. cit., pp. 179 y ss.

³⁴⁸ Vid., MARTÍN GONZÁLEZ, *Escultura Barroca Castellana*, op. cit., pp. 74 s.

³⁴⁹ MONTERO APARICIO, D., *Arte religioso en la Vera...*, op. cit., p. 329-330.

Mención aparte merece el trabajo desarrollado en la obra por el dorador *Manuel García Robleda*. No conserva la comarca verata, ni la Diócesis de Plasencia, obra con la que parangonar los jugosos grabados desplegados en el conjunto de Arroyomolinos. Los motivos iconográficos, aislados o formando escenas, así como las frases bíblicas inscritas, remiten al mundo del Barroco más popular y apegado a las abigarradas decoraciones que en todo punto se alejan de la estética imperante en los círculos más avanzados. La colaboración de *García Robleda* en los trabajos desempeñados entre 1758 y 1759 en el retablo de Ntra. Sra. de Sopedrán, en Jarandilla de la Vera, con motivo de su dorado, puede ser el origen para rastrear la introducción de tales motivos en el ámbito de creación particular de nuestro artista.

- *Jerte. Parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción*
Templo eclesial y retablo mayor

Introducción-. Al igual que sucede con la ermita jarandillana de Ntra. Sra. de Sopedrán, la iglesia de Jerte constituye un buen ejemplo para estudiar la faceta arquitectónica de los hermanos *Francisco Ventura* y *José Manuel* en el más pleno sentido del término. El surgimiento de este núcleo de población durante la primera mitad del siglo XIII, de forma correlativa y prácticamente coetánea a la fundación de la ciudad de Plasencia, según acontece en todo el valle en general³⁵⁰, es sintomático de la antigüedad del emplazamiento, y permite justificar en parte la evolución de su arquitectura religiosa. Del primitivo edificio eclesial, elevado a finales del siglo XV o comienzos del XVI, tan sólo permanece en pie la torre, aprovechada en la actual construcción dieciochesca, de la que se mantiene separada. El crecimiento demográfico³⁵¹ en la zona fue sin duda uno de los principales motivos que tuvieron los parroquianos para demoler la antigua fábrica y contratar su nueva construcción: el día 22 de mayo de 1755 suscribieron la obligada escritura con los hermanos arquitectos, vecinos de la villa de Barrado, *don Francisco Ventura* y *don José Manuel de la Incera Velasco*³⁵². El nuevo proceso constructivo fue de importancia capital para los ornamentos lignarios que hasta entonces habían enjoyado el templo, pues hubo que «remoer los retablos y quitarlos con todo cuidado, y colocarlos por piezas en el

³⁵⁰ FLORES DEL MANZANO, F., *op. cit.*, p. 20.

³⁵¹ *Ibidem*, pp. 76-77. De los 130 vecinos registrados a finales del siglo XVII, pasa a 139 en los inicios del siglo XVIII, aumentando a 290 en 1786 y a 250 en 1791.

³⁵² AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Juan Santos Martínez Villanueva, leg. 1679, foliado, fols. 19-26. Desde al menos 1745 estaba juntando dinero la iglesia para poder materializar las obras necesarias en la fábrica del templo. En este año de 1745, y en los siguientes de 1746 y 1747, el bachiller don Francisco Gil Serrano solicitó limosnas para dicha empresa, según desglose inserto a continuación de las cuentas de 1749 (tomadas en 1750). En 1748 se pagaron «treinta reales que dieron al maestro que vino a ver la obra que se yntentaba hazer de la capilla mayor». Y para dar cumplimiento al decreto dictado por el Provisor diocesano el 22 de enero de 1752, se abonaron en las cuentas de este año –recogido en las cuentas de 1754– «un mil trezientos sesenta y quatro reales y medio... a diferentes maestros... con el motibo de la obra y fábrica de hazer la yglesia nueva»: A.P. de Jerte. L.C.F. y V. de 1729 a 1786, foliado en parte; desordenado; aparecen insertas las cuentas de la Memoria de la obra pía de Ana Bernal (1729-1787), dado que también contribuyó a la obra según desglose fechado el 2 de agosto de 1756. Los asientos anotados no están foliados.

lugar que se señalare». Sin embargo, el deseo de renovar todas las obras del templo y ponerlas a tono con la estilística barroca fue la causa que determinó la desaparición del antiguo retablo mayor (1622/23-25)³⁵³, y el contrato del actual con los mismos maestros de la iglesia. Su construcción se inició al terminar los trabajos de la fábrica eclesial, cuyo plazo estipulado, a contar desde el momento en que fueran abiertos los cimientos³⁵⁴, comprendía «tres años y cinco meses poco más o menos». La obra estaba terminada hacia 1760³⁵⁵, momento en el que debió intervenir «el maestro que vino de orden de los señores Deán y Cavildo al reconocimiento de la obra de la yglesia».

Historia documental del retablo mayor-. Los asientos documentales sobre el proceso constructivo del retablo son muy escasos, aunque nutridos en noticias. En virtud de un traslado suscrito por el notario Diego López el 10 de julio de 1764³⁵⁶, tenemos constancia de la existencia de un libro abierto en 1755 con los asientos de las limosnas que el pueblo entregaba para la obra, primero de la iglesia y posteriormente del retablo, así como de los gastos efectuados a tenor de la continuación de los trabajos. Conservamos en este sentido el cargo que Diego de Cepeda, depositario nombrado por el Visitador general diocesano para supervisar la fábrica, consignó el 12 de junio de 1760 de las limosnas entregadas, procedentes de las rentas decimales, mandas testamentarias o multas, y de las aportaciones de los diferentes barrios de vecinos, entre ellos, el de la plaza, la plazuela y las calles reales de arriba y abajo, cada uno con su respectivo recaudador, porque «la justicia, conçejo, regimiento y vecinos de la villa de Gerte» estuvieron implicados en los trabajos desde la suscripción del contrato de la iglesia. La cifra recaudada ascendió a la importante cantidad de 14.456 reales y 31 maravedís.

³⁵³ Desconocemos el nombre del artífice material de la obra, en la que es posible que interviniera el escultor *Pedro de Sobremonte*. El conjunto fue dorado y policromado entre 1628 y 1631. Los trabajos corrieron a cargo del taller de *Jerónimo de Córdoba* y de su oficial *Juan Bautista Valmaseda*, a los que se adjudicó la obra después de competir con *Alonso de Paredes*, pintor placentino. *Vid.*, al respecto, nuestro trabajo «Apuntes para la sociología y profesionalidad artística de Extremadura, suscitados a raíz del contrato de pintura del antiguo retablo mayor de Jerte», en *Ars et Sapientia*, nº. 6 (Cáceres, diciembre de 2001), pp. 25-48.

³⁵⁴ La iglesia estaba demolida en los primeros meses de 1756, según consta en la Visita de don Pedro Sánchez Molano, Canónigo Magistral en la S.I.C. de la ciudad de Plasencia, de 28 de abril. Durante la prosecución de los trabajos de fábrica, la celebración de los sagrados misterios se trasladó a la ermita del Santísimo Cristo del Humilladero, a la que también fue mudada la pila bautismal: A.P. de Jerte, *L.C.F. y V. de 1729 a 1786*, foliado en parte; desordenado; también aparecen las cuentas de la Memoria de la obra pía de Ana Bernal (1729-1787). Sin foliar.

³⁵⁵ Pascual Madoz refiere «que el edificio es de bonita construcción, de una sola nave de 110 pies de longitud, 36 de latitud y 50 de elevación por la capilla mayor, con un buen coro alto y bien adornado, y torre separada, al sur, 10 pies. La iglesia fue construida en el año 1760, sobre otra ruinosa que había. La torre es antiquísima»: MADDOZ, P., *op. cit.*, T.º III, p. 226. El estado ruinoso en que afirma Madoz se encontraba la antigua iglesia debe estar relacionado con las importantes obras de remodelación llevadas a cabo durante el período correspondiente a las cuentas de 1694, ref. a 1692-93: A.P. de Jerte, *L.C.F. y V. de 1643 a 1724*, sin foliar. Sobre la iglesia, véase además el trabajo de GARCÍA MOGOLLÓN, F.J., *Viaje por los pueblos del Jerte: Jerte (VII)* (Cáceres, Diario EXTREMADURA, 16-11-1986), p. 12; y FLORES DEL MANZANO, F., «Arte religioso en el Valle del Jerte: Las Iglesias de Cabezuela, Jerte, Cabrero y otras aportaciones», en *VIII Centenario de la Diócesis de Plasencia (1189-1989). Jornadas de Estudios Históricos* (Plasencia, 1990), pp. 590-593.

³⁵⁶ A.P. de Jerte, *L.C.F. y V. de 1729 a 1786*, foliado en parte; desordenado. También aparecen las cuentas de la Memoria de la obra pía de Ana Bernal (1729-1787). Fols. 167 vt.º-171. *Vid.*, *etiam*, FLORES DEL MANZANO, F., *Arte religioso en el Valle del Jerte...*, *op. cit.*, pp. 591-593.

La data inserta en el traslado antedicho corresponde a una fecha posterior, ya que refiere asientos relativos a 1762. El primero de los descargos cifra una de las pagas (529 reales y 23 mrs.) libradas en favor de *don Francisco Ventura de la Incera Velasco* por «su obra de la iglesia», que sabemos, en virtud del contrato de la misma, había realizado en colaboración de su hermano *José Manuel*, quien, a su vez, aparece citado en



Fig. 144. Jerte. Parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción. Retablo mayor.

las cuentas como «maestro que fue del retablo maior»; es probable que, a efectos legales, cada hermano se responsabilizara de una de las dos empresas a fin de otorgar las respectivas cartas de pago, aunque parece claro que trabajaron conjuntamente. Por el finiquito que rubricó *José Manuel de la Incera* el 11 de abril de 1762, sabemos que había terminado de cobrar en esta fecha el segundo recibo de «los ocho mil reales en que fue ajustada dicha obra, con más cincuenta y ocho reales y seis maravedís que rezivió para pago en parte de unas sacras y marcos de Evangelistas de que se hizo nuevo ajuste³⁵⁷, y de que también se halla satisfecho por entero con doscientos reales más

³⁵⁷ Estos marcos, de estilo rococó, se conservan en la actualidad: orlan los tondos ovales, con representación de los Evangelistas – a los que identifican sus símbolos parlantes y los rótulos insertos en la zona superior de la composición–, que decoran las cuatro pechinas de la cúpula dispuesta sobre el espacio antecedente al presbiterio. Dichos marcos están timbrados con una pequeña rocalla y decorados a ambos lados con recurvadas *ces* en pequeñas cartelas de estilo rococó. Según Flores del Manzano, dichas pinturas representan a San Sebastián, San Roque, San Juan y la Dolorosa, afirmando, no sabemos con qué base, estar atribuidos al pintor placentino del siglo XVI *Pedro González*: FLORES DEL MANZANO, F., *Historia de una comarca...*, *op. cit.*, p. 116 y nota 165. Por su parte, García Mogollón estima que los cuadros no comportan tanta antigüedad como la pretendida: GARCÍA MOGOLLÓN, F.J., *Viaje por los pueblos del Valle del Jerte...*, *op. cit.*, *Jerte* (VII), p. 12. Efectivamente, tanto la hechura como el tono renegrido de los óleos son datos importantes para retrasar la cronología, que debe corresponder al siglo XVIII; asimismo, el tamaño de los cuadros descarta la hipótesis de que puedan proceder del banco del antiguo retablo mayor. En una publicación posterior, Flores del Manzano rectificó los datos aportados en 1985: FLORES DEL MANZANO, F., *Arte religioso en el Valle del Jerte...*, *op. cit.*, p. 591.

que ha rezi[bi]do». De esto deducimos que el retablo estaba terminado en abril de 1762, tras haber sido contratado en el momento de finalizar las obras de la iglesia, hacia 1760. A los 8.000 reales del ajuste del retablo hay que sumar los 3.000 reales abonados a dicho «don Joseph LeIncera por la obra del tabernáculo..., de que se halla en este libro rezivo de dicho maestro de ocho de junio del año sesenta y uno». El coste total del conjunto ascendió, pues, a la cifra de 11.000 reales (323 ducados y 18 reales), junto a 200 reales más que le fueron abonados en 1762, quizá por gratificación.

No obstante la obligación de «remober los retablos y quitarlos con todo cuidado», inserta en las condiciones del contrato suscrito el 22 de mayo de 1755 para edificar la nueva iglesia, es probable que ya entonces albergaran los rectores parroquiales el proyecto de construir una nueva máquina lignaria en el presbiterio, según se desprende de la 7ª condición de dicho contrato: «y en la pared que corresponde al altar mayor se ha de hacer otra ventana de dicha cantería que pueda servir de transparente, la que se ha de erigir a quince pies de alto y a de tener de luz seis pies de ancho y nueve de alto con su arco de medio punto que ocupe todo el grueso de la pared»³⁵⁸. Teniendo en cuenta las medidas del vano (a 4,175 m de altura, con 1,67 m de luz y 2,5 m de alto) y del antiguo retablo mayor (6,68 m de alto x 3,896 m de ancho), queda clara la intención de la iglesia de dotar el nuevo conjunto con un transparente. De igual modo, la 27ª condición de referido acuerdo estipulaba «que también ha de ser de cuenta de dicho maestro volver a sentar los seis altares que oy dicha yglesia tiene en los parages que corresponde, haciendo para ello las mesas correspondientes y sus tarimas al pie, que se han de hacer con una ilada de cantería en la misma forma que la del altar mayor y su hueco de valdosa y cal como el suelo de la sachristía»³⁵⁹.

Seis años después de haber concluido el retablo comenzaron las gestiones para proceder a su dorado. El 9º mandato que dictó el Obispo don José González Laso Santos de San Pedro cuando visitó la parroquia el 10 de julio de 1768, encomendó al cura de la villa el dorado de dicho retablo mayor, que debía comenzar tras concluir la policromía de los regentados por las cofradías del Rosario y el Santo Cristo de la Salud –o de la Pasión–, todo más que el caudal restante de dichas congregaciones, «con algunos maravedís que se saquen de la fábrica», sería empleado para la obra de dicha máquina presbiterial. Según los datos aportados en la Visita que el licenciado don José Fernández Díez de Ordax llevó a cabo el 25 de diciembre de 1774, el coste global abonado por el dorado de los tres retablos ascendió a la cifra de 20.360 reales³⁶⁰. El autor nos es desconocido, aunque intuimos que debió ser el mismo en los tres casos por el descargo global anotado. Teniendo en cuenta la actividad que desarrolla en la zona el afamado *Agustín Rayo*, junto a la relación advertida en algunas ocasiones con los *Incera Velasco*, como es el caso por ejemplo de Cabezuela, es probable que a su taller debamos atribuir dicho desempeño, desarrollado con resuelto manejo del oro bruñido.

³⁵⁸ Condición 7.ª del contrato; fol. 20 de la escritura original.

³⁵⁹ Condición 27.ª del contrato; fol. 23 de la escritura original.

³⁶⁰ A.P. de Jerte, *L.C.F. y V. de 1729 a 1786*, foliado en parte; desordenado. También aparecen las cuentas de la Memoria de la obra pía de Ana Bernal (1729-1787). Fols. 202-202 vt.º y 237.

Análisis descriptivo-. Ocupa el retablo mayor el testero plano de la cabecera, y asienta sobre un sotobanco de buena piedra de cantería sobre el que asienta el alzado: banco, único cuerpo dividido en tres calles centrales y dos extremas más pequeñas, y ático concebido en forma de transparente. El profuso exorno rococó hace que las estructuras permanezcan desintegradas en uno de los conjuntos más bellos de nuestro barroco dieciochesco extremeño.

La calle central del retablo dedica su primer nivel a enmarcar, entre los cuatro mensulones del banco, la custodia-manifestador. Es de tipo giratorio, concebida en forma de templete sostenido por dos pares de columnas de fustes muy decorados –en los extremos–, y dos estípites. Remata en cúpula gallonada, donde una pequeña escultura de la *Fe* marca el punto culminante del conjunto; su hechura debe corresponder al siglo XVII.

La intención de recuperar e insertar en el nuevo retablo algunas de las más importantes tallas que poblaron el precedente, fue sin duda la causa que motivó su traza en cinco calles. El alzado se estructura con cuatro columnas de fuste liso y exorno a base de entelados, elementos florales y vegetales, con aditamento de carnosas *ces* y cestos de flores en las centrales, o bien, pequeñas cabezas de querubines en el tercio inferior de las extremas. Flanqueando la custodia se disponen las imágenes de *San Pedro* y *San Pablo*, ejecutadas en la segunda década del siglo XVII y, tal vez, procedentes del taller o entorno de *Pedro de Sobremonte*. Las entrecalles extremas, añadidas en sustitución de los guardapolvos, custodian las tallas de *San Blas* –de la misma época que las anteriores– y *San Ramón Nonato*, que cuenta con los típicos pliegues a cuchillo del siglo XVIII.

El ático, curvo y amoldado a la forma de la bóveda, está dividido en tres sectores. Los laterales, decorados a base de espejos o medallones ovales centrados por rocallas y táctiles *ces*, otorgan protagonismo al nicho central: está incluido en una estructura de mayores dimensiones –con arco de medio punto terminado en arrolladas espiras, el emblema de María en el broche del remate y estípites como elementos sustentantes– y concebido como un auténtico transparente al permitir la ventana posterior inundar de luz la profunda hornacina donde se eleva la estu-penda talla dieciochesca de la *Asunción de María*. Remata el todo la figura del *Padre Eterno bendicente*, situada entre rayos destellantes y cabezas de querubines; porta en la derecha la bola del mundo.

Destaquemos, por último, la importancia concedida a la angelología, y, sobre todo, a los dos ángeles mancebos situados en forzados escorzos sobre las *ces* que rematan los entablamentos de las columnas centrales, formando pareja con niños en los extremos, desnudos estos últimos a diferencia de aquéllos. Portan los centrales una torre y una corona como símbolos marianos; su estética rococó es indudable, tanto por la fineza en la talla como por la inestabilidad en la postura, y son muy parecidos a los que engalanan el retablo mayor de Arroyomolinos de la Vera o el colateral dedicado a las reliquias en la Catedral de Plasencia.



Fig. 145. Jerte. Parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción. Retablo mayor, detalle de la angelología.

Valoración de la obra en su contexto artístico-. El retablo mayor de la villa de Jerte constituye, por un lado, la introducción del estilo rococó en la comarca natural del homónimo Valle, y por otro, la culminación en la evolución estilística de los hermanos arquitectos *don Francisco Ventura* y *don José Manuel de la Incera Velasco*, cuyo taller debía ser pródigo en obras donde el estilo barroco alcanza en estos momentos sus últimas consecuencias en propósitos decorativos, y hasta compositivos.

Para evitar restar dinamismo a una obra de planta lineal, disponen paneles curvos en los extremos del conjunto. El transparente que pactaron en las condiciones del contrato arquitectónico, permite la presencia en la obra de un halo de efectismo barroco cuyos juegos de luces y sombras sirven para recortar en el fondo la imagen de *Ntra. Sra. de la Asunción*, y difuminar el contorno de la obra. Introducen como novedad en su repertorio estilístico los paneles decorativos del banco, a base de *ces* y rocallas; logran con esto evolucionar respecto a la obra lignaria que engalana el presbiterio de la ermita dedicada en Jarandilla a *Ntra. Sra. de Sopedrán*, así como del retablo mayor de iglesia parroquial de San Miguel, en Jaraíz de la Vera, del que retoman variados elementos: las columnas en Jerte derivan de las allí empleadas; el ribete de la hornacinas es idéntico, aunque ahora transformado lo vegetal en rocalla; también disponen los segmentos curvos como remates de los nichos, si bien, de los medallones de Jaraíz tan sólo acoplan la pequeña cabecita se serafín. La presencia de esta serie de elementos en el repertorio del taller justifica la inserción, para estas fechas, de la pareja de estípites en un ático de escasa inventiva en cuanto a originalidad en el modelo, aunque muy sugestivo por la presencia del transparente. Por otro lado, las poses inestables de los angelitos culminantes del entablamento tienen su origen en los modelos citados; en Jerte, sin embargo, adquieren carta protagonista.

Otras obras de su órbita

Otras obras que podrían ser de la órbita del taller de los *Incera* son el actual retablo mayor de la iglesia de Santa María, en Hervás, el del convento placentino de San Ildefonso, el tabernáculo de la iglesia de Gargüera, el de la iglesia de San Esteban de Plasencia o el de la *Virgen del Pajarito* de la placentina iglesia de San Martín

4.3. Los talleres de Álvarez Benavides y Manuel de León

Manuel Álvarez Benavides (tallista y maestro de escultura)

No sólo fueron los *Incera Velasco* los maestros responsables de la introducción del estilo rococó en la comarca verata y valle del Jerte de nuestra Diócesis, puesto que también correspondió la transición a *Manuel Álvarez Benavides*. Asentado en Pasarón de la Vera o Garganta la Olla, debió regentar un taller de cierta importancia para acometer el amplísimo número de obras que hemos documentado del mismo. Como maestro, se dedicó a la traza y ejecución de retablos, esculturas y obras de arquitectura, éstas al menos sobre el papel.

Estilo y taller

El contrato para la ejecución del retablo mayor de Pasarón de la Vera fue suscrito poco después de que los hermanos *Incera Velasco* concluyeran la máquina de Arroyomolinos (c.1754-1755), que había diseñado *Carlos Simón de Soria* en 1754; fue por tanto este modelo el núcleo que sirvió como embrión para el diseño curvo y ático de cascarón que introdujo *Manuel Álvarez Benavides* en la máquina de Pasarón, que él mismo se encargó de ejecutar materialmente. Con esta obra demuestra ser un maestro apegado al Barroco –aún a pesar de la influencia aducida–, desde el que evoluciona hacia el Rococó. Gusta de emplear un tipo de decoración vegetalista con protagonismo de la *ce* y los motivos geométricos que dispone sobre todo en el ático y las hornacinas, características éstas que se repiten en obras como el retablo que dedicó Aldeanueva de la Vera al Santo Cristo del Sepulcro en 1758, y que le atribuimos, o los laterales que encargó la parroquia de Cuacos de Yuste para el arco triunfal del templo, confeccionados ya dentro de un estilo rococó que adopta la limpieza de superficies. Por tanto, la evolución del taller de *Benavides* estará jalonada por el barroco churrigueresco de Pasarón, el prerrococó del retablo de Aldeanueva de la Vera y los dos del cuerpo eclesial cuacareño (también atribuidos), y el Rococó que logra ya definir en las máquinas contratadas por Cuacos de Yuste para flanquear la entrada al presbiterio.

Elemento definitorio de su repertorio arquitectónico será el empleo de columnas corintias acanaladas, con fuste profusamente decorado gracias al aditamento de motivos tallados: entelados, guirnaldas, cabezas de querubines, festones, etc. Los atlantes dispuestos en los mensulones del banco, junto a una perfección escultórica a la hora de confeccionar el repertorio ornamental y perfilar la labor de talla sobre el fondo, son características afines a su taller.

Destaquemos asimismo la semejanza que presenta en cuanto a modelo el manifestador de Pasarón con el de Garganta la Olla, aunque se aleja del estilo rococó que para éste diseñaron los hermanos *Incera Velasco*. La trasposición de dicho modelo se debe a la participación de *Benavides* en Garganta, lo que permite a su vez, teniendo en cuenta la documentación consultada en Pasarón, eliminar el distinguo que hace Montero Aparicio al hablar de *Manuel Álvarez Benavides* en Garganta y *Manuel Benavides* en Pasarón de la Vera³⁶¹. En esta localidad debía poseer un obrador de cierta importancia, pues también salieron de él las tallas dispuestas en las hornacinas laterales pasaronianas: la diferencia existente entre la confección de *San Antonio* y *San Francisco Javier* tal vez se deba a la intervención de dos oficiales. A la órbita del retablo de Pasarón también es posible adscribir la talla de *San Buenaventura* dispuesta en el mayor de Arroyomolinos de la Vera. No obstante, es muy interesante valorar el dato sobre la escultura para justificar la importancia de este nuevo taller que labora en la Vera de Plasencia durante la segunda mitad del setecientos, aglutinando en su conjunto las tareas que se dan cita a la hora de levantar una máquina de las características de Pasarón de la Vera, y que comenzaban por el mismo trazado de la pieza.

³⁶¹ MONTERO APARICIO, D, *Arte religioso en la Vera...*, op. cit., p. 54. *Manuel Benavides* debe ser el tallista que cita en Garganta la Olla el Catastro de la Ensenada a mediados del siglo XVIII, cobrando 5 reales de jornal: op. cit., Libro 141, fol. 276.

En lo que a trazas se refiere, conservamos los planos que proporcionó para llevar a cabo las remodelaciones que el Ayuntamiento de Plasencia quiso llevar a cabo en el edificio del Consistorio y la cárcel de la ciudad: a su mano debemos dos planos con las plantas primera y segunda de este último edificio, así como dos alzados de la fachada del Ayuntamiento, los cuales, tras ser remitidos en 1787 a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, fueron desestimados junto a los que habían enviado el escultor *Antonio González Baragaña* y *Francisco Ventura de la Incera*³⁶². En compañía de este maestro ya había trabajado previamente, en 1762, cuando reconocieron el estado en el que se encontraba la iglesia parroquial de Jarandilla de la Vera³⁶³, intervención que le debió deparar el contrato del tabernáculo del retablo mayor, como sabemos.

Asimismo, de su actividad como dibujante cabe resaltar el diseño que hizo a comienzos de la década de 1760 para imprimir una serie de estampas de la Virgen de la Blanca, patrona de Pasarón de la Vera. Entre 1761 y 1762 el libro de esta ermita recoge el siguiente descargo a su favor: «Yten sesenta reales que pagó a *Manuel Álvarez Benavides*, maestro de escultura y talla, por el trabajo de un dibujo de Nra. Sra. la Blanca para ymbiarle a Madrid a fin de esculpir una lámina para imprimir estampas de Nra. Sra.»³⁶⁴ Teniendo en cuenta que el dorador *Alonso Recuero* hizo lo mismo unos años más tarde³⁶⁵, es difícil dilucidar la autoría de las estampas que aún existen en el archivo de la ermita –al menos, de las que tenemos constancia–, todas ellas en la misma línea del grabado popular que estudia Ainaud en el siglo XVIII³⁶⁶.



Fig. 146. Manuel Álvarez Benavides. Estampa de la Virgen Blanca.

Manuel Álvarez Benavides

³⁶² CADIÑANOS BARDECI, I., *La reconstrucción del Ayuntamiento...*, op. cit., pp. 163 ss., y 170 s.

³⁶³ IDEM, *Noticias de arquitectura religiosa...*, op. cit., p. 222.

³⁶⁴ A.P. de Pasarón de la Vera, L.C.F. y V. de la ermita y cofradía de Ntra. Sra. de la Blanca, de c.1618 a 1818, sin foliar, cuentas de 1762 (correspondientes al período 1761-1762).

³⁶⁵ «Yten setenta y cinco reales vellón que pagó a *Alonso Recuero*, pintor, por un diseño que sacó para dar a luz en estampas a Nuestra Patrona». En las cuentas de 1772, correspondientes a 1768-1772, leemos el siguiente descargo: «Se le adatan ziento ochenta y quatro reales que costaron quinientas extampas de Nra. Sra. que se traxeron ympresas de Madrid, con calidad de que este mayordomo a de dar destino de ellas y vendidas»: *ibídem*, L.C.F. y V. de la ermita y cofradía de Ntra. Sra. de la Blanca, de c.1618 a 1818, sin foliar, en las datas referidas.

³⁶⁶ AINAUD, Juan, *Grabado*, vol. XVIII de la col. *Ars Hispaniae* (Madrid, 1962), p. 298.

Catálogo de obras

- Garganta la Olla. Parroquia de San Lorenzo Mártir
Tabernáculo del retablo mayor

La primera referencia documental sobre el tabernáculo del retablo mayor de Garganta la Olla se remonta a la licencia que expidió, el 21 de mayo de 1748, el tribunal eclesiástico de Plasencia para aprobar la construcción del mismo y su contrato con *Manuel Álvarez Benavides*, que lo ajustó en 1.400 reales: el grueso de esta cantidad, 1.223 reales y 22 maravedís, le fue abonado en 1750; y lo restante, 176 reales y 12 maravedís, lo percibió el tallista *Manuel de León* –con quien debió subcontratar los encargos que debía tener su taller– también en 1750, año en que se ultimó, asentó y fueron añadidos los espejos decorativos³⁶⁷.

Los descargos anotados en 1752, correspondientes a 1751, permiten un acercamiento a las condiciones en que fue pactada la obra: en este año se ultiman los pagos a *Benavides*, al que la parroquia debía 200 reales por las piezas que había adelantado; también recibió 100 reales por las puertas del manifestador, que suponemos no habrían entrado en el concierto primigenio. Los 102 reales abonados a *José Manuel de la Incera y Velasco* en 1753, «de resultas que se le estaban deviendo del tabernáculo que se hizo para la dicha yglesia», hace suponer que la traza de la obra le corresponde. Posteriormente, y después de llevar varios años instalada la pieza, *Manuel Benavides* fue requerido de nuevo por la parroquia en 1793, año en que documentamos un descargo de 100 reales a su favor por el trabajo de poner de nuevo todas las piezas del templete, por ejecutar los nichos en el altar mayor, realizar las peanas (acaso de *San José* y *San Antonio*), componer un *Santo Domingo* del siglo XVII (conservado en el retablo clasicista ubicado en el Evangelio) y los ángeles turiferarios del XVIII que en principio debieron escoltar al santísimo y hoy flanquean el arco triunfal de la iglesia –la licencia para esta última tarea fue concedida en la Visita de 1783–³⁶⁸.



Fig. 147. Garganta la Olla. Parroquia de San Lorenzo. Retablo mayor, manifestador.

³⁶⁷ A.P. de Garganta la Olla, *L.C.F. y V. de 1744 a 1819*, foliado en parte, 10 de enero de 1750 (Visita pastoral de don Juan Blanco Molano), y cuentas de 1750 y 1751.

³⁶⁸ *Ibidem*, *L.C.F. y V. de 1744 a 1819*, foliado en parte, cuentas de 1751, 1752, 1754, 1794 y Visita Pastoral de 1783, efectuada por el Ldo. D. José Fernández Díez de Ordax.

En 1758 procedió la parroquia a dorar la obra. El trabajo se contrató con *Juan Bautista Mangino*, que estipuló el precio en los 2.000 reales que fueron descargados a su favor en dicho año de 1758, junto a los 210 reales que se le dieron de gracia en 1759 por «el dorado de el sagrario que no entró en cuenta con el tabernáculo, la pintura y retoque de un quadro para la sacristía, la asistencia del ama que le tuvo en casa y la compostura del tavi que se batió para entrar a dorar el tabernáculo»³⁶⁹, ya que no fue desmontado cuando se asentó en el retablo.

Análisis descriptivo-. La custodia tiene forma de templete de planta central, cubierto con cúpula gallonada que asienta sobre una pareja de estípites situados al frente y otra de columnas de fuste liso con guirnaldas en el interior. Dos nichos laterales albergan las efigies de *San Pedro* y *San Pablo*; una estatuilla de la *Fe* corona el todo. Lo más interesante del conjunto son las rocallas y los espejos, que nos hablan del estilo rococó de la obra.

- *Pasarón de la Vera. Ermita de Ntra. Sra. del Valle (desaparecida)*³⁷⁰
Retablo mayor (desaparecido)

La devoción que antaño profesó la villa de Pasarón hacia la Virgen del Valle motivó su cita en el libro de fray Alonso Fernández³⁷¹ y la ejecución de las obras que un día engalanaron su pequeño templo: por un inventario fechado hacia 1624-25, sabemos que tenía un «retablo de pinzel y en el ...(roto)... dro una ymagen de nuestra señora de bulto», a cuya reparación, o sustitución, deben estar referidos los 15 reales que cobró el escultor *Manuel Benavides* entre 1754 y 1757 «por asentar el retablo en la ermita del Valle»³⁷², que tal vez había fabricado.

- *Pasarón de la Vera. Parroquia de El Salvador*
Retablo mayor

Historia documental-. Las obras llevadas a cabo en el presbiterio eclesial de Pasarón de la Vera durante 1738, debieron acuciar el mal estado en el que se encontraba el antiguo retablo. Por tal razón, cuando el Obispo placentino don José Ignacio

³⁶⁹ *Ibidem*, L.C.F. y V. de 1744 a 1819, foliado en parte, cuentas de 1759 y 1760. Aún se conservaba en 1763, en la sacristía, el antiguo sagrario, pues en esta fecha se abonaron a *Fernando Herrón* 8 reales de su compostura: *Ibidem*, cuentas de 1764. *Vid., etiam*, sobre el tabernáculo, la obra de MONTERO APARICIO, D., *Arte religioso en la Vera...*, op. cit., p. 317.

³⁷⁰ En la Visita que efectuó a la parroquia el 3 de abril de 1779 el licenciado don José Fernández Díez de Ordax, se ordenó la destrucción de los templos advocados a San Pedro y Ntra. Sra. del Valle y el traspaso de sus materiales, imágenes y retablos en favor de la parroquia: A.P. de Pasarón de la Vera, L.C.F. y V. de 1728 a 1788, foliado, fol. 376 vt.º.

³⁷¹ FERNÁNDEZ, Fray Alonso, *Historia y anales de la ciudad y Obispado de Plasencia* (Madrid, por Juan González, a costa de la Ciudad y de la Santa Iglesia de Plasencia, 1627) (Cáceres, 1952), p. 36 (Lib. I, Cap. 4).

³⁷² A.P. de Pasarón de la Vera, L.C.F. y V. de c.1728 a 1788, foliado, fol. 211 vt.º; L.C. y V. de la *Cofradía de Ntra. Sra. la Blanca (sita en la iglesia)*, de 1624/1775 a 1805, sin foliar [parece ser que la ermita dependía de esta cofradía, regente asimismo del templo dedicado a Ntra. Sra. la Blanca], inventario de bienes fechado hacia 1624 o 1625.

Cornejo (1750-55) visitó la parroquia el día 3 de junio de 1752, pudo constatar «la urgentísima nezesidad que tiene la yglesia de un nuebo retablo en el altar mayor por lo antiguo y destruido de él que tiene», y dispuso para su financiación parte del caudal de fábrica y las ayudas que al respecto pudieran ofrecer las cofradías; asimismo, previo contrato de la obra, se remitiría a su Ilustrísima «la traza, condiciones y precio en que se ajuste con individual informe de el abono y satisfacción de el maestro que lo ha de practicar sin cerrar ni concluir el contrato»³⁷³.

Sin embargo, y aun- que a raíz de esta Visita se obtuvo licencia –entre 1752 y 1753– «de los

señores rexidores de la ziudad de Plasencia para cortar diez y seis pinos de sus baldíos para el retablo mayor que se intenta hazer», la compra efectiva de la misma se materializó a partir de 1757, fecha en la que fue ajustada la obra con *Manuel Álvarez Benavides*. Confirman este dato el primer pago que percibió el tallista (1.619 reales y 30 maravedís) en esta fecha y la Visita del Obispo don Pedro Gómez de la Torre (1756-1759) de 28 de septiembre de 1758, donde encomendaba el inicio de la obra «con la mayor brevedad, pues serán responsables a qualesquiera morosidad si se perdieren maderas o otros materiales»; de nada sirvió este mandato, pues el dilatado espacio temporal que transcurrió en la construcción del retablo hizo que en la Visita de 12 de junio de 1763 se volviera a incidir en ello.



Fig. 148. Pasarón de la Vera. Parroquia de El Salvador. Retablo mayor.

³⁷³ Los documentos referentes a esta obra los tenemos publicados en nuestro trabajo «El retablo mayor de la iglesia parroquial de Pasarón de la Vera (Cáceres)», en *Norba-Arte*, T.º XVIII-XIX (1998-1999) (Cáceres, 2001), pp. 215-225, y, en general, para toda la obra, *vid.* pp. 206-215.

A partir de la lectura de los descargos de fábrica podemos establecer las condiciones en las que fue contratado el retablo con el escultor *Manuel Álvarez Benavides*, así como las consecuencias que tuvo para el mismo la demora en su entrega. En 1757 se ajustó la obra en la importante cantidad de 14.011 reales y 17 maravedís, «sin incluir los aumentos que ha echo fuera de la traza que presentó de dicho retablo quando su ajuste». Una vez que éstos fueron tasados en 1765 por *Francisco Muñoz y Baños*, maestro tallista y vecino de Hervás, al que se abonaron 200 reales «por haver venido con otro maestro de conformidad del señor cura y *Manuel Venavides*», éste cobró el global de 14.786 reales. Es lícito pensar que la obra estaría asentada hacia el mes de agosto de 1765, dado que los descargos confirman el ajuste del maestro al plazo de sesenta días que estipuló para su finalización el Canónigo don Juan de Quesada en su Visita de 27 de mayo de 1765; los ocho años transcurridos desde que el retablo fue contratado en 1757, dieron como consecuencia un abono de 200 reales en favor del maestro, hecho entre 1778 y 1779, «por las pérdidas que parece tuvo en el retablo mayor desta yglesia». El gasto en oficiales, el malogro de los materiales, etc., debieron ser los factores causantes de las pérdidas, aunque del abono de estos últimos gastos se había hecho cargo la iglesia en un principio.

El aditamento del programa escultórico fue en paralelo a la conclusión de la arquitectura lignaria en 1765: el hecho de que la Visita de 27 de mayo de este año apremie al maestro para la conclusión del retablo «aunque falte la escultura», nos inclina a pensar que, al menos, *Manuel Álvarez Benavides*, titulado maestro tallista y escultor, estipuló las efigies de *San Antonio de Padua* y *San Francisco Javier*, e incluso la angelología. La talla del grupo dedicado a *La Transfiguración en el monte Tabor* se encomendó al escultor placentino *Antonio González Baragaña*, que la ejecutó entre 1764 y 1765 a cambio de 2.700 reales de vellón (cuando se asentó entre 1766 y 1767, se abonaron 38 reales a José Rodríguez de Belvis, «por abrir el abujero detrás de la caja de la Trasfiguración en la cantería para meter un quartón que tenga por detrás al Salvador»).

La presencia de *Antonio González Baragaña* en Pasarón de la Vera le facilitó la intervención que efectuó entre 1766 y 1767 en el tabernáculo del retablo mayor, sin duda trazado y ejecutado en su estructura por *Manuel Álvarez Benavides*. Se encargó dicho *González Baragaña* de asentarlos para proceder a su dorado, añadirle el cascarón (tarea junto a la que realizó los aparadores para el altar mayor), componer las «pascualejas», además de «limpiar y dar de encarnación a quatro Niños que están dos en el altar mayor y los otros dos en el del Rosario», junto a otra pareja más; cobró por estas tareas 1.764 reales y 18 maravedís (incluidos los 73 reales y 18 maravedís que costaron los «treze cristales azogados»). El uso, o un mal asentamiento de la custodia, propició una nueva intervención en la misma entre 1772 y 1773: su reparo se encargó a *Manuel Benavides*, que en total percibió 168 reales.

Terminada la obra, se procedió a su dorado. En primer lugar, y según la costumbre, se doró el tabernáculo, trabajo que se encomendó a *Alonso Recuero Rodríguez*, maestro de pintor y dorador vecino de Jaraíz, a cambio de 500 reales de vellón entre 1766-67. Ocho años más tarde, el 14 de marzo de 1775, el licenciado don José Fernández Díez de Ordax, Visitador y Provisor de la Diócesis de Plasencia, mandaba dorar «el retablo mayor de esta yglesia todo a oro»: dispuso para ello los cauda-

les de fábrica y cofradías a excepción de las Ánimas del Purgatorio, y recomendó como artista, sin necesidad de que mediara subasta alguna, a *Juan Antonio Sánchez de Herrera*, vecino de Piedrahita residente en la ciudad de Plasencia. Los 32.500 reales de vellón ajustados y abonados al precitado maestro entre 1776 y 1777, confirman que los rectores parroquiales cumplieron en todo punto las indicaciones del Provisor.

Análisis descriptivo-. La adaptación del retablo al ábside poligonal del templo permite su transformación en una verdadera epidermis lignaria, gracias a la curva planimétrica y ático de cascarón de su trazado. Asienta el alzado en un sotobanco de cantería y se estructura en banco de elevadas proporciones, cuerpo único de tres calles separadas por columnas corintias, y remate en forma de bóveda de media naranja. Los elementos decorativos inundan las estructuras a base de carnosas formas vegetalistas, elementos geométricos como las *ces*, además de entelados, guirnaldas, festones, veneras y motivos por cuya ductilidad curvilínea podemos hablar de prerrocallas.

La elevación que presenta el banco responde tanto a la afinidad estilística del retablo como a la función para la que desde un principio debió ser concebido: albergar en los armarios dispuestos en línea con las hornacinas laterales la serie de reliquias atesoradas por la iglesia; parece ser que en el lado del Evangelio todavía se conserva el hueso de San Cosundo, uno de los diez mil mártires³⁷⁴. El manifestador ocupa el espacio principal del banco, entre los mensulones: está concebido en forma de templete, flanqueado con dos parejas de estípites en diferente plano y rematado con bóveda de gallones, cuyo emergente responsión sirve de pedestal para una pequeña estatuilla de la *Fe* envuelta en turgente plegado. El expositor giratorio lleva cristales azogados en el interior y un relieve con la *Imposición de la casulla a San Ildefonso* en el exterior, el cual podemos justificar por la especial devoción mariana que siempre ha tenido la villa de Pasarón.

Componen el cuerpo único de la máquina cuatro colosales columnas de basa ática, fuste estriado (muy decorado a base de entelados, festones y querubines adheridos a la moldura con la que principia el tercio inferior de la caña) y capitel corintio de enormes volutas. La disposición lateral de los soportes extremos y su combinación con la vista frontal de los centrales contribuye a dotar de movimiento al conjunto, característica a la que también coadyuva la disposición oblicua de las hornacinas extremas. Por ambos lados, cierran el cuerpo del retablo dos pilastrones decorados con festones colgantes.

³⁷⁴ Según la tradición, alguna de estas reliquias debía corresponder al mártir, natural de Pasarón, fray Martín Pavón, de la Orden de Agustinos Recoletos, que fue martirizado en Japón en la segunda mitad del siglo XVI: AZEDO DE LA BERRUEZA, Gabriel, *Amenidades, florestas y recreos de la provincia de la Vera Alta y Baja en la Extremadura* (Madrid, por Andrés García de la Iglesia, 1667) (Jaraíz de la Vera, 1995. Ed. facsímil del original impreso en Sevilla, Impr. E.Rasco, 1891), pp. 136 s. *Vid., etiam*, SÁNCHEZ PRIETO, José Antonio, *Estudio de un Municipio de la Vera* (Pasarón de la Vera, 1971), p. 68, n. 9, donde afirma la existencia en el Archivo Parroquial de un documento donde se cita la reliquia de un mártir que estaba en la ermita de Santa María la Blanca, que el precitado autor identifica con el antedicho fray Martín Pavón. El viaje que hicieron a Roma en 1630 los cofrades de la Blanca para conseguir la confirmación papal de las reliquias que poseían debió propiciar la llegada, a fines del siglo XVIII, de una reliquia identificada con el hueso de San Cosundo y conservado en la actualidad en el nicho del Evangelio del retablo mayor: MATÍAS Y VICENTE, Juan Cándido, *La Virgen de la Blanca. Patrona de Pasarón de la Vera* (Plasencia, 1999), pp. 61 s.

El ático, según va dicho, es de cascarón, y está dividido en tres sectores por medio de los nervios que lo circundan: el sector central se dedica a la *Paloma del Espíritu Santo*, de bulto, rodeada por un marasmo de nubes, rayos y cabezas de querubines que entran en relación con los ángeles dispuestos, en forzada pose, sobre las *ces* que enmarcan dicha composición. En lo alto, y pendiente de la clave de la bóveda del presbiterio, está efigiado el *Padre Eterno*: se representa de medio cuerpo, sobre un broche de hojarasca pomposa, bendiciendo con la mano derecha mientras porta en la izquierda la bola del mundo.

La *iconografía* distribuida en el retablo cobra importancia por la rareza del tema de *La Transfiguración del Señor en el monte Tabor* (en realidad *Hermón*) representado en la hornacina principal. Trátase de un grupo escultórico formado por seis tallas: en el centro figura la imagen de *Jesús*, a su derecha el *Profeta Elías* sostiene un libro abierto donde leemos «TIME TE DEUN SEMEN EST VERBUN DEI GESOU», y a su izquierda *Moisés* porta las Tablas de la Ley con la inscripción «QUIS SICUT DEUS PREZEPTA LEXIS DEI SUM DEZEM, PRIMO AMARE DEVM»; en el primer término de la composición se efigia a *Santiago el Mayor*, su hermano *Juan y San Pedro*, que despiertan sobresaltados por la aparición a la que asisten³⁷⁵ mientras los envuelve la nube que rodea a *Jesús* y a sus acompañantes, y escuchan a *Dios Padre* desde lo alto pronunciar las palabras «Este es mi Hijo, el elegido, escuchadlo»³⁷⁶. Quedan relacionados de este modo la efigie esculpida en el broche del remate, el grupo central del retablo y la paloma del Espíritu Santo que preside el cascarón: «que el Dios de la paz os santifique cabalmente y que vuestro ser, todo entero: espíritu, alma y cuerpo sea conservado irreprochablemente para la venida de nuestro Señor Jesucristo»³⁷⁷, El Salvador, a quien está advocado el templo. El efectismo y teatralidad del Barroco cobran en este grupo escultórico absoluto protagonismo, dentro de una composición que trata de recrear el mundo terrenal, celeste y universal, al alcance del fiel devoto y creyente que, a través de su Fe en la Transubstanciación de la Forma que alberga el tabernáculo, logra alcanzar la vida eterna y estar al lado de Dios Padre, Hijo y Espíritu Santo, su Salvador, hecho Hombre por medio de la Concepción Virginal de María que defendió, entre otros, *San Ildefonso de Toledo* a través de su tratado *De illibata Virginitate Sanctae Mariae*.

³⁷⁵ Estando en la región de Cesarea de Filipos (Mt. 16, 13), y poco después de que Cristo anunciara a sus Apóstoles que verían «al Hijo del Hombre viniendo en su Reino» (Mt. 16, 28), tuvo lugar la Transfiguración del Señor, probablemente, en el monte Hermón: «(...) tomó consigo a Pedro, a Juan y Santiago y subió al monte a orar. Mientras él oraba cambió el aspecto de su rostro y sus vestidos se tornaron de una blancura resplandeciente. Dos hombres, de improviso, se pusieron a hablar con él. Eran éstos Moisés y Elías, que en aparición gloriosa hablaban con él de su muerte, que había de verificarse en Jerusalén. Pedro y sus compañeros estaban cargados de sueño, más despertaron y vieron la gloria de Jesús y a los dos varones que estaban con él» (Lc. 9, 28-32). El episodio también está narrado en los Evangelios de San Mateo (17, 1-13) y San Marcos (9, 2-13). La enseñanza que la imagen trata de comunicar al fiel es la siguiente: la transformación del cristiano, por la renovación de su entendimiento (Rom. 12, 2), y en la misma imagen del Señor, por su Espíritu, al contemplar por la Fe la gloria de Cristo (2 Cor. 3, 8), es expresada con el mismo término que el de la Transfiguración del Señor (1 Jn. 3,2).

³⁷⁶ Lc. 9, 34-35.

³⁷⁷ 1 Tes. 5, 23.

El grupo principal está flanqueado por las efigies de *San Antonio de Padua* y *San Francisco Javier*, acompañados de sus correspondientes atributos parlantes; la calidad de ambas tallas es bastante buena, y están ejecutadas a base de pliegues cortados a cuchillo, mucho más pronunciados en el caso del jesuita. La presencia de los taumaturgos en el retablo está relacionada, en el caso del primero, por su vinculación con Jesús Niño, y en el segundo, por los adeptos que logró hacer profesar en la Fe de Cristo en sus viajes por la India y el Lejano Oriente, además de por ser patrón de la Obra de la Propaganda de la Fe. No obstante, también es posible que el programa iconográfico hubiera dependido del que por las fechas en que se ejecuta el retablo era cura ecónomo de la villa de Pasarón: el franciscano observante fray José Martín.

- *Aldeanueva de la Vera. Parroquia de San Pedro*
Retablo del Cristo del Sepulcro (Evangelio)(atribuido)

El mal estado y deterioro que presentaba en 1726 el retablo de la cofradía de la Pasión, fue el factor que decidió el contrato de la obra que hoy contemplamos. Según las cuentas de 1758, la máquina ya estaba terminada en esta fecha, y su coste fue en parte sufragado de los empréstitos que para ello tuvo que contraer la congregación ante el exiguo caudal que disponía. Tal estado de finanzas justifica que aún en 1760 reciba algunos pagos el maestro que debió encargarse de fabricar el retablo en su conjunto: según las cuentas que ofreció el mayordomo en este año, *Manuel Benavides*, tallista vecino de la villa de Garganta la Olla, recibió 200 reales «a cuenta de la costa que tubo la hechura de Ntra. Sra. de la Soledad y San Juan Ebangelista, los que se hizieron para colocarlos a los lados del nuevo retablo», obras que en la actualidad no se conservan³⁷⁸.



Fig. 149. Aldeanueva de la Vera. Parroquia de San Pedro. Retablo del Cristo del Sepulcro.

³⁷⁸ A.P. de Aldeanueva de la Vera, L.C. y V. de la Cofradía del Santo Sepulcro y de Ntra. Sra. de la Soledad, de 1612/1681 a 1775, foliado en parte, cuentas de 1726, 1758 y 1760.

Si comparamos el tipo de soportes empleados en Aldeanueva con los que utiliza en Pasarón, así como el diseño de los motivos decorativos del ático, su distribución, etc., y lo unimos al asiento documental registrado, corroboramos la hipótesis que en su día apuntó Montero Aparicio, que afirmaba una misma paternidad para ambos conjuntos³⁷⁹.

El contrato para el dorado de la obra estaba en marcha en 1760, y se hizo efectivo al año siguiente según nos informa la inscripción inserta en el pie de la urna: «SE HIZO ESTA OBRA SIENDO CVRA DN. JUAN DE RENA I SANABRIA NATURAL DE LA BILLA DE MIAJADAS AÑO DE 1761»³⁸⁰.

Análisis descriptivo-. Una pequeña capilla ubicada en el Evangelio del buque eclesial cobija el retablo que dedicó la cofradía del Santo Sepulcro a la última morada terrenal de Cristo. La adaptación planimétrica de la pieza al marco arquitectónico impuesto justifica su traza en forma de retablo de cascarón. El alzado se divide en banco, cuerpo único dividido en tres calles, con estípites en los extremos y columnas con decoración adherida en el centro, y ático, cuya división en tres sectores está en función del alzado: el monograma del nombre de Cristo que contiene el medallón de la parte central se rodea con un marasmo de decoración vegetalista, *ces* y tallos serpenteantes que igualmente tenemos presentes en los extremos. Cierra el todo un broche de hojarasca, y en el conjunto van repartidas cinco graciosas esculturitas de niños regordetes desnudos. Estilísticamente, la obra se adscribe al retablo de tipo barroco con ciertos atisbos rococó: pequeños detalles que permitirán desarrollar una rocalla aún no conformada.

La tipología de retablo-sepulcro a la que responde la obra está en función de la organización iconográfica de la calle central: se adapta para albergar la urna de cristal donde yace el cuerpo inerte del Hijo del Hombre, una buena talla de escuela castellana del primer tercio del siglo XVII, e «ymajen tan particular que es el asilo de esta comarca en sus necesidades»³⁸¹. El sepulcro va inserto en el banco, y está cobijado en una hornacina trilobulada, decorada al exterior con entelados y al interior con la representación pictórica de la ciudad de Jerusalén, con el Sol y la Luna sobre el firmamento —entre los astros se dispone una escultura protogótica de *San Mateo* fechable a finales del siglo XIII o comienzos del XIV, que debe proceder de su antigua ermita³⁸²—.

³⁷⁹ MONTERO APARICIO, D., *Arte Religioso en la Vera...*, *op. cit.*, p. 327.

³⁸⁰ Debe ser el mismo sacerdote que firma «J.S. de Sanabria» en la carta remitida, el 8 de agosto de 1786, al geógrafo de su majestad Tomás López: LÓPEZ, T., *op. cit.*, p. 69. Según la Visita de don José Fernández Díez de Ordax, celebrada el 30 de abril de 1779, sabemos que parte del dorado del retablo se pagó por vía de empréstito. Colaboró en la financiación el cura párroco cediendo parte de los caudales de la iglesia, según manifiesta un acuerdo de 8 de marzo de 1790, en virtud del cual se decidió devolver al sacerdote los 610 reales que aún se le debían, y que se añadirían a una partida abonada ya en 1762: A.P. de Aldeanueva de la Vera, L.C. y V. de la Cofradía del Santo Sepulcro y de Ntra. Sra. de la Soledad, de 1612/1681 a 1775, foliado en parte, cuentas de 1760 y 1762.

³⁸¹ LÓPEZ, T., *op. cit.*, p. 68.

³⁸² La imagen sería renovada en 1650 por *Pedro de Torres*, pintor vecino de la localidad, y en 1746 por el maestro *Agustín Rayo*, vecino de Valverde de la Vera: A.P. de Aldeanueva de la Vera, L.C.F. y V. de 1639 a 1682, foliado, fol. 71 vt.º; L.C.F. y V. de 1686 a 1754, foliado, fol. 358.

En la parte superior del medio punto que enmarca la hornacina, dos querubines muestran la Santa Faz de Cristo. Acompañan en las repisas de las calles laterales dos imágenes de comienzos del siglo XVII, *Santa Bárbara* y *San Antón*. La inserción de la urna en el banco responde a un modelo de profunda difusión en el siglo XVII castellano, donde por lo común los yacientes de *Gregorio Fernández* iban colocados en esta parte del retablo; se trata de un modelo que, definido en el siglo XVI, proyecta su vigencia en la centuria del setecientos³⁸³.

- *Cuacos de Yuste. Iglesia parroquial de Ntra. Sra. de la Asunción*
Retablos colaterales del Sagrado Corazón, la Virgen del Carmen,
San José y la Inmaculada (atribuidos)

Retablos gemelos del Sagrado Corazón (Evangelio) y Ntra. Sra. del Carmen (Epístola), en el buque eclesial-. Trátase de dos retablos de cascarón, dotados con estípites y un tipo de ornato vegetalista, táctil y carnososo, que tiende a replegarse fruto del cambio que experimenta la retablística hispana a partir de 1740 con la llegada del Rococó. En virtud de las rocallas prefiguradas que llevan en sus paneles laterales, ambos retablos son de estilo prerrococó, fechables a mediados del siglo XVIII. La policromía responde a un momento posterior, y se resuelve a base de colores verde, rojo y dorado, con aplicación de vetas blancas a fin de recrear las calidades matéricas del mármol.

La ausencia de documentación impide cualquier intento de precisar y concluir datos sobre la autoría y cronología, razón por la cual la comparación estilística se convierte en el *documento* más fehaciente para estudiar tales aspectos.



Fig. 150. Cuacos de Yuste. Parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción. Retablo de la Virgen del Carmen.

³⁸³ MARTÍN GONZÁLEZ, *Avance de una tipología...*, op. cit., pp. 134 s. Sobre el retablo *vid., etiam*, GARCÍA MOGOLLÓN, F.J., *Viaje artístico por los pueblos de la Vera...*, op. cit., p. 201; IDEM (Dir. de la Comarca de la Vera), *Inventario Artístico de Cáceres y su Provincia. T.º I. Partidos Judiciales de Alcántara y Cáceres y Comarca de la Vera de Cáceres* (1989) (Madrid, M.º de Cultura, 1990), pp. 262 s.

La similitud estilística advertida por Montero Aparicio entre los retablos de Cuacos y el que dedicó la parroquia de Aldeanueva de la Vera al Cristo del Sepulcro³⁸⁴, nos parece más que verosímil: el diseño viene a ser el mismo, aunque el último de los citados potencia el tamaño en virtud del marco arquitectónico disponible; los estípites utilizados son idénticos hasta en sus fragmentaciones; el tipo de decoración, y hasta su localizada distribución, es coincidente en las tres obras, ya que todas enlazan con el estilo prerrococó. Teniendo en cuenta que el retablo del Cristo del Sepulcro en Aldeanueva fue ejecutado en 1758, inmediatamente posteriores deben ser las obras cuacareñas.

En lo que respecta a la autoría de los colaterales, es interesante retomar de nuevo la relación que establece Montero Aparicio entre el retablo del Cristo del Sepulcro, en Aldeanueva de la Vera, y el mayor de Pasarón en cuanto a los soportes columnarios empleados³⁸⁵. Tenemos constancia documental de que la máquina lignaria del presbiterio parroquial de Pasarón fue tallada por el escultor *Manuel Benavides* en la segunda mitad de la década de 1750, por lo que también debió ser su gubia la responsable del colateral dedicado en Aldeanueva al sepulcro de Cristo, tanto más por cuanto que las esculturas dispuestas en las hornacinas fueron piezas salidas de su taller, según hemos documentado. Asimismo, sabemos que fue el autor de los retablos gemelos, de pleno estilo rococó, colaterales al presbiterio de Cuacos, según la escritura otorgada por dicho maestro en 1762 a fin de hacer efectivos los pagos concertados al efecto. Podemos deducir de lo expuesto, dadas las relaciones estilísticas y documentales advertidas, que debió ser *Manuel Benavides* el responsable de los retablos dedicados al Sagrado Corazón y la Virgen del Carmen: formado en el estilo barroco, pronto comenzó a evolucionar, pues en el mayor de Pasarón ensaya con las prerrocallas que luego utiliza en Aldeanueva y Cuacos y posteriormente desarrolla y perfecciona en los retablos situados a ambos lados del presbiterio de esta misma iglesia. La ejecución de estos últimos a partir de 1762, como veremos a continuación, puede plantear dudas en principio en cuanto a la uniformidad de estilo del escultor, que, en fechas muy próximas, habría realizado las dos parejas de gemelos cuacareños, semejantes en diseño aunque diferentes en estilo y resultado final: es posible aducir a fin de clarificar esta disyuntiva que el maestro hubiera evolucionado, en virtud de posibles contactos foráneos (a través, tal vez, de los *Incera Velasco*), al pleno Rococó, ensayado previamente en Pasarón, Aldeanueva y en los colaterales ubicados en el cuerpo de nuestra parroquia, la cual, además, pudo no haber dispuesto del dinero suficiente para lograr talla más esmerada³⁸⁶; en este sentido, pienso que la cantidad monetaria que reclama *Manuel Benavides* el 22 de mayo de 1762 al Concejo de Cuacos, 1.900 reales del primer plazo por la talla de un retablo que tenía principiado, es más aconsejable adjudicarla a uno de los que flanquean el presbiterio. Para justificar la diferencia en la calidad de las dos parejas de gemelos, tengamos presente la mayor suma de dinero que debió poner a disposición de la comunidad parroquial el Concejo: pudo ser la causa para que *Benavides* retomara la calidad del retablo de Pasarón, en algo diezmada en los colaterales dedicados al Sagrado Corazón y a su gemelo.

³⁸⁴ MONTERO APARICIO, D., *Arte Religioso en la Vera...*, op. cit., p. 328.

³⁸⁵ *Ibidem*, p. 327.

³⁸⁶ Es probable que las costosas obras de fábrica empeñaran durante varios años a la parroquia, a pesar del abundante caudal que supone para la misma Montero Aparicio: *ibidem*, p. 177.

Retablos gemelos de San José (Evangelio) y la Inmaculada (Epístola), colaterales al arco triunfal-. Engalanan los flancos de acceso al presbiterio de Cuacos de Yuste dos retablos gemelos de estilo Rococó, fechables en la segunda mitad del siglo XVIII, hacia la década de 1760 o inicios de 1770. En alzado, se organizan en banco, cuerpo recorrido por cuatro columnas de fuste liso, que sirven para enmarcar la hornacina trilobulada donde se dispone el titular, y ático curvo de cascarón.



Fig. 151. Cuacos de Yuste. Parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción. Retablo de San José.

En la actualidad, el retablo dedicado a *San José* está presidido por una buena talla del esposo de María, datable en el siglo XVIII en virtud de los pliegues acanalados que presenta, de cierta hondura y por lo tanto de gran pictoricismo. La policromía es excelente, cuenta con las orlas típicas del XVIII, muy estrechas y animadas a base de temas geométricos y vegetales. Sin embargo, la torre inserta en el medallón central del ático (símbolo de fortaleza en la Fe), la rueda de púas aceradas de la cornucopia final, así como las palmas del martirio de los óvalos contenidos en los paneles laterales, indican que en otro tiempo el retablo estuvo dedicado a *Santa Catalina de Alejandría*, probablemente la talla que guarda la sacristía. La calidad de esta imagen justifica la atribución de su hechura a *La Roldana* por parte de don José Ramón Mélida³⁸⁷, aunque la crítica histórico-artística posterior ha preferido acercar la pieza a la escuela andaluza, concretamente, a algún artista dieciochesco próximo a los trabajos de

Alonso Cano o *José de Mora*³⁸⁸. La Virgen se apoya en la rueda erizada de su frustrado martirio mientras empuña con la derecha la espada, rota en la actualidad, con la que fue decapitada; a sus pies, la cabeza de su perseguidor y pretendiente, el emperador Maximiniano (286-310)³⁸⁹. La clásica y elegante composición, a base del juego dinámico que permite introducir en el plegado el contraposto, realza la serenidad del rostro de la mártir, de rasgos agradables, gestos muy delicados y noble actitud, en

³⁸⁷ MÉLIDA ALINARI, J.R., *op. cit.*, T.º II, p. 105.

³⁸⁸ GARCÍA MOGOLLÓN, F.J., *Viaje artístico por los pueblos de la Vera...*, *op. cit.*, p. 140.

³⁸⁹ VORÁGINE, S. de la, *op. cit.*, T.º II, pp. 765-774.

plena correspondencia con los tipos marianos más frecuentes de los artistas sevillano y granadino antedichos. Los detalles policromos de la túnica y el manto, éste con estrechas orlas a base de motivos florales y geométricos, y los ramilletes de flores y hojas muy naturalistas de la vestimenta, son consecuentes con el pleno siglo XVIII. La esmerada talla de la escultura llevó a don José Ramón Mélida a pensar en el cercano monasterio de Yuste como punto de origen de esta bella Santa Catalina³⁹⁰.

El retablo con el que forma pareja el dedicado en un principio a Santa Catalina de Alejandría, ubicado al costado de la Epístola, está presidido por una imagen moderna de la Inmaculada Concepción; mantiene la advocación mariana que tuvo en un principio, según demuestran los motivos simbólicos distribuidos en los broches del retablo: jarro de azucenas en la cornucopia, cesto de flores en el medallón del ático, y el pino y el ciprés de los broches laterales a la hornacina central.

Ambas obras fueron ya doradas según planteamientos neoclásicos, como así lo sugieren los tonos verdosos, pálidos, utilizados en combinación con vetas blancas o azuladas.

Historia documental—Una escritura de poder rubricada por el escultor Manuel Benavides el día 22 de mayo de 1762, para que los procuradores de causas placentinos interpusieran pleito a fin de hacer exequible la cantidad que le adeudaba el Concejo de Cuacos de Yuste, «mil y novecientos reales vellón que me están deviendo del primer plaço bendido del retablo que tengo principiado»³⁹¹, nos permite adjudicar a su gubia los conjuntos gemelos de *San José* y de la *Inmaculada*. Teniendo en cuenta que una cantidad tan elevada es el primer plazo de otra mayor, no nos parece aconsejable pensar para la escritura en los retablos, ya descritos, del cuerpo de la iglesia. Por otra parte, y dado que el documento refiere el inicio de un litigio, es posible pensar en un cierto retraso en la cronología de las obras a causa del dilatado espacio temporal que solía ir parejo al inicio de trámites judiciales, lo que permite a su vez suponer un cierto margen de tiempo entre la ejecución de esta pareja de retablos y los ubicados en el cuerpo eclesial. Cabe, pues, considerar a Manuel Benavides, y retomamos para esto lo que aducíamos al valorar los conjuntos precedentes, como un maestro cuya gubia hace patente la evolución estilística por la que discurre el retablo en los territorios norteños de la Diócesis de Plasencia. Ambas obras son excepcionales en su plena conjugación, bella traza y limpieza de perfiles, todo más que son dos ejemplares señeros del rumbo más «clasicista» por el que debió discurrir posteriormente el estilo del taller de Benavides.

³⁹⁰ MÉLIDA ALINARI, J.R., *op. cit.*, T.º II, p. 106. Otros autores opinan que procede del convento dominico de Santa Catalina de Siena, en el actual término de Aldeanueva de la Vera: SORIA SÁNCHEZ, Valentín, «Yuste y los monasterios de la Comarca de la Vera», en *R.E.E.*, T.º XXV (I) (1969), p. 109. Teniendo en cuenta que este monasterio no será desmantelado hasta su desamortización en el curso del siglo XIX, abogamos por las tesis de Mélida. La obra reseñada formó parte de la muestra *Patrimonio Histórico de Extremadura: El Barroco* (Mérida, 1991), pp. 90-91.

³⁹¹ AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Juan Francisco Garrido, leg. 907, foliado, fols. 194-194 vt.º.

- *Aldeanueva de la Vera. Parroquia de San Pedro*
Imagen de San Pedro (retablo mayor)

A comienzos de la década de 1760 contrató con la parroquia de Aldeanueva de la Vera la ejecución de la efigie del santo titular: según las cuentas parroquiales de 1764, le fueron abonados a *Manuel Benavides* 890 reales y 6 maravedís «que tubo de costa la hechura de San Pedro», dorada y estofada entre 1764 y 1766 por *Alonso Recuero*, que percibió un total de 937 reales³⁹². La obra, de calidad técnica bastante atemperada si la comparamos con las obras madrileñas o salmantinas que ahora se reclaman con más frecuencia, pone de manifiesto el continuo renuevo de talleres locales ubicados, desde el siglo XVI, en comarcas de extraordinaria riqueza económica como la Vera de Plasencia.



Fig. 152. Aldeanueva de la Vera. Parroquia de San Pedro. Retablo mayor, imagen del titular.

- *Aldeanueva de la Vera. Parroquia de San Pedro*
Escultura de un yacente para las procesiones (desaparecido)

En 1778 recibió de esta parroquia 400 reales de vellón por la «hechura del Santísimo Christo que hizo con su vrna y su retocación para sacarle en procesión a el tiempo del ofertorio el día de la fiesta»³⁹³.

- *Aldeanueva de la Vera. Ermita de la Pasión*
Retablo mayor (desaparecido)

Durante la segunda mitad del siglo XVIII, la cofradía de la Pasión que se servía en esta localidad procedió a renovar el retablo mayor de la ermita que tutelaba: estuvo encargado de su ejecución el escultor *Manuel Benavides*, que percibió por su trabajo 1.500 reales en 1786. Cuatro años después, el jaraiceño *Juan Bautista Yoanoni* se encargó de dorar la pieza a cambio 900 reales, cantidad a la que se sumaron otros 200 reales abonados entre dicho año 1790 y el siguiente de 1791, según acuerdo del cabildo y dadas las pérdidas que tuvo el artista con el ajuste de la obra³⁹⁴. Este retablo debía ser el que la ermita aún conservaba en 1988³⁹⁵: se perdió con la última renovación del templete y del mismo tan sólo resta en la actualidad un frontal de altar rococó, que «SE HIZO Y SE DORO A EXPENSAS DE GREGORIO HILARTE Y SV MUXER ROSA CALVO AÑO 1805».

³⁹² A.P. de Aldeanueva de la Vera, L.C.F. y V. de 1747 a 1808, foliado en parte, cuentas de 1764 y 1766.

³⁹³ *Ibidem*, L.C. y V. de la Cofradía del Santo Sepulcro y de Ntra. Sra. de la Soledad, de 1776 1860, foliado en parte, cuentas de 1778.

³⁹⁴ *Ibidem*, L.C.F. y V. de la Cofradía de la Pasión y su ermita, de 1754 a 1824, sin foliar, cuentas de 1786, 1790 y 1791.

³⁹⁵ GARCÍA MOGOLLÓN, F.J., *Viaje artístico por los pueblos de la Vera...*, op. cit., p. 202.

- *Losar de la Vera. Parroquia de Santiago Apóstol*
Reformas en el retablo mayor (desaparecido)

El mal tratamiento de la madera de aliso con la que el tallista *Pedro Álvarez Lorenzana* confeccionó el retablo mayor de esta parroquia, fue sin duda la causa de su pérdida y renovación casi completa entre fines del siglo XVIII y comienzos de la siguiente centuria. Entre 1789 y 1790 el maestro tallista *Manuel Álvarez Benavides* ajustó en 207 reales el trabajo de «quitar la madera que estaba amenazando ruina en el retablo mayor de esta yglesia, para evitar una desgracia y que la madera se hubiera hecho pedazos si no se hubiera acudido con tiempo». Según la Visita de 1792, la parte más afectada debía ser el cascarón y el remate del conjunto, aunque lo cierto es que «estaba lo más podrido y fue necesario hacer nuevo quasi una mitad porque era de aliso y se renovó de pino»: por esta nueva talla cobró el antedicho *Álvarez Benavides* 5.000 reales entre 1791 y 1792, a los que la fábrica sumó otros 565 reales y 17 maravedís entregados al «administrador de la dehesa de las Lomas por la madera que se cortó y entregó para dicha obra del retablo»³⁹⁶.

Órbita de Manuel Benavides

- *Collado de la Vera. Iglesia parroquial de San Cristóbal*
Antiguo retablo mayor (s.XVIII)

El antiguo retablo dieciochesco de Collado se construyó en cumplimiento del mandato que dictó el licenciado don Nicolás Rosado Franco cuando visitó la parroquia el día 11 de diciembre de 1790: «que verificándose suficientes existencias se haga un retablo nuevo que ocupe todo el frontal de la capilla maior, acomodando en el medio el nuevo que oy tiene el patrono titular». Si tenemos en cuenta que este retablo *nuevo* al que se hace referencia era la caja u hornacina por la que *Manuel Benavides* había percibido 315 reales en 1781 (en el precio también entraron las gradas del altar mayor)³⁹⁷, cabe la posibilidad de que, al menos, fuera su taller el encargado de llevar a cabo el resto de la obra, muy alejada, no obstante, del estilo del maestro titular. Los datos relativos a su construcción son bastante escasos; tan sólo hemos documentado 30 reales abonados «por los balaustres» a un anónimo tallista entre 1797 y 1798³⁹⁸, intervalo en el que debió ser fabricado el retablo.

Terminada la obra, el maestro *José Rayo* procedió a dorar el sagrario y tabernáculo hacia 1798, percibiendo por ello 150 reales. En 1799 el conjunto estaba listo para «que se jaspehe... y se dore lo principal de él», según el mandato que dictó don Arcadio Villarragut en la Visita que realizó a la parroquia el día 21 de julio de dicho año. Estos

³⁹⁶ A.P. de Losar de la Vera, *L.C.F. y V. de 1775 a 1827*, foliado, fols. 88 vt.º, 92, 104 vt.º, 105 vt.º y 106.

³⁹⁷ La ejecución de este nuevo nicho tuvo como finalidad albergar la talla del patrono, *San Cristóbal*, que se acababa de retocar; por este aderezo se abonaron, probablemente también a dicho *Benavides*, 44 reales en 1781. En 1794 se encargó de su policromía el dorador, vecino de Jaraíz de la Vera, *José Rayo*, trabajo por el que percibió la cantidad de 100 reales: A.P. de Collado de la Vera, *L.C.F. y V. de 1728 a 1861*, foliado en parte, cuentas de 1781 y 1794.

³⁹⁸ *Vid., ibidem*, Visita de 11 de diciembre de 1790 y cuentas de 1799.



Fig. 153. Collado de la Vera. Parroquia de San Cristóbal. Antiguo retablo mayor.

trabajos se acometieron entre 1801 y 1802, según las cuentas tomadas en 1803, fecha ésta en la que el abono de los débitos determinó la conclusión de los pagos y la finalización del proceso, según reza en la inscripción relativa al dorado. La pintura del retablo se ajustó en 3.300 reales de vellón con un equipo de doradores tal vez dirigidos por el jarraiceño *José Rayo*³⁹⁹.

Análisis descriptivo-. Un desafortunado incendio ocurrido en la parroquia de Collado en 1984, debido al mal estado en que se encontraba la instalación eléctrica, fue el responsable de la pérdida del retablo mayor que había construido el pueblo a finales del siglo XVIII. Afortunadamente para la Historia del Arte de Extremadura, podemos recuperar la imagen de la obra a partir de la fotografía que tomó en 1979 y publicó en 1988 el profesor García Mogollón⁴⁰⁰. Tratábase de un retablo amoldado al ábside y curvatura de la capilla mayor.

Estructuraba su alzado en banco, cuerpo de tres calles y ático, y se adscribía estilísticamente al momento en el que aún perviven motivos del Rococó y elementos de décadas anteriores con un incipiente planteamiento neoclásico.

El cuerpo único estaba recorrido por tres calles separadas por columnas corintias de fuste liso y ornato vegetal adherido en su tercio inferior. La imaginería se repartía en tres hornacinas de medio punto, decoradas en las enjutas con rocallas demasiado abiertas y decadentes. Centrabá la composición la imagen del titular *San Cristóbal*, la cual, al decir de García Mogollón, era una talla dotada de buena policromía y excelente movimiento de paños, típico de la imaginería del siglo XVIII. Iba escoltada en el Evangelio por *San Lorenzo* (inicios del s.XVII) y en la Epístola por *San Sebastián*, talla fabricada en el siglo XVIII para su ermita; ambas esculturas todavía

³⁹⁹ Vid., *ibidem*, Visita de 21 de julio de 1799 y cuentas de 1799 y 1803.

⁴⁰⁰ GARCÍA MOGOLLÓN, F.J., *Viaje artístico por los pueblos de la Vera...*, op. cit., pp. 104 ss.; la fotografía aparece publicada en la página 107; IDEM (Dir. de la Comarca de la Vera), *Inventario Artístico de Cáceres y su Provincia...*, op. cit., T.º I, p. 295.

se conservan en los flancos del presbiterio sobre las columnas originales del retablo. También logró salvarse del incendio el manifestador, de tipo giratorio, flanqueado con dos estípites y decorado a base de *ces*, rocallas decadentes en las enjutas de la hornacina y espejos en el interior. En la parte central del ático, una Paloma del Espíritu Santo iba escoltada entre dos finos estípites; a ambos lados se disponían ángeles músicos pintados en cartelas irregulares, formadas por *ces* entrelazadas. Culminaba el todo un broche de hojarasca con las abreviaturas IHS.

El retablo estaba dorado y policromado a base de intensas tonalidades de azul y rojo sobre fondo blanco, combinación que trataba de recrear las vetas marmóreas que puso de moda el estilo neoclásico, aunque el resultado, fruto del gusto popular, era el de una obra muy recargada. Por una inscripción inserta debajo de la hornacina que cobijaba a *San Lorenzo*, y que aún hoy se conserva en la sacristía, sabemos que «SE HIZO ESTA OBRA HI SE DORO SIENDO CV / RA D.^N MIGVEL DIAZ YAGVES. AÑO DE 1803».

Valoración de la obra en su contexto artístico—. La valoración que nos permite realizar el análisis del antiguo retablo de Collado sobre la evolución artística de la Diócesis de Plasencia a finales del siglo XVIII, está determinada por la amplitud cronológica y pervivencia que gozó el Rococó en las zonas más alejadas de los centros creadores, resistentes a adoptar en su más plena definición los nuevos presupuestos neoclásicos que ya estaban en boga. Tanto es así, que a pesar de imitar con su policromía las vetas marmóreas impuestas desde la Academia, el recargamiento y vivos colores de la obra remiten otra vez al mundo popular y su apego por las formas recargadas de un estilo Barroco/Rococó decadente, en franco descrédito en Madrid, y que mantiene vigente, no obstante, el equipo de doradores a las órdenes de *José Rayo*, a quien es posible atribuir el dorado de la pieza dadas sus repetidas intervenciones en la parroquia. También es probable que su hechura se debiera a los continuadores del taller del escultor *Manuel Benavides*, que, según lo expuesto, continúa anclado en modelos de un estilo Rococó que trata de hacer convivir con planteamientos ya neoclásicos.

Otras intervenciones

- 1756-1757. Realizó unas sacras para el altar de la Virgen de la ermita de Ntra. Sra. la Blanca, en Pasarón de la Vera, cifradas en 11 reales⁴⁰¹.
- 1761-1762. Recibió 609 reales de la iglesia de Valverde de la Vera por la hechura del sombrero del púlpito. En el dorado de esta obra intervinieron, según las cuentas correspondientes al período 1770-1780, los maestros *José Rayo* y *Manuel Urbán*, que figura citado como vecino de Oropesa, y del que sabemos era oficial de *Alonso Recuero*⁴⁰² (esta obra no se conserva en la actualidad, al menos, en su emplazamiento original).

⁴⁰¹ A.P. de Pasarón de la Vera, L.C.F. y V. de la ermita y cofradía de Ntra. Sra. de la Blanca, de c.1618 a 1818, sin foliar, cuentas de 1757 (correspondientes al período 1756-1757).

⁴⁰² A.P. de Valverde de la Vera, L.C.F. y V. de 1726 a 1777, foliado, fol. 270 vt.º; L.C.F. y V. de 1777 a 1874, foliado, fol. 17.

- 1765. Ejecutó en esta fecha las dos peanas sobre las que asientan las imágenes de *San Justo y Pastor* –tallas realizadas por el escultor *Antonio González Baragaña*– en el retablo mayor de la ermita de Ntra. Sra. de Sopetrán, en Jarandilla de la Vera; por su trabajo recibió 150 reales⁴⁰³.
- 1769. Compuso la lámpara y andas de la cofradía del Rosario de Garganta la Olla (se le abonaron 40 reales⁴⁰⁴).
- 1770. A tenor del retablo que *José de la Incera Velasco* contrató con la ermita del Cristo del Humilladero, de Tejada de Tiétar, en esta fecha, *Manuel Álvarez Benavides* fue contratado para hacer la cruz y reparar el santo titular, trabajo por el que percibió 256 reales⁴⁰⁵.
- 1774. Para la ermita de Ntra. Sra. del Berrocal, en Belvís de Monroy, realizó un trono donde asentar la imagen –es posible que sea la estructura sobre la que actualmente se eleva María–, además de otra serie de obras de carpintería: peanas, adornos del camarín, etc. En 1775 aún se le estaba abonando su trabajo. Recibió un total de 555 reales⁴⁰⁶.
- 1776-1777. Realizó diversos trabajos para la parroquia de Garganta la Olla: hechura del cirio (5 reales), compostura de unos atriles, dos cajones para hostias, unas potencias de plata para un Niño Jesús y una corona de Ntra. Sra. del Socorro (76 reales); el arreglo de unos evangelistas, tal vez los que estaban situados en el antiguo retablo mayor (27 reales); y compone la pila del bautismo (10 reales; este trabajo lo había realizado en 1773, aunque se le abona ahora)⁴⁰⁷.
- 1778. La cofradía del Rosario de Gargüera abonó en esta fecha a *Manuel Benavides* la suma de 90 reales por un marco que hizo para el frontal del retablo que en la actualidad se conserva en la parroquia⁴⁰⁸, pareja de otro dedicado a *San Blas*. Ambos ejemplares cuentan con mesas de altar de estilo rococó, que opinamos fabricó *Benavides* en la fecha indicada.
- 1790. El maestro *Benavides* se encargó de adaptar el presbiterio de la parroquia jaraiceña de San Miguel para que éste recibiera el balaustre que él mismo había hecho; por todo ello recibió la suma de 940 reales. De la pintura de dicho presbiterio se encargó uno de los hermanos *Yoanoni, Isidro* o *Juan Bautista*; el dorador *Emidio Recuero* tuvo a su cargo la policromía del balaustre⁴⁰⁹. Nada ha perdurado.

⁴⁰³ Vid. nuestro trabajo sobre *El retablo mayor de la ermita de Ntra. Sra. de Sopetrán...*, op. cit., p. 186.

⁴⁰⁴ A.P. de Garganta la Olla, L.C. y V. de la Cofradía de Ntra. Sra. del Rosario, de 1743 a 1861, foliado, fol. 110 vt.^o, cuentas de 1770.

⁴⁰⁵ A.P. de Tejada de Tiétar, L.C.F. y V. de la Ermita y Hermandad del Cristo del Humilladero, de 1759 a 1816, foliado en parte, cuentas de 1770.

⁴⁰⁶ A.P. de Belvís de Monroy, L.C.F. y V. de la Ermita de Ntra. Sra. del Berrocal, de 1724 a 1779, foliado, fol. 142, 143 vt.^o, 144, 145 vt.^o y 149 vt.^o.

⁴⁰⁷ A.P. de Garganta la Olla, L.C.F. y V. de 1744 a 1819, foliado en parte, cuentas de 1778.

⁴⁰⁸ A.P. de Gargüera, L.C. y V. de la Cofradía del Rosario, de 1752 a 1866, sin foliar, cuentas que deben corresponder a 1778.

⁴⁰⁹ A.P. de San Miguel, Jaraíz de la Vera, L.C.F. y V. de 1767 a 1814, foliado, fols. 262-263 vt.^o, *passim* (cuentas de 1790).

- 1791-1792. Llevó a cabo diferentes trabajos en la iglesia de Losar de la Vera, paralelos a los reparos de los que estaba necesitado el antiguo retablo mayor:

«...hechura de las puertas de la yglesia, sombrero del púlpito y coste de maderas»: «...siete mil ochocientos treinta y seis reales vellón a el maestro tallista *Manuel Álvarez Benavides*, vezino de Garganta la Olla, por la hechura de las puertas principales de la yglesia, que fueron ajustadas en un mil quatrocientos treinta y seis reales (...) = Quatrocientos quarenta reales por componer la caja del Christo, sotabasa y remates del tabernáculo= Ochozientos reales por el sombrero del púlpito y los ciento y sesenta reales restantes que se le gratificó por dicho señor cura y mayordomo, como consta de su recivo...»

«Ydem trescientos treinta y siete reales que tiene pagados así= ciento setenta y dos reales y medio a *Manuel Álvarez Venavides* y *José Vega* por la compostura del órgano y sus fuelles, incluso seis valdeses, yeso y bermellón...; y diez y seis reales de la compostura de los cajones de la yglesia.»⁴¹⁰

- 1793. Percibió en esta fecha 16 reales por la compostura que realizó sobre el tabernáculo de la iglesia de Santa María, en Jaraíz de la Vera⁴¹¹.
- 1800. La iglesia de Garganta la Olla le abonó 67 reales por diferentes obras que hizo⁴¹².
- 1804. Realizó una mesa de altar de talla para el mayor de la iglesia de Garganta la Olla (405 reales)⁴¹³.

Manuel de León (maestro de Garganta la Olla)

Debió ser *Manuel de León* un asiduo colaborador del taller de *Manuel Álvarez Benavides*, si no un oficial suyo. De su actividad profesional destacamos las siguientes intervenciones:

Catálogo de obras

- *Garganta la Olla. Parroquia de San Lorenzo Mártir*
Tabernáculo del retablo mayor

En 1750 la parroquia de Garganta la Olla abonó 176 reales y 12 maravedís a *Manuel de León* por su intervención en la obra del actual tabernáculo, trabajo que es posible le traspasara *Manuel Álvarez Benavides*, artífice que contrató el grueso de la pieza⁴¹⁴ (fig. 147).

⁴¹⁰ A.P. de Losar de la Vera, L.C.F. y V. de 1775 a 1827, foliado, fols. 105 vt.º, 106, 107 vt.º y 108. Las obras citadas, o se han perdido o se encuentran en un estado de franco deterioro (al menos, en la fecha en la que visitamos la parroquia, en julio de 1997).

⁴¹¹ A.P. de Santa María de Jaraíz, L.C.F. y V. de 1775 a 1854, sin foliar, cuentas de 1793 (partida tachada).

⁴¹² A.P. de Garganta la Olla, L.C.F. y V. de 1744 a 1819, foliado en parte, cuentas de 1800.

⁴¹³ A.P. de Garganta la Olla, L.C.F. y V. de 1744 a 1819, foliado en parte, cuentas de 1804. Por los asientos recogidos, la obra se doró al año siguiente.

⁴¹⁴ *Ibidem*, L.C.F. y V. de 1744 a 1819, foliado en parte, cuentas de 1751.

- Aldeanueva de la Vera. Parroquia de San Pedro
Sombrero del púlpito

En 1760 recibió de la parroquia de Aldeanueva de la Vera la cantidad de 601 reales por la hechura del *sombrero* o «batiboz del púlpito»; en esa cantidad también entraron los 12 candeleros grandes de madera que hizo para el altar mayor. *Doña Teresa González* se encargó de pintar y dorar dicho sombrero a cambio de 600 reales⁴¹⁵. La obra aún se conserva.

5. LOS TALLERES DE HERVÁS

El hecho de dedicar un capítulo a los talleres situados en la localidad extremeña de Hervás, obedece a la presencia e influencia que sin duda ejerció quien debió ser el artífice de los magníficos retablos barrocos, poblados con estípites, que decoran el presbiterio y sus colaterales en la iglesia del antiguo convento trinitario de San Juan Bautista de la Concepción, *fray José de la Santísima Trinidad*. Junto a este maestro, cabe destacar en Hervás la presencia del tallista *Francisco Muñoz y Baños*, a quien hemos documentado en 1765 tasando el retablo de la iglesia de Pasarón de la Vera, que elevó *Manuel Álvarez Benavides* entre 1758 y 1766⁴¹⁶.

Fray José de la Santísima Trinidad (arquitecto y ensamblador trinitario)

La importancia de este maestro reside en la traza que proporcionó para elevar los retablos de su convento en Hervás, los más importantes que conservamos en la Alta Extremadura. Entre las obras que conocemos de este artista destacamos su intervención en la torre de la Catedral de Coria –cuya traza (1732) debemos a *Manuel de Larra Churriguera*– junto a *Ventura Araujo* en 1757, en la reconstrucción que fue necesario realizar a tenor de los desperfectos causados por el terremoto de Lisboa de 1755⁴¹⁷.

⁴¹⁵ A.P. de Aldeanueva de la Vera, L.C.F. y V. de 1747 a 1808, foliado en parte, cuentas de 1760.

⁴¹⁶ Se abonaron a *Muñoz y Baños* 200 reales «por haver venido con otro maestro de conformidad del señor cura y Manuel Venavides»: A.P. de Pasarón de la Vera, L.C.F. y V. de c.1728 a 1788, foliado, fols. 266 vt.^o-267.

⁴¹⁷ La primera referencia de nuestro maestro la publicó ESCOBAR PRIETO, Eugenio, «La Catedral de Coria», en *Revista de Extremadura*, T.^o V, n.^o XLII (1903), p. 201, y la retomaron MUÑOZ DE SAN PEDRO, Miguel, CONDE DE CANILLEROS Y DE SAN MIGUEL, *Coria y el mantel de la Sagrada Cena (La ciudad, su catedral, su relicario y su gran reliquia)* (Madrid, 1961), pp. 35 s., y JIMÉNEZ PRIEGO, M.^a Teresa, «Nuevas aportaciones sobre Manuel de Larra Churriguera», en B.S.A.A., T.^o XL-XLI (1975), p. 347. Recientemente, los maestros documentados en Coria y la delimitación de tareas tienen un excelente y pulcro estudio en los trabajos de GARCÍA MOGOLLÓN, F.J., *La Catedral de Coria. Historia de Fe y Cultura. Patrimonio Artístico y Documental* (Coria, 1996), pp. 39 ss.; IDEM, *La Catedral de Coria. Arcón de Historia y Fe* (León, 1999), p. 69.

Catálogo de obras

- Hervás. Iglesia del convento de los Padres Trinitarios
Retablo mayor y colaterales al presbiterio.
Su relación con el de la Inmaculada de la S.I.C. de Coria⁴¹⁸

Introducción. Fundación del convento-. Fue el patronazgo de una familia de noble abolengo la responsable directa del establecimiento y construcción de uno de los edificios más admirados de Hervás e importantes en nuestra arquitectura extremeña: el convento trinitario de San Juan Bautista de la Concepción, fundado el 25 de marzo de 1654 gracias al patronazgo ejercido desde entonces por doña María López Burgalés, viuda de don Juan López Hontiveros, y por don Bernardo López Hontiveros, descendiente de ambos. El concejo hervasense aprobó la fundación el 26 de abril del mismo año 1654 y el 17 de mayo se firmaron las necesarias capitulaciones entre los trinitarios, el municipio y el Duque de Béjar como señor del lugar. En el año 1659 se colocó el Santísimo en la iglesia del convento, hecho que da a entender que ya estaba construido en su mayor parte⁴¹⁹. Sobresale especialmente del conjunto conventual la fábrica eclesial, cuya fachada de poniente resucita modelos postherrerianos de patrones arquitectónicos difundidos por *Juan de Tolosa* y *Francisco de Mora*, a los que la avanzada cronología añade un mayor interés hacia el decorativismo y ruptura del canon clásico: el juego bícromo de la fachada, combinando piedra y ladrillo, junto a los elementos serlianos, revitalizados en los años centrales del siglo XVII y empleados en las portadas de acceso, son ejemplos elocuentes de lo que decimos. Timbran los frontis los escudos de los patronos y de la Orden Trinitaria. Es similar esta fachada a la de la iglesia vallisoletana de San Nicolás (c. 1640), también de los descalzos trinitarios.

El cenobio permaneció vinculado a la tercera provincia de los Trinitarios Descalzos, llamada de la Purísima Concepción de Nuestra Señora, más conocida como de la Inmaculada, hasta el momento en que la comunidad religiosa fue suprimida en virtud de los decretos y leyes desamortizadoras de 1836-37. En 1842 la Junta Superior de venta de Bienes Nacionales cedió al Ayuntamiento de la villa las

⁴¹⁸ El estudio que exponemos a continuación es fruto del trabajo que desarrollamos en colaboración con nuestro Director de Tesis Doctoral: *vid.* GARCÍA MOGOLLÓN, F.J., y MÉNDEZ HERNÁN, V., «Fray José de la Santísima Trinidad: Los retablos del antiguo convento trinitario de Hervás (Cáceres) y su relación con el de la capilla de los Maldonado de la Catedral de Coria», en *Norba-Arte*, T.º XVII (1997) (1999), pp. 99-120

⁴¹⁹ MÉLIDA ALINARI, J.R., *op. cit.* T.º II, pp. 232-233; GINARTE GONZÁLEZ, Ventura, *Hervás: Su Historia, su tierra, su gente* (Madrid, 1991), pp. 30 s., 144 ss. Los citados fundadores se enterraron en una cripta bajo el presbiterio del templo. Recibieron la fundación del convento los Reverendos Padres fray Gaspar de Jesús, Ministro Provincial de la Orden de Descalzos de la Santísima Trinidad Redención de Cautivos Cristianos, fray Diego de la Madre de Dios, fray Leandro de la Santísima Trinidad y fray Juan del Santísimo Sacramento, Definidor de la Orden: *vid.* SÁNCHEZ MATA, José, *Hervás. Fomento de vocaciones sacerdotales. Datos Históricos del convento de PP. Trinitarios* (Diario EXTREMADURA, viernes, 14 de septiembre de 1951), p. 3ª, donde también nos aporta la fecha de terminación de las obras: 1666.

dependencias del suprimido monasterio, convirtiendo el templo conventual en iglesia parroquial (1895)⁴²⁰; del edificio destacaba Pascual Madoz «la hermosura del local»⁴²¹, acentuada no sólo por las yeserías barrocas que lo invaden, sino también, y sobre todo, por el extraordinario conjunto mueble que lo enoja⁴²².

De los ornamentos de la actual parroquia de San Juan Bautista destacan, por su importancia, el retablo mayor y los dos colaterales del crucero, objeto del presente estudio. El paroxismo decorativo, la inverosimilitud, la exaltación y exquisitez barrocas adquieren absoluto protagonismo a través del marasmo de estípites desestabilizadores de sus estructuras lignarias. Estípites que, por su modulación, inventiva y dibujo, son idénticos a los que estructuran el retablo de la Inmaculada que adorna la capilla de los Maldonado, en la Catedral de Coria: todo ello, además de la documentación, permite adjudicar la autoría de los tres hervasenses al hermano arquitecto y ensamblador trinitario descalzo *fray José de la Santísima Trinidad*, a cuya mano se debe la traza y ejecución material de la expresada máquina cauriense, realizada en el año 1760⁴²³.

Análisis descriptivo. A) *El retablo mayor*-. Con razón justificada admite la crítica histórico-artística la importancia de una de las más ambiciosas y mejor conjugadas obras del barroco extremeño: el retablo mayor de los trinitarios de Hervás, del que don José Ramón Mélida destaca la categoría y prolijidad de su talla dorada⁴²⁴, y Julián Álvarez Villar toma como ejemplo directriz, a partir del cual estudia los grandes retablos con estípites de nuestra región⁴²⁵, donde tan sólo encuentra piezas similares en la provincia de Badajoz.



Fig. 154. Hervás. Iglesia del antiguo convento trinitario. Retablo mayor.

⁴²⁰ SÁNCHEZ MATA, J., *op. cit.*, p. 3ª.

⁴²¹ MADOZ, P., *op. cit.*, T.º III, p. 119. *Vid., etiam*, GINARTE GONZÁLEZ, V., *op. cit.*, p. 168.

⁴²² El mal estado que presentaba la cubierta de este edificio, declarado Conjunto Histórico-Artístico en 1969, obligó a emprender, en febrero de 1998, una restauración encaminada a arreglar toda la cubierta y, de este modo, preservar el magnífico contenido mueble de la antigua iglesia conventual: *vid.* SÁNCHEZ GONZÁLEZ, Santos, *La restauración del tejado de la iglesia del convento costará casi nueve millones* (Diario HOY, 3/2/1998).

⁴²³ GARCÍA MOGOLLÓN, F.J., *La Catedral de Coria. Historia de Fe...*, *op. cit.*, p. 47; IDEM, *La Catedral de Coria. Arcón...*, *op. cit.*, p. 111.

⁴²⁴ MÉLIDA ALINARI, J.R., *op. cit.*, T.º II, p. 233.

⁴²⁵ ÁLVAREZ VILLAR, Julián, *Arte*, en «Extremadura», de la Col. *Tierras de España* (Madrid, Fundación Juan March-Ed. Noguer, 1979), p. 284.

La máquina de Hervás es una obra encaminada a la exaltación, conmemoración, glorificación y veneración del triunfo de la Sagrada Forma, rodeada y acompañada de imágenes solemnizadas en ensalzada apología y vinculadas directamente con la fundación, patronazgo y reforma de la Orden Trinitaria. El conjunto, cual si de un verdadero y epidérmico tejido decorativo se tratara, cubre y oculta por completo el amplio testero presbiterial, a cuya recta planimetría opone el quiebro resultante del esviaje que operan las calles laterales en su unión con la central. El dinamismo derivado de dicha conjunción es evidente, coadyuvando además a su enérgico efecto las inverosímiles secciones de estípites gigantes, definidos precisamente por la superposición de series de cuerpos inventivos donde líneas abiertas, entrantes y salientes, curvas y contracurvas y juegos de clarooscuro cuentan con ejemplos paradigmáticos. El quebrado entablamento que culmina las secciones longitudinales de dichos apoyos es un hallazgo de diligente paroxismo, y en él aún puede rastrearse el modelo de cornisa creado por *Vignola* y reformado con posterioridad por *fray Lorenzo de San Nicolás*⁴²⁶. Todo contribuye, pues, a la disolución de una trama arquitectónica llena de artificiosidad y grandilocuencia, cuyo efecto resulta acentuado por los dos grandes estípites centrales, rehundidos y dispuestos en diferente plano a los laterales del retablo: la consecuente sensación de profundidad y perspectiva barrocas es manifiesta.

Añadida a las superficies, o formando parte inherente de las mismas, adquiere inusitado protagonismo la carnosísima y táctil decoración: un destacado papel tienen los elementos vegetales (roleos, tallos, hojas y hojarasca pomposa), festoneados en ocasiones, o bien combinados con cartelas, volutas, molduras (mixtilíneas, quebradas o arrolladas) y placas recortadas en diferentes diseños geométricos fantaseados, de mayor abstracción que los motivos naturales y de evidente inspiración en tratados ahora recuperados, como el de *Arquitectura* fantástica de *Wendel Dietterlin*⁴²⁷.

El organigrama del retablo, estructurado en banco, cuerpo único de tres calles y ático amoldado a la forma curva de la bóveda, es resultado de la evolución a la que se vieron sometidas estas máquinas durante la etapa barroca, tendente a la unificación del conjunto y a una reducción iconográfica, un tanto más desarrollada en nuestro caso por estar encaminada a la conmemoración de la Orden Trinitaria. El alto banco en el que descansa la arquitectura lignaria recibe los apoyos troncopiramidales invertidos sobre los que principian los estípites, gigantes y abarcantes de varias estructuras con el fin de dotar al conjunto de mayor cohesión y unidad. Las puertas de cada uno de los sectores laterales, lujuriosamente engalanadas, permiten la llegada hasta el expositor giratorio. Ambos accesos flanquean la zona central a partir de

⁴²⁶ GARCÍA Y BELLIDO, Antonio, «Estudios del Barroco Español. Avances para una monografía de los Churriguerras», en *Archivo Español de Arte y Arqueología*, T.º V (1929), p. 34.

⁴²⁷ DIETTERLIN, Wendel, *Architectura* (Nüremberg, 1598). La obra llevada a cabo por *Fernando de Casas Novoa* en la fachada del Obradoiro de la catedral de Santiago de Compostela (1738-1750), pone de manifiesto la recuperación que durante el Barroco se hizo de la tratadística más tendente a formas de inventiva decoración.

la cual inicia su recorrido la calle interior, cuyo primer elemento es el sagrario: la puerta, enmarcada por complicado molduraje, conserva una estampa de *San Juan de Mata*, fundador de la Orden Trinitaria, que la tradición relaciona con la originalmente hallada en su libro de oraciones por doña María López Bungalés, por lo cual decidió dedicar la fundación del cenobio a la Orden de redención de cautivos⁴²⁸.

La delirante imaginación barroca justifica la potente reciedumbre con la que los cuatro estípites colosales y estructurales, adosados aunque plenamente tallados, dominan el único cuerpo de un retablo cuyas formas prenden en llamaradas desestabilizadoras⁴²⁹. La basa y la aguzada pirámide iniciales, situadas a plomo con los soportes del banco, resultan ser un mero pretexto para las estructuras –de proporciones cúbicas y curvados perfiles– desarrolladas y superpuestas a partir de ellas y finalmente culminadas con capitel compuesto, sobre el que a su vez asienta el quebrado y mixtilíneo entablamento. Puebla las superficies de los agigantados estribos una variada ornamentación donde la combinatoria de temas naturales y geométricos permite su conexión con el desarrollo de estas formas en Granada, en la época de 1730-1750⁴³⁰. Hojas, ramas, guirnaldas y veneras se suman a un abstracto exorno a base de placas recortadas y mixtilíneo molduraje.

La división de este conjunto en tres calles facilita la inclusión de una *iconografía* directamente emparentada con la Orden Trinitaria a la que se trata de encumbrar. Las hornacinas extremas –trazadas en arco de medio punto con intradós acasetonado y adorno vegetalista, fondo plano y exuberante desarrollo ornamental en las externas secciones superiores– acogen, sobre complicadas repisas, las imágenes de *San Juan de Mata* –lado del Evangelio– y *San Félix de Valois* –costado de la Epístola–. Como fundadores de la Orden Trinitaria portan en la mano derecha un bordón con cruz de doble travesaño. Visten el hábito de la congregación, con sayal, escapulario

⁴²⁸ GINARTE GONZÁLEZ, V., *op. cit.*, p. 144.

⁴²⁹ Como ya hemos visto, se trata de un soporte de raigambre anticlásica cuyo uso inició *Miguel Ángel* en la Biblioteca Laurenciana (1526) y retomó la retablistica castellana en el último decenio del siglo XVII, cobrando en la centuria siguiente decidida importancia. En sí mismo, el estípite es un soporte estático de cuya modulación depende, sin embargo, el dinamismo que llega a otorgar al conjunto que sustenta y convierte en auténtica torre. En lo que al diseño se refiere, los estípites de los retablos de Hervás quedan más emparentados con la zona castellana que con la andaluza, siempre más proclive a las formas bulbosas resultantes de una mayor estrangulación de los elementos superpuestos, como así lo demuestra la obra del ensamblador gaditano *Jerónimo Balbás*. Anotemos, además, que los ejemplares más evolucionados suelen carecer del capitel que cuentan los nuestros. *Vid.*, al respecto, GALLEGO BURÍN, Antonio, *El Barroco Granadino* (Granada, 1956), p. 92, n. 100; MARTÍN GONZÁLEZ, *Escultura Barroca Castellana* (Madrid, 1959), pp. 57 s.; RAMOS FAJARDO, M.^a del Carmen, «Columnas y estípites en el retablo barroco granadino», en *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* (1984), T.^o XVI, pp. 252 ss. De igual forma podemos apreciar las diferencias entre nuestros estípites y los sevillanos. *Vid.*, *etiam*, RAYA RAYA, M.^a Ángeles, *El retablo en Córdoba durante los siglos XVII y XVIII* (Córdoba, 1980), pp. 46 ss. Sobre la utilización del estípite, soporte plenamente manierista, en el pleno barroco, *vid.* el importante trabajo de MOFFITT, John F., «El Sagrario Metropolitano, Wendel Dietterlin, and the estípite: observations on mannerism and neo plateresque architectural style in 18th-century mexican ecclesiastical facades», en *B.S.A.A.*, T.^o L (1984), pp. 325-348.

⁴³⁰ TAYLOR, René, «El retablo y camarín de la Virgen del Rosario en Granada», en *Goya*, n.^o 40 (1961), p. 265.

y esclavina con capuchón, de color blanco, y ancha capa negra dotada de un capuz que cubre al anterior; como distingo frente a los dominicos, y en recuerdo de la visión del provenzano, ostenta el escapulario una cruz con palo transversal de color azul y vertical en rojo. *San Juan de Mata* se hace acompañar de una mitra episcopal situada junto a su pierna derecha, probablemente en recuerdo de la aparición que tuvo mientras oficiaba su primera misa en París en presencia del Obispo Maurice de Sully, instante en el que vio aparecer un ángel vestido de blanco, con la bícroma cruz aludida y rompiendo las cadenas de dos esclavos, acontecimiento ante el cual decidió fundar la Orden de la Santísima Trinidad. Sabemos que su vida fue escrita en 1630 por el español González de Ávila, y tal vez a esta biografía aluda el libro que porta en la siniestra⁴³¹. Quizá la forma geométrica, curva y trapezoidal, inserta en la hornacina junto al pie izquierdo de la talla, haría alusión en un principio al escudo de la congregación. Por su parte, *San Félix de Valois*, cofundador junto a *San Juan de Mata* de la Orden, va escoltado por el ciervo crucífero que refieren sus hagiógrafos al mencionar la visión que tuvo, razón por la cual aflora entre las astas del animal la cruz roja y azul. Frente al cérvido, y junto al pie izquierdo de *San Félix*, una corona rememora el pretendido origen real, de la casa de Valois, que la tradición ha querido concederle a tenor de su nacimiento en el homónimo condado francés. Los grilletes de su mano izquierda aluden al propósito de la fundación de la Orden: redimir y liberar a los cristianos cautivos en las mazmorras mahometanas antes de que perdieran la Fe en Cristo⁴³². La probable pertenencia de ambas figuras a un retablo precedente vendría a justificar el amplio desarrollo iconográfico concedido al actual. Corresponden a la segunda mitad del siglo XVII, y en ellas destacan la serie de pliegues convencionales que multiplican sus dobladuras sin liberarlas de la pesada y rígida caída vertical a la que están sometidos; un atisbo de variabilidad introduce en la composición el adelantamiento que hace *San Félix de Valois* de su pierna izquierda. Los elementos geométricos de las estrechas orlas, tan frecuentes en los estofados de la primera parte de la centuria, son sustituidos por ramilletes vegetales en el escapulario y la ancha capa, constituyendo asimismo el motivo principal para el esgrafiado de las telas. Don José Ramón Mélida no puso en duda su calidad técnica, admitiendo ser de una misma mano las del conjunto del retablo mayor y los colaterales⁴³³.

La traza que diseñó el arquitecto para la calle central del retablo viene a demostrar una vez más cómo el decorativismo del estilo barroco se traduce en ilusión e inventiva dinámica, colorística y plástica. Una gigantesca hornacina, cobijada bajo arco trilobulado de sugestivos recortes placados y curvados, alberga el principal punto de atención para el que el retablo actúa de verdadero marco conmemorativo: el expositor de la Sagrada Forma y el patrono del templo. Elévase el manifestador sobre banco de reducidas proporciones, al que realzan las estructuras escalonadas

⁴³¹ RÉAU, L., *op. cit.*, T.º 2, vol. 4, p. 182.

⁴³² *Ibidem*, T.º 2, vol. 3, p. 516.

⁴³³ MÉLIDA ALINARI, J.R., *op. cit.*, p. 233.

que principian en el sagrario. La custodia giratoria, típicamente dieciochesca y decorada al exterior con símbolos eucarísticos –el Cordero Místico sobre el libro de los siete sellos, inserto debajo del escudo trinitario y dispuesto en la parte central– y espejos en su oquedad, se enmarca con dos parejas de estípites exentos que sobrelevan un armazón recto de planta cóncava y diligente. Sirve a su vez dicha estructura para configurar la base de una fantaseada hornacina donde se emplaza el titular del templo bajo dosel fingido y tallado cortinaje: *San Juan Bautista de la Concepción*, reformador de los trinitarios (1599-1613), al que acompañan dos ángeles con bandas doradas; sostiene en la mano derecha la maqueta de un templo, alusiva a los diferentes conventos que fundó para continuar propagando la Fe en Cristo, y alza un crucifijo con la izquierda. La sobriedad de los pliegues y el escasamente resuelto contraposto anclan su hechura a la centuria seiscentista. Superpuesto a este primer nicho, culmina la calle central un grupo cuya talla da forma plástica a *la visión que tuvo San Juan de Mata* en el momento de celebrar su primera misa: el ángel redentor de cautivos, vestido de blanco, con la cruz roja y azul sobre el pecho⁴³⁴ mientras rompe las cadenas de dos esclavos que permanecen arrodillados a sus pies, orando el de la derecha y con las manos a la espalda el de la izquierda. La correspondencia estilística del grupo con las figuras que pueblan el ático, permiten la hipótesis de una sola gubia trabajando en unas tallas destinadas desde un principio al conjunto retabístico que estudiamos. No obstante, la efigie del ángel redentor no logra liberar la rigidez de un esquema en parte diversificado por las figuras de los recién liberados. El juego mixtilíneo de molduras y guirnalda adosadas que culmina este segundo nicho, soportado por finísimos estípites, vuelve a poner de manifiesto el abigarramiento de lo barroco.

Remata el retablo un *ático curvo* –adaptado a la bóveda del templo– cuyo perfil ribetea motivos vegetales y florales de trazado dirigido hacia el broche que cuelga directamente de la clave: actúa éste como marco donde va inserta la cruz roja y azul de los trinitarios, coronada, a su vez, con la esfera del universo. Dos estípites, nuevamente fantaseados y recargados de exornos, dividen en tres sectores la zona culminante del conjunto arquitectónico. El vano central, de diseño trilobulado, acoge el grupo de la *Coronación de María por la Santísima Trinidad*, advocación de la congregación titular. Las hornacinas laterales, de semejante trazado a las de *San Juan de Mata* y *San Félix de Valois*, aunque rematadas en su parte externa con portentosa voluta arrollada, albergan a las dos patronas de la Orden Trinitaria: *Santa Inés de Roma* y *Santa Catalina de Alejandría*, que, a su vez, lo es de los moribundos. La primera, en el costado del Evangelio, porta en la mano derecha, y sobre un libro, el cordero blanco con el que se apareció a sus padres transcurridos ocho días de su muerte⁴³⁵; dicho animal viene a ser símbolo de su pureza y la personificación femenina del

⁴³⁴ Tres colores que son símbolo de la Santísima Trinidad: el blanco es emblema de la pureza (Marcos, 16, 5; Apocalipsis, 3, 4) con la que se produjo la concepción virginal de María por obra y gracia del Espíritu Santo (Mateo, 1, 20); el rojo generalmente alude a la sangre (Apocalipsis, 6, 4) derramada por Cristo para la Salvación de todos los cristianos (Mateo, 26, 28; Éxodo, 24, 8); por último, el azul es el color de la bóveda celeste desde la que se manifiesta de una manera directa la presencia del Señor (Génesis, 28, 17; Salmos, 80, 15, etc.).

⁴³⁵ VORÁGINE, S. de la, *op. cit.*, T.º I, p. 119.

Cordero de Dios. La larga melena de su cabellera y la vara de llama ardiente de su mano izquierda refieren distintos episodios de su martirio. Forma pareja con *Santa Catalina*, en la Epístola, de cuya vida legendaria también destaca la tradición su pureza y castidad. Está acompañada de los elementos empleados en su suplicio: sostiene con la izquierda la inútil rueda de púas aceradas y con la diestra la espada de su decapitación; es posible que la altura a la que se encuentra sea la responsable de que el trozo de madera sobre el que apoya su pie derecho no esté ultimado como la cabeza del emperador Majencio, ordenante de sus sufrimientos y frecuente atributo de la santa. Completa el repertorio iconográfico del ático la *corte de ángeles* asistentes a la Coronación de María y a la exaltación de ambas vírgenes; estos últimos portan las palmas simbólicas del martirio. La excelente calidad que demuestran las tallas, tanto en composición como en los drapeados, cuidado modelado –no ultimado del todo en las expresiones de la composición central, a consecuencia de la altura– y esmerada policromía, de virtuosas encarnaciones y estofados constituidos a base de ramilletes de flores y hojas sobre vivos colores, hablan de la buena gubia del tallista y la exquisitez de su policromador, permitiendo ubicar su hechura a mediados del siglo XVIII, momento en el que sin duda se fabricó este imponente retablo mayor. La ternura impresa en los angelitos es manifiesta.

Análisis descriptivo. B) Retablos colaterales-. No es difícil adjudicar al artista responsable del descrito retablo mayor *los dos colaterales* adyacentes al arco triunfal de la iglesia: idénticos estípites y consecuentes estructuras se repiten de manera significativa. Ambos retablos, dedicado el situado en el *Evangelio a Ntra. Sra. de Gracia con el Niño* y a *San José el de la Epístola*, diseñan una traza donde vuelve a dominar el mismo tipo de soporte ya ensayado en el mayor. Asientan dichas máquinas sobre un banco de reducidas proporciones, en el que apoyan pilastras troncopiramidales enriquecidas con adornos vegetales y cabezas de querubines, luego empleadas para sobreelevar los apoyos del único cuerpo de la máquina; enmarcan, dos a dos, un sagrario entre escalones decrecientes, con perfiles avolutados y mixtilíneos que acogen en la puerta un cáliz bajo dosel y fingido cortinaje. Centra el cuerpo principal una hornacina avenerada, ribeteada por rica orla de angelitos alados. Flanquean dicha oquedad una pareja de portentosos estípites, que, al quedar retrotraídos los más extremos con respecto a los centrales, diluyen la planta lineal



Fig. 155. Hervás. Iglesia del antiguo convento trinitario. Retablo de Ntra. Sra. de Gracia.

y el conjunto cobra dinamismo. La basa y aguja troncopiramidal iniciales –idénticas a las del presbiterio– vuelven a soportar series de cuerpos cúbicos coronados con capitel compuesto; dichos prismas, calados en unas ocasiones –a modo de templetes– y con enormes volutas añadidas en otras, presentan similares perfiles a los diseñados en los estípites del retablo mayor: molduras triangulares, rectas o curvadas y de amplio desarrollo en las cornisas. Asimismo, el residual entablamento se hace eco de las series molduradas, de nuevo con contornos triangulares y mixtilíneos, utilizadas en la máquina presbiterial. Como remate, adoptan estos retablos gemelos un ático curvo centrado con hornacina, a la que nuevamente circundan cabezas de angelitos; culmina la estructura un corazón rojo sobre fondo azul rodeado de rayos llameantes, al que corona una pareja de querubines. El desarrollo ornamental cobra especial importancia en esta zona de la máquina, que no sólo opera con la combinatoria entre motivos vegetales y geométricos, sino que incluso ahonda en las artificiosas propuestas del tratadista alemán *Wendel Dietterlin*, diseñando verdaderas ménsulas-triglifos, de sección curva u oblonga y desarrollo apilastrado, con la finalidad de enmarcar la imagen que señorea la zona más elevada de ambos diseños ebanísticos, de resultante arquitectura desmaterializada. En el remate de ambas máquinas aparecen también motivos decorativos que, tímidamente, apuntan hacia el estilo rococó, como las naturalistas veneras sobre las que se disponen sendos querubines con ramos florales.

Es innegable la calidad plástica de las tallas titulares de los retablos colaterales. Preside el situado al costado del Evangelio la imagen de *Ntra. Sra. de Gracia con el Niño en brazos*, alzada por una peana poblada de cinco cabezas aladas de serafines. El amplio manto envolvente de la silueta mariana muestra unos pliegues aún acartonados, impresos también en la túnica a la que un sencillo cingulo ciñe al cuerpo y dota de ampulosidad. Sostiene María en su mano derecha el cetro de Reina de los Cielos y el rosario, símbolo de su perfección y tributo a su plegaria; con el brazo izquierdo, y en anudado manto, soporta al Infante. Los brazos extendidos de María no hacen sino enriquecer y dinamizar el tipo de Inmaculada creado por *Gregorio Fernández* el siglo anterior, cuya tipología piramidal diversifica ahora su esquema y se emplea para la representación de la Madre de Dios. Largos son los rizos del cabello, extendido por la espalda y el pecho y abandonando ligeramente la declinación por el hombro, tan repetida desde el modelo tipificado en la Catedral de Astorga. Destacan en el grácil y juvenil rostro de la Virgen unos sonrosados y acentuados mofletes. Igualmente descuello del conjunto el fino y nacarado tratamiento concedido a las encarnaciones, así como el uso que se ha hecho del oro, empleado para trabajar los típicos rajados del paño anudado en el brazo de María o la superficie de su túnica, que trata de imitar la pedrería contrahecha para dotar a la imagen de un fondo romboidal y de superficie picada. La ancha orla del manto no viene sino a ratificar su adscripción cronológica a la segunda mitad del siglo XVII.

Las relaciones compositivas de las tallas de este colateral con la obra de *Gregorio Fernández* tienen nuevo contrapunto en la escultura de *Santa Teresa de Jesús* inserta en el ático, representada en actitud de escribir: con la diestra sostendría la hoy perdida pluma, destinada a plasmar sus escritos sobre el libro abierto que porta con la

izquierda; está acompañada de la paloma del Espíritu Santo, que revolotea sobre su hombro derecho. Tan sólo se diferencia esta imagen respecto de las obras de *Fernández* en el menor pronunciamiento concedido a la angulosidad del manto anudado en su brazo izquierdo; del mismo modo, y por lógicas razones cronológicas, es más acentuado el adelantamiento de la pierna derecha y su consecuente contrapuesto de tenue juego dinámico. Son patentes las relaciones que establece con otras representaciones de Santa Teresa salidas del taller del avecindado vallisoletano, del que destacan la conservada en el convento de San Antonio, en Vitoria, la custodiada en la iglesia vallisoletana del Carmen, o las del Museo Nacional de Escultura –donde se termina por plasmar el tipo definitivo de la santa– y del retablo mayor de la Catedral de Plasencia. Recordemos que el templo está dedicado a San Juan Bautista de la Concepción, reformador de los Trinitarios al que en alguna ocasión Santa Teresa de Jesús profetizó la misión que tenía encomendada. Del mismo modo, abanderan su cronología seiscentista (segunda mitad de la centuria) las finas labores vegetales empleadas en sus estofados, que no llegan a alcanzar el abigarramiento posterior. Por último, al programa iconográfico del retablo se añade una pequeña imagen de *San Francisco de Asís*, del siglo XVII, situada en la repisa acoplada entre los dos estípites correspondientes a la Epístola: ha perdido el crucifijo y mantiene el



Fig. 156. Hervás. Iglesia del antiguo convento trinitario. Retablo de San José.

libro de la Regla en la mano izquierda; el menor empaque que la confecciona demuestra que no fue el suyo el mismo escultor que el de las restantes tallas. Hace pareja con una imagen moderna de *San Antonio de Padua*.

La sobriedad de la imagen de *San José*, que centra el retablo colateral de la Epístola, está relacionada tanto con la homónima talla que *Fernández* esculpió para el catedralicio placentino, como con la tendencia general de la escultura en la segunda mitad del seiscientos. La estática talla del esposo de María quiebra ligeramente las formas apretadas con esa digna actitud de sostener al Niño desnudo en brazos; del mismo modo, los turgentes plegados y poco animado contrapuesto vienen a romper ligeramente la cerrazón del conjunto. La inclusión de esta imagen en el retablo mantiene evidente relación iconográfica con la antes comentada representación de Santa Teresa, dado que la carmelitana fue la principal propagadora del culto a San José, esposo de María y padre adoptivo de una de las personas de la Santísima Trinidad, a cuyo directos ascendientes se dedican los colaterales del arco triunfal del presbiterio. En el

ático de la máquina, la efigie de *San Agustín de Hipona*, uno de los cuatro grandes doctores de la Iglesia latina, hace pareja a su vez con Santa Teresa, a quien también la Universidad de Salamanca concedió dicho título por su sabiduría, además de que ambos santos hicieron alusión alguna vez en sus textos a la fecha de amor divino que un día traspasó sus corazones y derivó en la conversión del primero y en la transverberación de la santa⁴³⁶. Hay ocasiones en las que a San Agustín se lo representa contemplando la Santísima Trinidad, como es el caso del cuadro que al mismo tema dedicó Murillo y hoy custodia el Museo de Bellas Artes de Sevilla. Los atributos empleados para la representación del Santo Obispo son los frecuentes en su iconografía: vestido de pontifical, con mitra, báculo y la frecuente maqueta de templo en su izquierda. La correspondencia estilística de la talla con la de Santa Teresa es manifiesta, y ello hace suponer que fue el mismo artífice el autor de las mencionadas esculturas mayores de ambos retablos, escultor que, desde luego, estaba muy influido por la estética de *Gregorio Fernández* y que las tallaría en la segunda mitad del siglo XVII para unos retablos precedentes. Apuntemos la posibilidad de que se fabricasen en talleres salmantinos, aunque también pudieron haber sido vallisoletanos: es sospechoso el reclamo del escultor *Francisco Díez de Tudanca* para ejecutar, a finales del siglo XVII, el *Cristo del Perdón* que conserva la iglesia, y al que ya nos hemos referido. Completan el repertorio iconográfico de este colateral de la Epístola dos imágenes de *San Francisco de Asís* (siglo XVIII) y de un *Sagrado Corazón* moderno, sustentadas en las repisas que flanquean los agigantados estípites. Anotemos las escorzadas posturas con las que han sido tallados los angelitos que flanquean, dos a dos, los áticos de ambos retablos y portan un bonito ramillete de flores doradas: parecen estar adelantando el capricho rococó que, como hemos dicho, se hace presente en la ornamentación de ambas máquinas.

Valoración de los retablos en su contexto artístico. Su relación con las intervenciones de fray José en la Catedral de Coria—. En el conjunto de la retablística cacereña, y más aún extremeña, los voluminosos soportes empleados en los retablos del convento trinitario tan sólo encuentran verdadero parangón y contrapunto en ejemplares muy localizados. En la provincia de Badajoz, más proclive a las formas decorativas por su proximidad a Andalucía, este tipo de estribos fue importado desde Madrid por *Ginés López*, que los empleó, acaso por vez primera en la región, en 1717 para diseñar el tabernáculo programado por los canónigos y destinado al presbiterio de la Catedral pacense⁴³⁷. Posteriormente, el uso del estípite en la zona propició la talla de ejemplares con arquitectura verdaderamente palpitante, en relación con la desestabilización de las formas clásicas a raíz de la utilización de un soporte más inventivo y decorativo que estructural: el retablo mayor de la Sede pacense encuentra su más próximo reclamo en la enorme y asombrosa máquina de la parroquia del Santísimo Cristo de las Misericordias, en Fuente del Maestre, ejecutada entre 1719 y 1723 por *Sebastián Jiménez*⁴³⁸,

⁴³⁶ AGUSTÍN DE HIPONA, *Confesiones*, Lib. IX; TERESA DE JESÚS, *Libro de la vida*, Cap. XXIX.

⁴³⁷ GÓMEZ-TEJEDOR CÁNOVAS, M.^ª Dolores, *La Catedral de Badajoz* (Badajoz, 1958), p. 129.

⁴³⁸ TEJADA VIZUETE, Francisco, y SOLÍS RODRÍGUEZ, Carmelo, «Las Artes Plásticas en el siglo XVIII», en *Historia de la Baja Extremadura*, T.^º II, *De la Época de los Austrias a 1936* (Badajoz, 1986), p. 991; HERNÁNDEZ NIEVES, Román, *Retablística de la Baja Extremadura. Siglos XVI-XVIII* (Mérida, 1991), pp. 238 ss.

autor al que también se atribuyen las columnas-estípites del importante y bello ejemplar custodiado en la parroquia de San Pedro, en Aceuchal⁴³⁹. Destaquemos, asimismo, el retablo de la capilla de Ntra. Sra. del Reposo, en la parroquia jerezana de San Bartolomé, obra que *Juan Ramos de Castro* realizó entre 1738 y 1745⁴⁴⁰. Y aunque a este último artífice se lo ha querido relacionar con la construcción, en la misma década de 1740, del retablo de la Virgen de la Valvanera en la iglesia segedana de Ntra. Sra. de la Candelaria, el profesor *García Mogollón* opina que su realización (1748-1751) se debió a *José Javier de Larra y Churruiguera*⁴⁴¹. Pero sobre todo, no dejemos de citar el retablo mayor de la parroquia de Ntra. Sra. de la Granada, en Fuente de Cantos, de desvaída trama estructural a tenor de los seis estupendos estípites, de tan original diseño en nuestra región, que la pueblan: se trata del retablo dieciochesco bajoextremeño mejor considerado por la crítica histórico-artística, y, en más de una ocasión, relacionado con modelos foráneos procedentes sobre todo de Sevilla. *Hernández Nieves* sitúa cronológicamente la gran máquina de Fuente de Cantos en las décadas centrales del siglo XVIII⁴⁴².

Pero si los retablos del cenobio trinitario hervasense entran en relación con estos ejemplares de la provincia de Badajoz, por el uso que del estípite se hace en los mismos, es indiscutible la estrecha semejanza, en cuanto a traza y diseño, que los emparenta muy directamente con el que realizó en 1760 el hermano arquitecto trinitario descalzo *fray José de la Santísima Trinidad* para la capilla de los Maldonado, en la Catedral de Coria. El retablo cauriense muestra el mismo tipo de soporte, en virtud del cual configura el peculiar perfil estalagmítico definitorio de los de Hervás. El banco cauriense, reducido en extremo, sirve para insertar, al igual que en Hervás, las secciones apilastradas sobre las que se acoplan en línea los estípites de su único cuerpo. Flanquean las prismáticas ménsulas, dos a dos, un sagrario cuyos perfiles mixtilíneos enmarcan el relieve de un ostensorio. Centra el cuerpo de la obra una hornacina –con imagen de la Inmaculada de finales del siglo XIX– a la que flanquean dos parejas de estípites situados en diferente plano, y cuyo diseño viene a ser similar al de los empleados en los retablos de Hervás: observando atentamente su traza advertimos la prosecución en altura de la misma aguzada pirámide inicial y parecida serie de cuerpos prismáticos –de idéntica sección a los hervacenses–, cornisas curvas y adherida ornamentación. Y los mismos capiteles compuestos de Hervás sostienen un entablamento residual en el que se acopla el ático: llaman la atención los soportes que enmarcan el tablero sobre el que se dispone, dentro de orlado medallón, el jarro de azucenas de María; si comparamos todos estos elementos con los del ático del retablo mayor hervasense, veremos que se trata de las mismas estructuras. Y parecidos detalles de tipo rococó, presentes en los retablos colaterales de Hervás, se observan en este de Coria.

⁴³⁹ TEJADA VIZUETE, F., y SOLÍS RODRÍGUEZ, C., *op. cit.*, p. 993. *Vid., etiam*, TEJADA VIZUETE, F., *Retablos Barrocos de la Baja Extremadura (Siglos XVII-XVIII)* (Mérida, 1988), p. 54 y ss.

⁴⁴⁰ TEJADA VIZUETE, F., *op. cit.*, p. 57; HERNÁNDEZ NIEVES, R., *op. cit.*, pp. 266 ss.

⁴⁴¹ TEJADA VIZUETE, F., y SOLÍS RODRÍGUEZ, C., *op. cit.*, pp. 986-988; HERNÁNDEZ NIEVES, R., *op. cit.*, p. 276 y ss. *Vid., etiam*, GARCÍA MOGOLLÓN, F.J., «El retablo mayor de la parroquia de Hoyos (1721-1723). Una obra del círculo de los Churruiguera», en *Norba-Arte*, T.º XIII (1993), p. 330 y n. 10.

⁴⁴² HERNÁNDEZ NIEVES, R., *op. cit.*, p. 289.

La investigación llevada a cabo por el profesor García Mogollón en el Archivo Catedralicio de Coria ha sacado a la luz varios manuscritos que, además de documentar el retablo de la capilla de los Maldonado como obra segura de *fray José de la Santísima Trinidad*, permiten conocer su intervención en otros proyectos, así como su vinculación con el convento de Hervás, en el que profesaba⁴⁴³. Por todo ello, es muy verosímil la hipótesis de que este arquitecto trazase y realizase, en fecha próxima al año 1760, los extraordinarios retablos de Hervás.

La colaboración que prestó *fray José* en la construcción del magnífico retablo mayor de la Catedral de Coria, trazado y realizado por el también hermano trinitario descalzo *fray Juan de San Félix* entre los años 1746 y 1747⁴⁴⁴, aconsejó su dirección en las reparaciones que fueron necesarias realizar en esta máquina después del terremoto que tuvo lugar el primero de noviembre de 1755. Entre este año y 1758 desmontó y restauró el conjunto. Es probable que, con motivo de estos trabajos, añadiera *fray José* al retablo cauriense los estípites laterales del ático, claramente relacionados con los de Hervás⁴⁴⁵.

En el año 1759 se iniciaban los trámites para que *fray José* hiciera el descrito *retablo de la capilla de los Maldonado* o de la Inmaculada, concluido en los primeros meses de 1760. Previamente a la finalización de las obras, surgió un pequeño problema en relación con la madera para su fabricación, ya que estaba por cuenta de *fray José* y éste gastaba la de la fábrica sin permiso. Y esto a pesar de que su presencia y magisterio había sido constante en el transcurso de las costosas obras de restauración de la fábrica desde el año 1757⁴⁴⁶.

La constante presencia del arquitecto en Coria hizo que su orden lo reclamara: el 27 de agosto de 1759 el Padre Ministro del convento trinitario hervasense lo requirió para que realizase determinadas obras en los tejados. El texto es importante, puesto que conecta a *fray José* con el cenobio que acoge los imponentes retablos estudiados. El texto incluye detalles muy significativos para adjudicar la traza y ejecución de tales retablos a tan destacado arquitecto y ensamblador de la Orden de la Merced:

«Dicho señor deán hizo presente cómo el padre Ministro de Trinitarios de Hervás le escribía en término de súplica permitiese que *su individuo frai Joseph* pasase al convento pues instaba la compostura de los tejados, ofreciendo que acabados que estén bolverá dicho religioso a disposición del cabildo a asistir a las obras desta Santa Yglesia. Y el cabildo acordó está bien, y que dicho sr. deán escriba al P. Ministro las gracias de sus atenciones, manifestándole lo reconocido que el cabildo y sus individuos se hallan de ellas y de las de su comunidad. Que se le costee el viage y porte de sus herramientas y que asimismo manifieste dicho señor deán al P. Ministro que quando dicho *fr. Joseph* fuese necesario para asistir a las obras se avisará de orden de cabildo»⁴⁴⁷.

⁴⁴³ Esta documentación se publicó en nuestro trabajo *Fray José de la Santísima Trinidad...*, *op. cit.*, pp. 109-112, notas 25-32. Agradecemos desde estas líneas a nuestro Director de Tesis Doctoral la confianza que puso en nosotros y su amabilidad por suministrar una documentación tan rica, sobre todo por las relaciones artística que ha permitido establecer.

⁴⁴⁴ GARCÍA MOGOLLÓN, F.J., *La Catedral de Coria. Historia de Fe...*, *op. cit.*, pp. 41 s.; IDEM, *La Catedral de Coria. Arcón...*, *op. cit.*, pp. 77 s.

⁴⁴⁵ GARCÍA MOGOLLÓN, F.J., y MÉNDEZ HERNÁN, V., *op. cit.*, pp. 109 s., notas 25-28.

⁴⁴⁶ *Ibidem*, pp. 110 s., notas 29-31.

⁴⁴⁷ Archivo de la Catedral de Coria. *Actas Capitulares*, leg. 195 (6), 27 de agosto de 1759. Citado en *ibidem*, pp. 111 s., n. 32.

6. OTROS TALLERES DIOCESANOS Y PROVINCIALES

6.1. Don Benito

Don Benito también contó con obradores durante el siglo XVIII. Muchos son los artífices de los que tenemos noticias: el escultor *Tomás Martín* está documentado en la iglesia de Cristina en 1701, a tenor del retablo que había fabricado para el altar de *los Santos Mártires San Sebastián y Santa Cristina*. El dorado de la obra se contrató en 1703 con el donbenitense *Juan Martín Panadero*⁴⁴⁸.

El tallista y escultor *Tomás Francisco del Pardo* está documentado en la parroquia donbenitense de Santiago en 1730, realizando diversas obras de compostura⁴⁴⁹. También tenemos noticias de su actividad artística en Campolugar, en 1732, en el retablo que se construyó para el Santo Cristo y que doró *don Félix Villarejo*⁴⁵⁰. En 1733 se encargó de fabricar una nueva barandilla para la iglesia de Escorial⁴⁵¹. Y entre 1736 y 1738 reparó el Crucificado de la cofradía del Descendimiento que se servía en Don Benito⁴⁵². Lo mismo hizo entre 1742 y 1743 con la imagen que se veneraba en la ermita de San Gregorio de la localidad⁴⁵³.

Donbenitense era también el tallista *Juan Francisco Cortés Banda*: en 1743 se encargó de añadir un florón de talla a la sillería de la iglesia de Santiago de esa misma villa; y en 1745 de la hechura de un nuevo sagrario, trabajo por el que recibió 600 reales –el dorado de la obra corrió a cargo de los pintores *Juan Rodríguez Blázquez* y *Pedro Martín Panadero*, también de Don Benito⁴⁵⁴–. *Juan Cortés* vuelve a estar documentado en la misma iglesia en 1746, en diversas labores menores⁴⁵⁵. Entre 1750 y 1752 lo tenemos en las cuentas de la cofradía del Descendimiento, reparando las andas⁴⁵⁶. Y en la misma fecha, en la ermita de San Fabián y San Sebastián, aderezando el retablo que había servido para el comulgatorio de la parroquia⁴⁵⁷.

⁴⁴⁸ A.P. de Cristina, L.C., V., *Listas de Hermanos, etc., de la Cofradía de los Santos Mártires San Sebastián y Santa Cristina*, de c.1667 a 1715, foliado, fols. 77 vt.º, 78 vt.º, 83 y 83 vt.º.

⁴⁴⁹ A.P. de Don Benito, L.C.F. y V. de 1728 a 1753, foliado en parte, fol. 41.

⁴⁵⁰ A.P. de Campolugar, L.C., V. y otros, de la *Cofradía de Ntra. Sra. del Rosario*, de 1671 a 1750, sin foliar, cuentas de 1732.

⁴⁵¹ A.P. de Escorial, L.C. F. y V. de 1728 a 1833, sin foliar, cuentas de 1733.

⁴⁵² A.P. de Don Benito, L.C., V., etc., de la *Cofradía del Descendimiento y Virgen de la Soledad*, de 1728 a 1789, foliado, fol. 10.

⁴⁵³ *Ibidem*, L.C., V., etc., de la *Cofradía del Santísimo Sacramento*, de 1671 a 1751, foliado, fol. 263.

⁴⁵⁴ *Ibidem*, L.C.F. y V. de 1728 a 1753, foliado en parte, cuentas de 1743 y 1745. Los precitados doradores recibieron por su trabajo la suma de 800 reales.

⁴⁵⁵ *Ibidem*, cuentas de 1746.

⁴⁵⁶ *Ibidem*, L.C., V., etc., de la *Cofradía del Descendimiento y Virgen de la Soledad*, de 1728 a 1789, foliado, fol. 33.

⁴⁵⁷ *Ibidem*, L.C., V., etc., de la *Cofradía del Santísimo Sacramento*, de 1671 a 1751, foliado, fol. 84.

El maestro tallista *Juan José Rodríguez* se encargó, entre 1753 y 1754, se trasladar y asentar el antiguo retablo del Nazareno que había en la iglesia de Don Benito a la ermita de San Gregorio⁴⁵⁸. En 1759 está documentado en dicho templo haciendo diversos reparos, como fue, por ejemplo, fijar el retablo del Rosario⁴⁵⁹.

Alonso de Mora, también tallista, reparó entre 1740 y 1741 la imagen de *San Sebastián* que existía en su ermita de Don Benito⁴⁶⁰. En 1759 hizo lo propio con el órgano de la iglesia de la villa⁴⁶¹. Para este mismo templo realizó un sombrero para el púlpito en 1762⁴⁶². También trabajó para las cofradías de la villa: entre 1750 y 1752 reparó la urna del sepulcro con la que representaba el Santo Entierro la congregación del Descendimiento⁴⁶³.

Fabián Domínguez Quiroga, «maestro tallista y dibujador», hizo, entre 1750 y 1752, cinco pares de alas para los ángeles de bulto que adornaban la urna del Santo Entierro de la cofradía del Descendimiento que se servía en Don Benito⁴⁶⁴.

Y *Juan Castaño Cortés*, maestro de escultura tal vez emparentado con *Juan Francisco Cortés Banda*, ejecutó diversos reparos en la urna de la cofradía donbenitense del Descendimiento entre 1750 y 1752⁴⁶⁵.

6.2. Guareña

También en Guareña debieron existir talleres de cierta importancia. Entre los maestros que hemos documentado en esta localidad, cabe citar al escultor *Domingo Decorada*, que aparece citado en la Visita que hizo don Cristóbal de Cubas y Melo a la iglesia de Cristina en 1723, con motivo del retablo mayor que había mandado construir y ordenado que fuera ejecutado por dicho artista⁴⁶⁶; es posible que esta recomendación tuviera alguna relación con el trabajo que *Domingo Decorada* –o su taller– debió desarrollar para la iglesia de la Asunción, en Guareña, a tenor de la construcción del antiguo retablo mayor –al que ya nos hemos referido en el capítulo dedicado a la llegada del Barroco a la Diócesis de Plasencia–. Y junto a *Decorada*, citemos a *Tomás Romero*, tallista encargado de componer y barnizar la imagen del Resucitado de la parroquia de Guareña entre 1775 y 1776⁴⁶⁷.

⁴⁵⁸ *Ibidem*, fol. 20 vt.º.

⁴⁵⁹ *Ibidem*, L.C.F. y V. de 1753 a 1792, foliado, fol. 32 vt.º.

⁴⁶⁰ *Ibidem*, L.C.F. y V. de la Ermita de los Mártires *San Fabián* y *San Sebastián*, de 1718 a 1797, foliado, fol. 49.

⁴⁶¹ *Ibidem*, L.C.F. y V. de 1753 a 1792, foliado, fol. 32 vt.º.

⁴⁶² *Ibidem*, fol. 62 vt.º. En las cuentas de 1765 figura un descargo en favor de *Juan José Rodríguez* de 290 reales, con los que se dice haber terminado de abonar el importe del sombrero (debe haber un error). De su dorado se encargaron *Juan Rodríguez Blázquez* y *Pedro Martín Panadero*: *ibidem*, fol. 78.

⁴⁶³ *Ibidem*, L.C., V., etc., de la *Cofradía del Descendimiento* y *Virgen de la Soledad*, de 1728 a 1789, foliado, fol. 33 vt.º.

⁴⁶⁴ *Ibidem*, fol. 34. También se documenta en otra serie de reparos.

⁴⁶⁵ *Ibidem*, L.C., V., etc., de la *Cofradía del Descendimiento* y *Virgen de la Soledad*, de 1728 a 1789, foliado, fol. 52 vt.º.

⁴⁶⁶ A.P. de Cristina, L.C.F. y V. de 1616 a 1796, incompleto, desordenado y sin foliar, Visita de 1723 (la fecha exacta no se conserva por haberse perdido el encabezamiento).

⁴⁶⁷ A.P. de Guareña, L.C., V., *Listas de Hermanos*, etc., de la *Cofradía de la Vera Cruz*, de 1707 a 1889, foliado, fol. 51 vt.º.

6.3. Otros

Dentro del amplio panorama artístico que ofrece la provincia de Cáceres durante la presente centuria, señalemos la presencia en nuestra Diócesis del escultor, pintor y dorador *Tomás de Sande y Calderón*, vecino de Cañaveral y presente, dada su proximidad, en la parroquia de Casas de Millán en 1747. En esa fecha está documentado que aderezó la talla titular de la cofradía del Rosario. Su trabajo fue costeado en parte por la congregación, que añadió 38 reales a las limosnas recibidas. Alguna relación debía tener este artista con el *padre fray Pablo de Sande*, encargado en 1774 de «componer los brazos de la Virgen y retocar su rostro» a cambio de 45 reales⁴⁶⁸ (en la actualidad, esta imagen no se conserva). También realizó *Tomás de Sande y Calderón* trabajos para otras parroquias cercanas a la ciudad de Alfonso VIII: en 1721 está documentado en Villar de Plasencia, en las cuentas de la ermita de San Bartolomé, donde figura un descargo de 275 reales a su favor por la hechura de la imagen de *Ntra. Sra. de la Paz*⁴⁶⁹; y en ese mismo año en las cuentas de la cofradía del Rosario, también de Villar, a tenor de los retoques que fue necesario efectuar en la imagen titular de dicha congregación⁴⁷⁰.

A colación del maestro citado cabe hacer referencia de los importantes talleres que debió tener la cercana localidad de Garrovillas durante la primera mitad de mil setecientos, de donde procedían el entallador *Antonio de la Puente y Calva*, autor del retablo de *San Pedro* (1732) de la parroquia de *Ntra. Sra. de la Asunción*, en Arroyo de la Luz⁴⁷¹, y *Juan Grande de Vegas*, documentado en 1742 en el retablo de la *Virgen de la Merced* de la iglesia de Santa María de Garrovillas⁴⁷².

Menos importancia debía tener el que tuvo abierto en Abertura el carpintero y maestro tallista *Alonso de Aguilar*, que cita a mediados del siglo XVIII el Catastro de la Ensenada.

7. MAESTROS PROCEDENTES DE ÁVILA

Importante fue la presencia de obradores abulenses en aquellas localidades que pertenecieron en el pasado a este Obispado. Entre los artistas documentados cabe hacer mención de los siguientes:

Melchor González de la Cruz (entallador de Barco de Ávila)

La presencia en El Torno de *Melchor González de la Cruz*, entallador procedente de Barco de Ávila, confirma la doble circunstancia que define la actividad de los talleres artísticos de la ciudad de Plasencia durante la segunda mitad del siglo XVII y la

⁴⁶⁸ A.P. de Casas de Millán, L.C. y V. de la *Cofradía de Ntra. Sra. del Rosario*, de 1712 a 1773, cuentas de 1747 y 1774.

⁴⁶⁹ A.P. de Villar de Plasencia, L.C. y V. de la *Ermita y Demanda de San Bartolomé*, de 1683 a 1805, foliación perdida en parte, fol. 84 vt.º.

⁴⁷⁰ *Ibidem*, L.C., V. y *Listas de Hermanos de la Cofradía de Ntra. Sra. del Rosario*, de 1678 a 1783, sin foliar, cuentas de 1721.

⁴⁷¹ GARCÍA MOGOLLÓN, F.J., «El retablo de San Pedro de la parroquia mayor de Arroyo de la Luz. Una obra del entallador Antonio de la Puente y Calva», en *Norba-Arte*, T.º IX (1989), pp. 267-269.

⁴⁷² IDEM, «Juan Grande de Vegas, autor del retablo de la Virgen de la Merced en la iglesia de Santa María de Garrovillas», en *Norba-Arte*, T.º IX (1989), pp. 270-272.

siguiente centuria: por un lado, la situación de crisis generalizada que experimentan en comparación con la primera parte de mil seiscientos, y por otro, el relevo e importancia que empiezan a cobrar otros centros en torno a las últimas décadas de dicha centuria. La pujanza artística de los nuevos talleres se muestra palpable en la traza que para la obra torniega aportaron otros maestros procedentes también de El Barco, y, asimismo, en la importante clientela altoextremeña que éstos empezaron a aglutinar, tanto diocesana placentina como de la limítrofe diócesis cauriense.

De la vida privada de *Melchor González de la Cruz* conocemos el nombre de su esposa, Isabel, también relacionada con la única obra que hemos documentado de su taller en nuestro Obispado:

- *El Torno. Parroquia de Ntra. Sra. de la Piedad*
Retablo mayor (desaparecido)

En la Visita que el licenciado don Fulgencio del Cerro, abogado de los Reales Consejos y Visitador del Obispado de Plasencia, llevó a cabo en esta iglesia el 12 de octubre de 1698, se ordenó la construcción de un nuevo retablo mayor, y se dispuso para su financiación las contribuciones de las cofradías de la Santa Vera Cruz y los Santos Mártires San Fabián y San Sebastián. Sin embargo, en 1704 aún no se había cumplido el mandato, por lo que don Juan Cañamero de la Flor, Canónigo de la S.I.C. de la ciudad de Plasencia, en la Visita que hizo a la parroquia ese mismo año de 1704, dio licencia al mayordomo para abonar la mitad del coste que tuviera traer a un maestro para determinar la cuantía del retablo, haciéndose cargo el Concejo de la otra mitad.

El período durante el cual se desarrolló el proceso de adjudicación de la obra, con las posturas, licencias oportunas y escrituras consecuentes, discurrió entre 1704 y 1706, fecha esta última en la que obtuvo el remate definitivo el maestro *Melchor González de la Cruz*. Contrató el retablo por la cantidad global de 2.900 reales, quedando a su cargo el abono de una de las partidas de madera (395 reales) y la traza de la obra, en virtud de la cual se le pasaron al mayordomo de fábrica «cien reales que entregó por cuenta de dicho *Melchor González* a los maestros de El Barco por la planta de dicho retablo». En 1707 se sumaron a dicha cantidad los 2.405 reales con los que se terminó de abonar el presupuesto ajustado. Sin embargo, aún en 1708 reclamaba la parroquia la presencia del entallador, probablemente para proceder a los remates y, asimismo, encargarle «el doselito que hizo para el Santísimo Cristo que está encima de la custodia vieja». De los asientos conservados deducimos que el retablo, ajustado en 1706, debió realizarse en su mayor parte durante 1707, procediendo en 1708 a su cierre y conclusión definitiva. En 1709 el conjunto figura en las cuentas como obra terminada, razón por la cual la parroquia procedió a dorar las «las quatro ymájjines que están en el retablo y, asimismo, de dorar o pintar la custodia por de dentro»⁴⁷³.

⁴⁷³ Las imágenes eran las «de Señor San Pedro y San Juan y la de Nuestra Señora», además de una probable talla de San Lucas. Todas han desaparecido a excepción de la escultura gótica de la Virgen: A.P. de El Torno, *L.C.F. y V. de 1727 a 1781*, foliado, fol. 36 vt.^o.

Habiendo liquidado la parroquia en 1707 los 2.900 reales en que fue ajustada la máquina, el maestro *Melchor González de la Cruz* debió emprender pleito contra la fábrica, acaso con la intención de cobrar los 495 reales que por él mismo, o de su cuenta, habían sido abonados en 1706 por la traza y una importante partida de madera. Tal vez a este enfrentamiento hagan referencia las seis peticiones elevadas por la iglesia en 1707, que, además, requirieron la presencia del procurador placentino Manuel López Carrasco, del notario Francisco Fernández Montero y del señor Provisor. En última instancia, el fallo en favor de *González de la Cruz* por parte de los señores provisos, que mandaron se le diesen «quinientos reales (...) de gracia, además de los dos mil y nobezientos reales que se le dió por hacer dicho retablo», motivó, por una parte, el probable traslado de las escrituras de la obra al que hacen referencia los asientos de fábrica correspondientes a 1708, además de sus condiciones, suscritas ante el escribano placentino Martín de Elizondo y Berrueta⁴⁷⁴, y por otra, la vuelta del maestro desde Barco de Ávila, con sus herramientas incluidas, a El Torno en 1708 a concluir el retablo. El pago de los 500 reales, abonados directamente al entallador o, en su nombre, a su mujer Isabel González de la Cruz, se hizo efectivo entre 1709 y 1711: recibió el montante total de 394 reales, además de otros 9 en concepto de haber puesto una serie de clavos en el retablo en 1711. Lo restante hasta alcanzar la cifra de 500 reales pudo ser abonado por el Concejo, algún particular, o bien, por la propia parroquia con anterioridad a 1710, fecha en la que se recurre ante el Provisor la decisión de abonar la demasía, solicitando, en última instancia, no abonar «çien reales que se le avían dado de gasto y averse acordado en él fuesen a cuenta de dichos quinientos reales el qual los quería bolver a cobrar otra vez»⁴⁷⁵.

Transcurridos 26 años, poco quedaba en pie del retablo de *González de la Cruz*. Al parecer, la mala calidad de la madera (de chilla) empleada fue la causante del fulminante ataque que sufrió la obra por parte de los agentes xilófagos.

Manuel Escovedo (maestro del arte y tallista vecino de Ávila)

Manuel Escovedo fue un artista bastante importante en Ávila y su zona de influencia. Vázquez García⁴⁷⁶ documenta su actividad en esta ciudad y, a partir de 1735, en Mombeltrán, a donde trasladó su residencia. Sabemos que en Ávila tenía taller

⁴⁷⁴ El Archivo Histórico Provincial de Cáceres conserva de su protocolo el legajo nº. 582; corresponde al período 1705-1706, aunque no existe ningún documento referente a la obra que nos ocupa.

⁴⁷⁵ A.P. de El Torno, L.C.F. y V. de 1663 a 1726, foliado, fols. 91, 91 vt.º, 95, 112 vt.º, 113 vt.º, 119 vt.º, 120 vt.º, 130 vt.º, 131 vt.º, 132 vt.º, 144 vt.º, 145-148, 150, 150 vt.º, 151, 155 vt.º, 156, 156 vt.º, 163, 164, 165, 168 vt.º y 170; L.C. y V. de la *Cofradía de la Vera Cruz, de 1637 a 1706*, foliado, fols. 89 vt.º-91; L.C. y V. de la *Cofradía de los Santos Mártires San Fabián y San Sebastián, de 1626 a 1715*, foliado, fols. 138, 138 vt.º, 139. Vid., etiam, nuestro trabajo titulado «El entallador placentino Francisco Gómez de Aguilar y el retablo mayor parroquial de El Torno (Cáceres)», en *Alcántara*, nº. 46 (Enero-Abril de 1999), pp. 82-88.

⁴⁷⁶ VÁZQUEZ GARCÍA, Francisco, *El retablo barroco en las iglesias parroquiales de la zona norte de la provincia de Ávila*. Tesis Doctoral (Madrid, Ed. Xerocopiada, 1991), T.º II, pp. 1155 s.

abierto en una casa situada en el barrio de San Pedro. En éste desarrolló una actividad artística que está documentada entre 1704, en que hace varias piezas para el tabernáculo de la iglesia de Santo Domingo de las Posadas –que había hecho *Juan de Ferreras*–, y 1736, año en el que da condiciones para la hechura del retablo mayor de la iglesia de San Esteban del Valle, que no logró. De sus obras más importantes cabe hacer mención del retablo que hizo para la iglesia de San Vicente de Ávila en 1715, una de las grandes máquinas barrocas que se hacen en la ciudad⁴⁷⁷.

Antes de trasladarse de Ávila a Mombeltrán, *Manuel de Escovedo* contrató los siguientes trabajos para nuestra Diócesis:

Catálogo de obras

- *Navalmoral de la Mata. Parroquia de San Andrés*
Retablo del Cristo atado a la columna (desaparecido)

En las cuentas de la cofradía de la Pasión que se servía en Navalmoral de la Mata hemos documentado el retablo que hizo este maestro para el *Cristo atado a la columna*. Por el cabildo celebrado el 24 de marzo de 1729, sabemos que la obra ya estaba terminada en esta fecha, y por ella *Manuel Escovedo* recibió, según las cuentas que se tomaron ese mismo año, la cantidad de 3.200 reales. El conjunto vino a sustituir a otro más antiguo, que hacía pareja con el del *Cristo del Amparo*⁴⁷⁸.

En lo que respecta al dorado de la obra de *Escovedo*, los cofrades reunidos el 8 de abril de 1731 acordaron contratar a *Fernando del Mazo*, de Talavera de la Reina, y rechazar la postura de *Pedro Urbán*, dorador de La Calzada de Oropesa, ya que la oferta de éste, 3.200 reales, fue mejorada en 400 reales. Los 2.800 reales en que fue concertado el dorado están reflejados en la data del período comprendido entre 1731 y 1733; a esa cantidad se añadió otra de 230 reales por los diferentes trabajos de renovación que *del Mazo* acometió, entre ellos, retocar la antigua imagen del *Cristo a la columna*⁴⁷⁹.

En la parroquia de San Andrés se conserva en la actualidad un retablo dedicado a la imagen de *Cristo atado a la columna*. Sin embargo, no debe ser esta obra la que hizo *Manuel Escovedo*, ya que el escudo del ático, de la Orden de Predicadores, me inclina a pensar que la cofradía se vio obligada a sustituir el conjunto en el siglo XIX por el actual, que, tal vez, adquirió del desamortizado convento de monjas de Santo Domingo, llamado de Santa Ana, que existía en la cercana localidad de Belvís de Monroy.

⁴⁷⁷ Sobre el retablo, véase la precitada obra de Francisco Vázquez García, T.ºI, pp. 480-485.

⁴⁷⁸ A.P. de San Andrés, Navalmoral de la Mata, L.C., *Inventarios, nombramientos y otros de las siguientes cofradías*: Vera Cruz, 1672 a 1690, y Pasión, de 1694 a 1757, foliado, fols. 167, 171 y 171 vt.º.

⁴⁷⁹ *Ibidem*, fols. 172 vt.º, 180 vt.º y 181.

- *Navalmoral de la Mata. Parroquia de San Andrés*
Retablo de Ntra. Sra. de las Angustias (desaparecido?)

Después de obtener licencia en 1729, la cofradía de Ntra. Sra. de las Angustias de Navalmoral de la Mata aprovechó la estancia de *Manuel Escovedo* para contratar un nuevo retablo, que importó 1.417 reales de vellón. El 8 de enero de 1733 la obra había concluido, puesto que en esta fecha tuvo lugar un cabildo para determinar el dorado de la misma: se contrató con *Miguel del Mazo*, vecino de Serrejón, en la cuantía de 3.040 reales⁴⁸⁰.

En la actualidad, la iglesia conserva tres retablos colaterales, dos de ellos procedentes del antiguo convento de Santo Domingo de Belvís de Monroy, y otro dedicado a Ntra. Sra. de los Dolores, que es posible que sea el que documentan las cuentas.

Domingo Mariño (escultor vecino de Ávila)

Este artista figura en la documentación como arquitecto, escultor y maestro de hacer retablos. Vázquez García ha documentado su actividad artística en Ávila entre 1744, año en que hace las efigies de *San Antonio de Padua* y *San Francisco* para la iglesia de San Miguel de Serrezuela, y el 18 de mayo de 1768, fecha en la que se encontraba en Narrillos del Álamo con su hijo –que era cura propio de la parroquia del pueblo– reponiéndose de una enfermedad y, por tal motivo, solicitando un plazo hasta el mes de agosto próximo para terminar el retablo que tenía principiado para la iglesia de las Casas del Puerto de Villatoro. Entre sus obras, destaca el retablo que hizo, según escritura de obligación firmada en 1747, para la iglesia del convento de San Antonio, en Ávila, en compañía de *Ignacio López*⁴⁸¹.

En la Diócesis de Plasencia hemos documentado la actividad de este escultor en la iglesia de *Puente del Congosto*:

- *Puente del Congosto. Parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción*
Esculturas de Santo Domingo, San Francisco, San Juan y San José

Para este templo ejecutó, entre 1746 y 1748, las tallas de *Santo Domingo* y *San Francisco* que se conservan en el retablo del *Crucificado* (lado del Evangelio); la de *San Juan Bautista* que está en el del *Rosario* (costado de la Epístola); y una efigie de *San José* hoy ubicada en un retablo moderno dedicado a la *Inmaculada* (Epístola). Las contrató y ejecutó por 1000 reales, y son tallas de muy buena calidad, dentro de la estética barroca que caracteriza al maestro, aunque con ciertas notas de la amabilidad que define la estética rococó. De estofar las esculturas se encargó el importante dorador abulense *Lorenzo Galván*, que recibió por su trabajo un total de 1.345 reales⁴⁸².

⁴⁸⁰ *Ibidem*, L.C., V. y *Cabildos de la Cofradía de Ntra. Sra. de las Angustias, de 1729 a 1896*, foliado, fols. 4 vt.º, 11 vt.º (gastos sobre la madera del retablo), 14, 19 vt.º, 24 vt.º y 25.

⁴⁸¹ VÁZQUEZ GARCÍA, F., *op. cit.*, T.º I, pp. 435-438; T.º II, pp. 1186 s.

⁴⁸² A.P. de Puente del Congosto, L.C.F. y V. de 1722 a 1773, foliado, fol. 184.



Fig. 157. Puente de Congosto. Parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción. Retablo del Crucificado, Santo Domingo.



Fig. 158. Puente de Congosto. Parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción. Retablo del Crucificado, San Francisco.

Otros maestros

Procedente de Piedrahita es el escultor *Miguel Sisí*, encargado de fabricar, entre 1746 y 1748, un retablo para *Santa Águeda* en Puente del Congosto –que no se ha conservado–; el asiento de las cuentas de fábrica reza del siguiente modo: «es data doscientos y veinte y quatro reales y veinte y dos maravedís, los mismos que ymportó hauer añadido el retablo de Santa Águeda, los que pagó a *Miguel Sisí*, maestro escultor vezino de la villa de Piedrahita. Constó de recivo»⁴⁸³. Debía ser este artista familiar de *Francisco Sisí*, tallista vecino de Arévalo, documentado entre 1761 y 1778⁴⁸⁴.

El maestro escultor *Miguel Novales*, vecino de La Horcajada, se encargó de realizar, entre 1746 y 1748, el bello sombrero del púlpito de la iglesia de Puente del Congosto a cambio de 1.000 reales. El dorado de la obra se acometió entre 1754 y 1756, y se encargó a *Marcos de Matilla*, vecino de Salamanca; su importe ascendió a 2.120 reales (en esta cantidad también entraron otra serie de trabajos menores)⁴⁸⁵.

⁴⁸³ *Ibidem*, L.C.F. y V. de 1722 a 1773, foliado, fol. 182.

⁴⁸⁴ VÁZQUEZ GARCÍA, F., *op. cit.*, T.º II, pp. 1224 s.

⁴⁸⁵ A.P. de Puente del Congosto, L.C.F. y V. de 1722 a 1773, foliado, fols. 182 y 250.

Miguel Novales debía ser padre o hermano de *Dionisio Novales*, a quien hemos documentado entre 1775 y 1777, junto a *Juan Martínez*, ejecutando las mesas de altar que engalanan los retablos de la *Dolorosa*, el *Crucificado*, *Ntra. Sra. del Rosario* y *Ntra. Sra. de la Orden* en la parroquia de Puente del Congosto⁴⁸⁶. A *Dionisio* también lo tenemos documentado en Santibáñez de Béjar en 1775⁴⁸⁷.

8. SALAMANCA

8.1. La influencia de los hermanos Churriguera.

El retablo de Ntra. Sra. del Tránsito en la Catedral de Plasencia

La obra de los Churriguera en Extremadura

El retablo dedicado a la imagen de Ntra. Sra. del Tránsito que se venera en la Catedral de Plasencia, es la única intervención conocida, conservada y totalmente documentada de los hermanos *Churriguera*, *José*, *Joaquín* y *Alberto*, en nuestra región. Obras como el retablo mayor de la parroquial de Hoyos (1721-1723)⁴⁸⁸ y el de la ermita de Ntra. Sra. de la Montaña⁴⁸⁹, además del churrigueresco del convento cacereño de San Pablo⁴⁹⁰, confirman la difusión que había adquirido su estilo a partir de la confección del mayor de San Esteban de Salamanca. Sin embargo, la obra del Tránsito fue la cuña definitiva en virtud de la cual triunfó en Extremadura la veta más popular, castiza si se

⁴⁸⁶ *Ibidem*, L.C.F. y V. de 1775 a 1850, foliado, fol. 36. Vázquez García documenta a *Dionisio Novales* en 1770, protestando por el ajuste de la obra del retablo de la cofradía de la Vera Cruz de La Horcajada a causa del contrato que se había estipulado con *José Pardo*: VÁZQUEZ GARCÍA, F., *op. cit.*, T.º II, p. 1198.

⁴⁸⁷ A.P. de Santibáñez de Béjar, L.C. y V. de la *Cofradía del Dulce Nombre de Jesús*, de 1760 a 1828, foliado, fol. 32.

⁴⁸⁸ GARCÍA MOGOLLÓN, F.J., «El retablo mayor de la parroquial de Hoyos (1721-1723). Una obra del círculo de los Churriguera», en *Norba-Arte*, T.º XIII (1993), pp. 326-334. A este retablo podemos añadir el que hizo en 1728 *José de Toledo*, maestro tallista de Ciudad Rodrigo y de clara filiación churrigueresca, para la cofradía del Rosario en la iglesia de Valverde del Fresno: TORRES PÉREZ, J.M.ª, «Retablo barroco de procedencia salmantina en Valverde del Fresno», en *Norba-Arte*, T.º IX (1989), pp. 273-278.

⁴⁸⁹ Ejecutado a partir de 1724 por el sobrino de los mencionados, *Manuel de Larra y Churriguera*, según precisa Ortí Belmonte a partir del posterior encargo que le hace en 1726 don Juan de Carvajal y Sande, Conde de la Enjarada y uno de los comitentes del retablo, del arco de la Estrella como acceso a la parte monumental de la ciudad de Cáceres: ORTÍ BELMONTE, Miguel Ángel, *Historia del Culto y del Santuario de Nuestra Señora de la Montaña, Patrona de Cáceres*, T.º I (Cáceres, 1949), pp. 126 s. El autor no descarta la intervención de *Joaquín* y *Alberto*, aunque vincula la obra más directamente con *Manuel de Larra*. El proyecto sobre el arco de la Estrella fue dado a conocer con posterioridad por VELO Y NIETO, Gervasio, *El arco de la Estrella* (Cáceres, 1960), pp. 36-39 y 54-60. Ambas referencias recogidas a su vez en TOVAR MARTÍN, Virginia, «Algunas noticias sobre el arquitecto Manuel de Larra Churriguera», en *A. E. A.*, T.º XLV, n.º. 179 (Julio-Septiembre, 1972), pp. 271-285; véanse pp. 274-275. *Vid., etiam*, JIMÉNEZ PRIEGO, M.ª Teresa, «Nuevas aportaciones sobre Manuel de Larra y Churriguera», en *B.S.A.A.*, T.ºs XL-XLI (1975), pp. 343-367; véanse pp. 352 y 356. *Vid., etiam*, sobre el arco de la Estrella, FLORIANO CUMBREÑO, Antonio C., *Guía Histórico-Artística de Cáceres* (Cáceres, Tip. de García Floriano Cumbreño, 1929), pp. 67 ss.

⁴⁹⁰ ORTÍ BELMONTE, M.A., *Guía de Cáceres y su provincia* (Barcelona, 1954), p. 59.

quiere, de una familia cuyo hermano mayor estuvo en contacto durante toda su trayectoria artística con las corrientes más *vanguardistas* de Francia o Italia, incardinadas a su vez en el cambio de la dinastía entonces reinante en España y responsables, en definitiva, de la etapa más progresista del paladín de una de las familias mejor conocidas y famosas de nuestro barroco hispano. De haber llevado a la práctica la pretensión que el sobrino de los Churriguera, Manuel de Larra, albergaba en 1745 sobre la construcción del retablo mayor de la Catedral de Coria⁴⁹¹, contaríamos en Extremadura con una de las más portentosas máquinas que de la familia en general se conserva en la región, aparte del retablo de la Virgen de Valvanera en la Colegiata de Zafra, realizado entre los años 1748-1751 por su hermano José Javier de Larra Churriguera, también platero de profesión y afincado sobre todo en Lisboa, donde recibió el título de «escultor de oro y plata» en 1741⁴⁹². Recientemente, la crítica histórico-artística ha atribuido a Manuel de Larra la traza del retablo del convento trujillano de observantes franciscanos (1734-1736), de cuya ejecución pudo haber estado encargado Bartolomé Jerez⁴⁹³; la relación no deja de ser muy sugestiva, aunque pienso que debemos manejarla con cierto cuidado, sobre todo en lo que a comparaciones estilísticas se refiere.

⁴⁹¹ Sobre el retablo mayor de la Catedral de Coria *vid.* GUTIÉRREZ CUÑADO, Antolín, «Joyas Caurienses. Un retablo catedralicio de Pedro de Sierra», en *B.S.A.A.*, fasc. XXV-XXVII, T.º VII (1940-41), pp. 108-116. La clarificación de los maestros que se dieron cita y posteriormente ejecutaron el retablo caurien- se la debemos a GARCÍA MOGOLLÓN, F.J., *La Catedral de Coria...*, *op. cit.*, pp. 41-42; IDEM, *La Catedral de Coria. Arcón de Historia...*, *op. cit.*, pp. 73-79. Trabajando estuvo también nuestro arquitecto en el monasterio de Guadalupe (29 de octubre de 1731), vinculado a sus reformas arquitectónicas por Acemel y Rubio ya en 1912: ACEMEL, Fr. J., y RUBIO, Fr. G., *Guía ilustrada del Monasterio de Ntra. Sra. de Guadalupe* (Sevilla, 1912), p. 53; y p. 46 de la edición de Barcelona de 1927. No obstante, nos interesa destacar su intervención en obras lignarias como la sillería coral del monasterio, de cuyo diseño fue responsable según las condiciones que firmó el 28 de junio de 1743; en octubre de este mismo año solicitó la colaboración del escultor Alejandro Carnicero, quien, desde Ceán Bermúdez, estuvo relacionado con esta obra: ANDRÉS ORDAX, S., «El escultor Alejandro Carnicero: su obra en Extremadura», en *Norba. Revista de Arte, Geografía e Historia*, T.º I (1980), pp. 15-18. *Vid., etiam*, el reciente trabajo de MARTÍNEZ DÍAZ, J.M.º, y GARCÍA ARRANZ, J.J., «Precisiones documentales sobre la actividad de Manuel de Larra Churriguera en el monasterio de Guadalupe», en *Norba-Arte*, T.ºs XIV-XV (1994-1995) (Madrid, 1996), pp. 184-186. De igual modo, entre 1731 y 1732 realizó una importante serie de trazas de retablos para la iglesia nueva del monasterio, así como también se encargó de la ejecución de las cajas de los órganos en 1754: JIMÉNEZ PRIEGO, M.º T., *op. cit.*, pp. 346 y 352.

⁴⁹² Originalmente el dato fue publicado por VIVAS TABERO, Manuel, *Glorias de Zafra o recuerdos de mi patria* (Madrid, Rivadeneyra, 1901), p. 261 (:«el arquitecto y escultor español D. José Churriguera lo construyó, quedando puesto en el lugar que hoy ocupa el 3 de junio de 1751»), y retomado por MÉLIDA ALINARI, J.R., *Catálogo Monumental de España. Provincia de Badajoz (1907-1910)* (Madrid, 1926), T.º II, p. 442. La cuantía total del contrato ascendió a la importante cifra de 56.000 reales de vellón. Investigaciones posteriores han pretendido acercar la autoría de la obra al ensamblador, procedente de Jerez de los Caballeros, Juan Ramos de Castro, que contrataría la pieza por la exigua cantidad de 3.300 reales de vellón: *vid.* SOLÍS RODRÍGUEZ, Carmelo, «El retablo de Nuestra Señora de Valvanera de la Colegiata de Zafra», en *Revista de Feria* (Zafra, 1987); HERNÁNDEZ NIEVES, Román, *Retablistica de la Baja Extremadura. Siglos XVI-XVIII* (Mérida, 1991), pp. 276-281. Recientemente, ha retomado esta serie de datos el profesor García Mogollón, quien de nuevo apunta a la teoría de Vivas Tabero y con el que estamos del todo de acuerdo: GARCÍA MOGOLLÓN, F.J., *El retablo mayor de la parroquial de Hoyos...*, *op. cit.*, nota 10, p. 330. Semejante opinión le mereció el retablo a JIMÉNEZ PRIEGO, M.º T., *Nuevas aportaciones...*, *op. cit.*, pp. 356-361.

⁴⁹³ SOLÍS RODRÍGUEZ, C., «El retablo mayor de la iglesia de San Francisco y la escultura barroca del XVIII en Trujillo», en *XXVII Coloquios Históricos de Extremadura*. Libro de Resúmenes (Trujillo, 1998), pp. 51-52.

- Plasencia. S.I. Catedral
Retablo de Ntra. Sra. del Tránsito

*Introducción. La imagen de Ntra. Sra.*⁴⁹⁴-. El retablo encomendado a los Churriguera por el Cabildo de Plasencia tenía la finalidad de albergar la imagen renacentista de Ntra. Sra. del Tránsito o de la Asunción, patrona de la Sede catedralicia. El capellán José María Barrio y Rufo comenta al respecto en su manuscrito que referida talla llegó a Plasencia el año 1588 procedente de Salamanca, ciudad donde la había hecho un escultor de afamado reconocimiento, y desde entonces estuvo destinada al nuevo templo catedralicio, donde se ubicó en el retablo a tal efecto designado por el Cabildo⁴⁹⁵. En 1907 el Chantre José Benavides Checa matiza y amplía los datos suministrados por Barrio, señalando que la imagen de Ntra. Sra. fue encargada en virtud de la comisión otorgada por los canónigos al Mayordomo de Fábrica, en cumplimiento de lo acordado el 16 de agosto de 1588⁴⁹⁶; sin embargo, la talla no entró en la ciudad del Jerte hasta 1593, cinco años después de haber manifestado el Cabildo su deseo de contratarla⁴⁹⁷.

La escultura yacente de Ntra. Sra., que con tanta insistencia reclama como propia la tradición histórica del pueblo de Navacarros (Salamanca), viene a representar un tema bastante infrecuente en la iconografía cristiana, al no estar ratificado por los textos oficiales de la Iglesia. Como sabemos, su origen se encuentra en los pasajes

⁴⁹⁴ Sobre este retablo véase nuestro trabajo titulado «Aportaciones documentales en torno a los retablos de la Virgen del Tránsito y de las Reliquias de la Catedral de Plasencia», en *R.E.E.*, T.º LVI (II), pp. 405 y ss.

⁴⁹⁵ BARRIO Y RUFO, José M.º, *Descripción de la M.N. y M.L. ciudad de Plasencia*. Manuscrito asentado en el Archivo Histórico Provincial de Cáceres. Sección Legado Vicente Paredes Guillén. Legajo n.º. 126 (1), n.º. 35, 1.º cuadernillo, foliado, fols. 58-59. La primera parte de esta obra fue publicada por su autor en 1851 bajo el título *Apuntes para la Historia General de la M.N. y M.L. ciudad de Plasencia de Estremadura* (Plasencia, Imprenta de D. Manuel Ramos, 1851), p. 54. El capellán comenta con las siguientes palabras la entrada de la imagen en la ciudad y su posterior traslado al retablo donde hoy se encuentra: «referida ymagen la entraron en Plasencia el año de 1588, y segun las noticias adquiridas por el que esto escribe se hizo por un famoso escultor en la ciudad de Salamanca y el cavildo colocó en un retablo pequeño, donde permaneció hasta el de 1745, que se concluyó el que hoy tiene, y el domingo 23 de setiembre de supra dicho año la sacaron en procesion con asistencia del clero secular y regular, todas las hermandades, y el M.N. y M.L. Ayuntamiento, concluida que fue la dieron el lugar que en el la tenian destinado: a la nueba colocacion siguieron tres días de regocijos publicos». Es evidente que el capellán equivoca la fecha de conclusión del retablo en su manuscrito, del que hemos extraído la cita textual.

⁴⁹⁶ BENAVIDES CHECA, José, *Prelados Placentinos. Notas para sus biografías y para la historia documental de la Santa Iglesia Catedral y ciudad de Plasencia* (Plasencia, 1907. Plasencia, 1999), p. 212. También dispuso la Mesa Capitular concertar la hechura de cuatro ángeles de plata. Sobre la data referida anota López Sánchez-Mora que entonces debieron desistir los canónigos de tal propósito, puesto que no se llevó a efecto en los años siguientes: LÓPEZ SÁNCHEZ-MORA, Manuel, *Las Catedrales de Plasencia* (Plasencia, Imp. La Victoria, 1971), p. 46.

⁴⁹⁷ El día 4 de mayo de dicho año ya estaba en la ciudad del Jerte. Sobre la imagen, *vid.*, A.C.P., L.A.C., n.º. 15 (1587-1591), fol. 122 vt.º y L.A.C., n.º. 16 (1592-1598), fols. 88 y 88 vt.º; BENAVIDES CHECA, J., *Prelados Placentinos...*, *op. cit.*, p. 215.



Fig. 159. Plasencia. S.I. Catedral. Retablo de Ntra. Sra. del Tránsito, imagen yacente de la Virgen.

apócrifos asuncionistas⁴⁹⁸ que, posteriormente, la *Leyenda Dorada* se encargó de popularizar⁴⁹⁹. Refieren dichas fuentes cómo una vez obrado el milagro del sacerdote judío Jefonías, durante el traslado del cuerpo de María desde el monte de Sión hasta el valle de Josafat, fue éste depositado en Getsemaní, en un sepulcro sin estrenar, una vez amortajado el cadáver por los apóstoles y las tres vírgenes que lo acompañaban, Séfora, Abigea y Zael. La lectura de este relato fue la responsable de que la renaciente imagen de

Ntra. Sra. se tallara con la finalidad de ser vestida, amortajada, razón por la cual tan sólo aparecen trabajados el rostro, las manos orantes y los pies, bella y finamente encarnados a pulimento según la tendencia más frecuente durante la segunda mitad del siglo XVI, y no así el resto del cuerpo, destinado a ser cubierto con los diferentes vestidos que, a lo largo de la Historia, donaron a la Catedral diversos personajes –de entre ellos destaca especialmente la reina Isabel II y el traje de terciopelo color rosa que le proporcionó–. A pesar de no ser frecuente en la iconografía este tipo de representación donde toma forma plástica el sepulcro de María, su origen es bastante antiguo y al menos se remonta al siglo XI, momento al que corresponde el Ms. en latín 17325 de la Biblioteca Nacional de París, donde ya se representa. Es posible encontrar la escena de forma aislada, tal como sucede en la Sede placentina o en el retablo custodiado en el Museo Diocesano de Valencia, de 1520 y procedente de la iglesia de San Pedro. Pero puede también formar pareja con el Santo Sepulcro de Cristo, como así ocurre en la iglesia abacial de Solesmes (distrito de La Flèche, en la ribera izquierda del Sarthe), donde se encargó el de la Virgen con tal propósito hacia 1550⁵⁰⁰: colocados bajo el priorato de Bougler (1505-1556), ambos grupos de estatuas son conocidos bajo el nombre de «los santos de Solesmes».

⁴⁹⁸ Libro de San Juan Evangelista, (I-L); Narración del Pseudo José de Arimatea, (I-XXIV); y el Libro de Juan, Arzobispo de Tesalónica (I-XIV): SANTOS OTERO, Aurelio de, *Los Evangelios Apócrifos* (Madrid, 1956), pp. 576 y ss.; 605 y ss.; y 641 y ss.

⁴⁹⁹ VORÁGINE, Santiago de la, *La Leyenda Dorada* (Madrid, 1982), T.º I, pp. 477-498.

⁵⁰⁰ RÉAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano*, T.º 1 (2), *Iconografía de la Biblia. Nuevo testamento* (Barcelona, 1996), pp. 626 y ss., y sobre todo, pp. 633-636. El entierro de María tampoco gozó de una amplia representación en las estampas grabadas que circularon por Europa durante los siglos XV y XVI. Al respecto, señalemos como tema más frecuente la muerte de María, su Tránsito, como así lo ponen de manifiesto algunas estampas conservadas en la colección del monasterio de San Lorenzo El Real, de El Escorial, realizadas por el alemán *Albrecht Dürer* (1471-1528), el suizo *Albrecht Altdorfer* (c.1480-1538), el veneciano *Niccolo Nelli* (c.1530), el holandés *Cornelio Cort* (c.1533-1588) o *Giovanni Mazza*, artista asentado en Italia hacia 1580. Véanse, respectivamente, los diferentes tomos integrantes de la obra de GONZÁLEZ DE ZÁRATE, Jesús María, *Real Colección de Estampas de San Lorenzo de El Escorial*, T.º IV (Vitoria, 1993), lám. 1430, p. 121; T.º I (Vitoria, 1992), lám. 90, p. 49; T.º VIII (Vitoria, 1995), lám. 3291, p. 59: muerte de la Virgen sobre un dibujo de *Federico Zuccaro*; T.º III (Vitoria, 1993), láms. 945 y 946, p. 101; y T.º VII (Vitoria, 1994), Lám. 3020, p. 214: Muerte de la Virgen sobre un dibujo de *Federico Zuccaro*.

La urna que hoy envuelve el cuerpo de María fue costeada por el Obispo don Bartolomé de Ocampo (1699-1703) ante el mal estado en que debía encontrarse su precedente, circunstancia ante la cual el Cabildo dispuso en 1700 su ejecución y un año después manifestaba al Prelado su reconocido agradecimiento⁵⁰¹. Ornan la zona superior del acristalado sarcófago una suerte de seis angelitos desnudos y con bandas doradas en el cuerpo, centrados por un séptimo niño elevado sobre peana, vestido y en pose más estable que las de sus restantes compañeros (fechado en el primer tercio del siglo XVII, procedente de la órbita de *Juan Martínez Montañés* y *Juan de Mesa*⁵⁰²). En virtud de una de las cláusulas del contrato suscrito el 18 de abril de 1725 entre el Mayordomo del Cabildo placentino y *Alberto de Churriguera*, sabemos que el artista se comprometió a «hazer nuevos los seis u ocho angelitos que acompañan a Nuestra Señora en la urna», razón por la cual hemos de adjudicar a su gubia la talla de los mismos. Tras la muerte de *Joaquín*, acaecida a finales de septiembre de 1724, y, tal vez, mientras se encontraba en Plasencia dando directrices para la obra⁵⁰³, *Alberto*, una vez finado su hermano mayor *José* (el 2 de marzo de 1725), heredó su prosecución, así como también el encargo de ultimar el coro catedralicio de Salamanca a partir del diseño preparado por *Joaquín* en julio de 1724, no obstante ser evidente en este último caso la introducción de modificaciones por parte de *Alberto*, apreciables sobre todo en la crestería del remate, según afirma Rodríguez de Ceballos⁵⁰⁴: puebla el coronamiento coral una auténtica corte angelical donde los niños adoptan las más variadas e inestables posturas, de suerte que su diseño queda directamente emparentado con los que acompañan a la Virgen en su

⁵⁰¹ A.C.P., L.A.C., n.º 41 (1701-1702), 17 de febrero de 1701, jueves; sin foliar (foliado por nosotros), fol. 32 vt.º. La obra no llegó a la ciudad hasta el 15 de noviembre por la noche, según el Cabildo celebrado el viernes día 16 de dicho mes y año referido de 1701: A.C.P., L.A.C., n.º 41; sin foliar, foliado por nosotros, fols. 209 vt.º-210. Anotemos, al respecto, que la urna fue ejecutada en Salamanca por el platero *Pedro Benítez*; José Ramón Mérida la fecha en 1701. *Vid.*, BENAVIDES CHECA, J., *Prelados Placentinos...*, *op. cit.*, pp. 301-302; MÉLIDA ALINARI, J.R., *Catálogo Monumental de España. Provincia de Cáceres (1914-1916)* (Madrid, Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1924), T.º II, pp. 295-296; ANDRÉS ORDAX, Salvador, y GARCÍA MOGOLLÓN, F.J., *La Platería de la Catedral de Plasencia* (Trujillo, 1983), pp. 41-42.

⁵⁰² MÉNDEZ HERNÁN, V., *Aportaciones documentales en torno a los retablos...*, *op. cit.*, pp. 422 s.

⁵⁰³ GARCÍA Y BELLIDO, Antonio, «Estudios del Barroco español. Avances para una monografía de los Churriguera. II. Nuevas aportaciones», en *Archivo Español de Arte y Arqueología*, T.º VI (1930), pp. 147-148.

⁵⁰⁴ Todo estaba preparado el 10 de julio de 1724 para el comienzo de los trabajos. No obstante, la muerte de *Joaquín* precipitó la intervención de su hermano menor, una vez elegido Maestro Mayor de las obras de la Catedral salmantina el 9 de marzo de 1725. García y Bellido afirma al respecto que aún debían quedar algunas trazas por ultimar, razón por la cual corresponde al magisterio de *Alberto* la conclusión de los diseños, así como la realización de gran parte del conjunto: tan sólo el trascoro parece presentar notas dominantes del arte de *Joaquín*, siempre tendente a efectos pictóricos y decorativos; el resto, esto es, las paredes laterales y la sillería, correspondió a *Alberto de Churriguera*, mientras que la ejecución de los tableros escultóricos corrió a cargo de *Alejandro Carnicero* y su discípulo *Francisco Martínez*, que figuran en 1726, y a partir de 1731, *José de Larra*, cuñado de los conocidos hermanos. *Vid.*, al respecto, GARCÍA Y BELLIDO, A., *op. cit.*, 161-167; MARTÍN GONZÁLEZ, *Escultura Barroca Castellana* (Madrid, 1959), p. 413, y T.º II (Madrid, 1971), p. 54; RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso, *Los Churriguera* (Madrid, 1971), pp. 25-26 y 37. La traza conservada fue publicada por García y Bellido en el trabajo antedicho (Lám. VII, fig. 10), fechada hacia 1725 y probablemente de *Alberto de Churriguera*.

Tránsito, y para los cuales *Alberto* pudo haber empleado los contemporáneos dibujos de la sillería salmantina; sin embargo, y a pesar de esta relación, de todos es conocido la particular habilidad que tuvo siempre esta saga de artistas, sobre todo *José*, para componer los angelitos que pueblan sus retablos. Las escorzadas actitudes que dibujan los pequeños cuerpecitos, adelantando el tronco, abriendo y curvando sus brazos o practicando auténticos juegos de equilibrio, vienen a demostrar, una vez más, la tendencia iniciada por *Joaquín* a utilizar elementos y formas más propias de la composición pictórica.

Historia documental-. La monografía que dedicó en su libro de 1907 José Benavides Checa a la obra de los *Churriguera* en la Catedral de Plasencia, junto con el trabajo de Manuel López Sánchez-Mora⁵⁰⁵, son las aproximaciones mejor documentadas hasta la fecha sobre la pieza⁵⁰⁶. Las mismas anotan que el propósito de elevar el retablo surgió del Cabildo Catedral, que ya el 27 de febrero de 1703 había comenzado las gestiones necesarias al respecto⁵⁰⁷. Diferentes maestros acudieron desde entonces a la Sede con la finalidad de reclamar la ejecución de la obra: el 22 de enero de 1704 leyó el Cabildo una petición de los arquitectos *Juan de la Rosa* y *José Vélez de Pomar*, vecinos de Cuerva y procedentes de Vizcaya, en virtud de la cual ofrecían su taller para la construcción del retablo de la Asunción «por la planta que de Madrid se les diera». Su ofrecimiento fue desestimado, así como la petición que elevaron ambos artistas el 11 de octubre a la Mesa Capitular con la intención de cobrar las indemnizaciones de los viajes a Plasencia. El Cabildo nombró entonces comisión para estimar lo adeudado a dichos ensambladores⁵⁰⁸.



Fig. 160. Plasencia. S.I. Catedral. Retablo de Ntra. Sra. del Tránsito.

⁵⁰⁵ LÓPEZ SÁNCHEZ-MORA, M., «Retablo churrigueresco en la Catedral de Plasencia», en *A.E.A.*, T.º XLII, n.º. 168 (1969), pp. 381-384; IDEM, *Las Catedrales de Plasencia...*, *op. cit.*, pp. 45-46.

⁵⁰⁶ MÉLIDA ALINARI, J.R., *Catálogo Monumental de España...*, *op. cit.*, T.º II, p. 293-296.

⁵⁰⁷ A.C.P., L.A.C., n.º. 42 (1703-1704), sin foliar (foliado por nosotros), fols. 31, 48, 71 y 73.

⁵⁰⁸ *Ibidem*, fols. 209 vt.º, 210 y 401 vt.º.

Se barajó la posibilidad de concertar la pieza con el toledano *José Machín*, maestro de ensamblador y escultor a cuyo juicio se encomendó el examen del diseño y planta presentados por el mayordomo de fábrica el 10 de junio de 1704. Don Juan Acorso, Canónigo Magistral en la S.I.C. de la ciudad de Toledo e intermediario elegido para la transacción, remitió el informe del maestro, que fue leído por los capitulares el 30 de julio y dispuesto a ser de nuevo enviado para someter las modificaciones a la aprobación del tracista. Se acordó entonces ajustarlo al mejor precio que se considerara y, según la carta remitida por Acorso el 27 de agosto, el toledano pasaba «a tomar a su cuenta el retablo de Nuestra Señora». El dibujo definitivo y las condiciones de *José Machín* fueron recibidas el 7 de octubre de 1704, resultando, no obstante, excesivos los 38.000 reales en los que el artista ajustaba su trabajo: la baja de 1000 reales que logró obtener el siguiente 8 de octubre la comisión nombrada al efecto, así como la modificación que pretendía introducir el Cabildo del día 9 de dicho mes en el diseño para abaratar costes (con la supresión de las dos tallas de las hornacinas laterales y la disposición en su lugar de urnas para guardar las reliquias existentes en un retablo precedente), devinieron, a fin de cuentas, en el rechazo del proyecto de *Machín*, que recibió 1.920 reales en total por el dibujo, trazas y viajes a la ciudad⁵⁰⁹. Junto a la traza del toledano, también quedó en poder del Cabildo otra que había dado el maestro salmantino *Francisco Muñoz del Manzano*, por la cual le fueron abonados 400 reales el martes 7 de octubre de 1704⁵¹⁰.

Quedó, pues, la planta de *José Machín* en poder del Cabildo y resuelta para ser ejecutada. A pesar de haber intentado los capitulares un acercamiento al maestro, también toledano, *Pedro García Comendador*⁵¹¹, la obra permaneció desierta –probablemente por una falta de caudales– hasta el 4 de marzo de 1724, momento en el que, teniendo presente el Cabildo la «acreditada y notoria habilidad de *Joaquín de Churriguera*»⁵¹², además de la expresa intención manifestada por el ya entonces Arzobispo de Granada don Francisco de Perea y Porras, decidió encomendarle el proyecto. A consecuencia de su fallecimiento en los últimos días de septiembre de aquel mismo año, no pudo concluir la planta que principió después de reconocer el lugar el día 14 de abril; fue heredada por su hermano *José*, que admitía tomarla a su cargo en la carta remitida a Plasencia el 24 de noviembre de 1724⁵¹³. Es indudable que alguna modificación debió introducir el mayor de los *Churriguera* en el proyecto de su hermano –acaso los diseños de *San Joaquín* y *Santa Ana*– antes de fallecer el 2 de marzo de 1725. Nueva circunstancia ésta ante la cual no tuvo el Cabildo más opción que reclamar el trabajo de *Alberto*, con el que firmaba el ajuste y contrato definitivos, tras anunciar su viaje a la ciudad de Plasencia en 14 de abril de 1725, el

⁵⁰⁹ *Ibidem*, fols. 265 vt.º, 346 vt.º, 359, 390 vt.º, 392, 394 y 394 vt.º.

⁵¹⁰ *Ibidem*, fol. 390 vt.º.

⁵¹¹ *Ibidem*, fol. 426 vt.º.

⁵¹² *Ibidem*, L.A.C., n.º. 51 (1724-1726), foliado, fols. 22, 36 y 36 vt.º. Una anotación recogida a tenor de la presencia de *Joaquín* en la ciudad de Plasencia el 14 de abril de 1724, nos permite argumentar que fue la falta de caudales la causa por la que no se había llevado a cabo el retablo.

⁵¹³ *Ibidem*, fols. 130 y 130 vt.º.

18 de dichos mes y año: las condiciones de la transacción fueron aprobadas por la Junta Capitular el siguiente día 20, que, asimismo, dio comisión «para que además de satisfacer la costa de la posada y gasto de dicho *don Alberto* en este viaje le entregue y pague treientos y sesenta reales por gratificación y ayuda de costa para el camino»⁵¹⁴.

Es cierto que *Alberto* estuvo dedicado a labores emparentadas fundamentalmente con la arquitectura pétreo, sobre todo a partir de su labor en el Nuevo Baztán, pero también fueron muchas las horas que sin duda pasó contemplando la labor de sus hermanos, aprendizaje con el que pudo responder y terminar los encargos aún por entregar a la muerte de *Joaquín*: la obra del retablo de la Catedral de Plasencia y el coro de la salmantina. En virtud del contrato existente en el protocolo de Manuel de Oliva, podemos afirmar con seguridad que de cuenta de *Alberto* quedó «hazer dho. retablo según la traza y dibujo que para este efecto se principió por *don Joaquín de Churriguera* y se concluyó por el dho. *don Alberto*». Se comprometía a terminar la obra en un plazo de 20 meses por la cantidad de 44.000 reales de vellón y en la serie de entregas consignadas en la primera de las condiciones acordadas: «tres mil reales prontamente y de contado=seis mil reales el último día de el próximo mes de mayo= seis mil reales para fin de diziembre deste presente año de mil setezientos y veinte y zinco= seis mil reales para fin de junio del año de mil setezientos y veinte y seis= tres mil reales para después de concluido dho. retablo= y los veinte mil reales restantes se me an de dar por mesadas a mil reales cada mes enpezando a correr desde el día del otorgamiento de esta escriptura». Quedaban de su cuenta asimismo los materiales –exceptuando la madera del andamiaje– y los oficiales: *Antonio Pinto* y *Agustín Fernández* trabajaron hasta el mes de enero de 1726. También añadió el compromiso de tallar los seis ángeles de la urna de la Virgen, asentar el conjunto retablístico en un zócalo o pedestal de cantería con piedra de Pajarillas⁵¹⁵ y otorgar las obligadas fianzas en el plazo de un mes.

Una carta remitida por *Alberto de Churriguera* y leída en Cabildo el 3 de agosto de 1725, anunciaba la llegada de los dos oficiales, *Antonio Pinto* y *Agustín Fernández*, encargados de sustituir al maestro y trabajar en la obra hasta el mes de diciembre de dicho año, según deducimos de la paga que les estipuló: «3.000 reales distribuidos por semanas, a ziento y zinquento reales cada una»; en caso de discrepancia solicitó *Churriguera* para tal efecto los 6.000 reales correspondientes al plazo de San Juan de 1725 (27 de

⁵¹⁴ El contrato para la ejecución de la obra fue suscrito el día 18 de abril de 1725: AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Manuel de Oliva, leg. 1900, fols. 79-82 vt.º; A.C.P., L.A.C., nº. 51 (1724-1726), foliado, fols. 173 y 175 vt.º. Las condiciones del acuerdo fueron dadas a conocer, en parte, por José Benavides Checa que, sin embargo, no tomó cuenta de algunos datos importantes que ya van reseñados en el presente trabajo. *Vid., etiam*, BENAVIDES CHECA, J., *Prelados Placentinos...*, *op. cit.*, pp. 306-307. Omitimos de continuo las referencias a esta obra por haberla citado oportunamente en la introducción.

⁵¹⁵ Según Pascual Madoz, Pajarillas es un caserío situado en la provincia de Cáceres, a cuatro leguas de esta villa a cuyo partido judicial y término pertenece: MADDOZ, Pascual, *Diccionario Geográfico, Estadístico e Histórico de España y sus posesiones de Ultramar* (Madrid, 1849), T.º XII.

diciembre)⁵¹⁶. Dichos oficiales habrían de ir perfeccionando, tallando y adaptando algunas de las piezas ya confeccionadas en Salamanca, desde donde el maestro señalaba asimismo la imposibilidad de enviar entonces los ángeles de la urna.

Por las Actas Capitulares del día 3 de octubre de 1725, sabemos que *Alberto de Churriquera* demoró cinco meses el otorgamiento de la obligada escritura de fianzas, suscrita finalmente en Salamanca bajo la supervisión de don Gerónimo de Marco, Prior y Canónigo en la Catedral del Tormes y avalista del artista ante el Cabildo de Plasencia; éste dio notificación de su recepción en la junta de dicho día 3 de octubre, momento en el que *Alberto* se encontraba en la ciudad dando las disposiciones necesarias para la continuación del retablo, tras anunciar de nuevo su ausencia hasta Navidad⁵¹⁷.

El 14 de enero de 1726 dio lectura el Cabildo placentino a una nueva carta remitida por *Alberto de Churriquera*, en la que lamentaba el malestar expresado por el Deán ante la disconformidad de los capitulares con el trabajo de los oficiales *Pinto* y *Fernández*, que fueron despedidos sin ningún tipo de compensación y sustituidos por otros dos «de calificada habilidad». Estos dos últimos debieron iniciar el asiento del retablo a comienzos del otoño de 1726; la imperfección advertida en la colocación de las columnas, según refiere el Cabildo de 14 de octubre, debió ser la causa definitiva para el viaje del maestro a la ciudad y su estancia hasta dar por concluido el trabajo: así podemos explicar que el 23 de noviembre dictaminara a favor de incluir en el retablo las láminas donadas entonces por dos de los capitulares, «muy del caso para el mayor adorno» y probablemente destinadas a las reliquias. Asimismo, el día 29 de dicho mes advirtió la conveniencia de cerrar la ventana situada al costado derecho del retablo (a la Epístola), abriendo una enfrente para posibilitar su mejor iluminación. Con la finalidad de operar la correcta proporción en el juego de luces y sombras de la Catedral, dispuso abrir otro vano enfrente de la simétrica capilla de las reliquias y cerrar el que estaba en medio de la pared del coro, único dictamen este último que, al parecer, se llevó a cabo. Todo el ajuste estuvo concluido el 17 de diciembre de 1726, y por el buen trabajo ejecutado le fueron librados por la Mesa Capitular 4.000 reales de gratificación, además de los 44.000 pactados. *Alberto* emprendió su vuelta definitiva a Salamanca no sin antes haber examinado la bóveda de la iglesia, expresado los reparos de los que estaba necesitada y recogido la escritura de fianzas⁵¹⁸.

⁵¹⁶ A este anuncio corresponden los tres tratados establecidos por el Cabildo Catedral los días 1, 7 y 12 de septiembre de 1725 para tratar sobre la financiación del retablo de Ntra. Sra. en su Tránsito y extraer del archivo las cantidades necesarias para ir haciendo frente a los gastos, concretamente, los 444 reales de la memoria que fundó don Manuel de Valcárcel, Canónigo Doctoral de dicha S.I.C., los cuales se acuerdan tomar a censo para poder seguir costeando la construcción: AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Manuel de Oliva, leg. 1900, foliado, fols. 190-195; A.C.P., L.A.C., n.º. 51 (1724-1726), foliado, fols. 219-219 vt.º.

⁵¹⁷ A.C.P., L.A.C., n.º. 51 (1724-1726), foliado, fol. 238.

⁵¹⁸ *Ibidem*, fols. 285 vt.º, 286, 368 vt.º, 369, 379 vt.º, 381 vt.º y 389.

Con posterioridad se procedió a dorar la obra. Los trabajos principiaron el mes de febrero, o marzo, de 1741⁵¹⁹ y terminaron el mismo año, concretamente el 23 de septiembre, según refiere Benavides Checa, y después de la instalación de la venerada imagen en el conjunto, que ya presidía desde el 13 de julio de dicho año⁵²⁰. El dorado tuvo de costa la nada despreciable cantidad de 36.100 reales y 32 maravedís⁵²¹, y fueron abonados, sobre todo, con las generosas contribuciones del Arzobispo de Granada don Francisco de Perea y Porras, que aportó 12.000 reales según la comunicación leía en Cabildo de 5 de Julio de 1730, y del Obispo de Plasencia don Pedro Manuel Dávila y Cárdenas, que contribuyó con 24.000 reales⁵²². Además de esto, tenemos en cuenta la serie de recursos frecuentemente adoptados para poder responder a los pagos diarios y necesarios en este tipo de empresas: los 12.000 reales sacados del archivo el 18 de marzo de 1741 constituyen un ejemplo de lo que decimos, así como los 8.000 que solicitó el 31 de octubre de 1741 don Manuel Calbo Balboa para satisfacer y terminar de pagar los gastos del dorado –y demás obras relacionadas con un proceso de este tipo–; debieron sustituir, junto con las donaciones, a los 8.000 reales anuales estipulados para el dorado y rescindidos en 1732⁵²³.

La Historia y los asientos documentales no han recogido para la posterioridad el nombre del artífice a cuyo cargo estuvo la policromía del retablo dedicado al Tránsito de Ntra. Sra. Sin embargo, hemos apreciado en nuestras investigaciones la presencia de un artista que, al decir de las obras en las que intervino, debió gozar de importante fama, no sólo en el territorio diocesano placentino sino también en el límite cauriense y la provincia cacereña en general: *Andrés de San Juan*, dorador avecindado en Trujillo hacia 1737 y relacionado en esta fecha con las obras llevadas a cabo en el camarín del santuario dedicado a Ntra. Sra. del Castañar, patrona de Béjar⁵²⁴.

⁵¹⁹ *Ibidem*, L.A.C., n.º. 56 (1739-1741), foliado, fols. 357-357 vt.º.

⁵²⁰ MATÍAS GIL, Alejandro, *Las Siete Centurias de la Ciudad de Alfonso VIII* (Plasencia, Ed. Imp.de Evaristo Sánchez, 1877) (Plasencia, Ed. a cargo de la Asociación Cultural Placentina «Pedro de Trejo», 1984), p. 256. En el mes de febrero de 2.000 el Ayuntamiento de Plasencia volvió a reeditar la obra de Matías Gil. Debe tomar este erudito el dato que aportamos a partir de la obra manuscrita de Francisco y Pedro María RAMOS DE COLLAZOS, titulada *Noticias particulares de lo que va sucediendo en Plasencia*, de la cual nos informa SÁNCHEZ LORO, Domingo, *Historias Placentinas Inéditas*. Primera Parte. *Catalogus Episcoporum Ecclesiae Placentinae*, vol. A (Cáceres, 1982), p. 14.

⁵²¹ El extracto final de las cuentas fue presentado al Cabildo reunido el 1 de diciembre de 1741 que, asimismo, aprobó la composición de la urna y el dorado de las paredes de la capilla mariana, en proyecto desde el 28 de julio y 8 de agosto de dicho año 1741: A.C.P., L.A.C., n.º. 56 (1739-1741), foliado, fols. 435, 440, 443 vt.º, 444, 478, 478 vt.º, 491 y 491 vt.º.

⁵²² *Ibidem*, L.A.C., n.º. 53 (1730-1732), foliado, fol. 70 vt.º; n.º. 56 (1739-1741), foliado, fols. 365 vt.º, 371 y 371 vt.º. *Vid., etiam*, BENAVIDES CHECA, J., *Prelados Placentinos...*, *op. cit.*, p. 310. Ofrece el Chantre numerosos detalles sobre las contribuciones para el dorado del retablo: *Ibidem*, pp. 306-310, *passim*. Respecto a la data de 23 de septiembre de 1741 que señala Benavides, las Actas recogen, efectivamente, la procesión que entonces tuvo lugar –fol. 463 vt.º del Libro n.º. 56–, aunque nada refieren sobre la conclusión del dorado, con toda seguridad terminado hacia esta fecha, o en un momento inmediatamente posterior.

⁵²³ A.C.P., L.A.C., n.º. 53 (1730-1732), foliado, fols. 313, 313 vt.º, 386 vt.º y 387; n.º. 56 (1739-1741), foliado, fols. 357, 357 vt.º, 478 y 478 vt.º.

⁵²⁴ Así aparece citado en el *Libro de Cuentas y Visitas de la Cofradía de Ntra. Sra. del Castañar, de 1708 a 1863*, en las cuentas tomadas en 1737 y alusivas al período 1731-1736, folio 73. El libro está custodiado en el Archivo de la iglesia bejarana de San Juan. También es posible que la obra la dorara Manuel Hernández Montero, al que tenemos documentado en estos años trabajando para la Catedral.

Eugenio Escobar Prieto lo cita domiciliado en Salamanca hacia 1751⁵²⁵: su relación con el círculo de los *Churriquera* o, tal vez, con el de *Bartolomé Jerez* pudieron ser los acicates para su presencia en la ciudad de Alfonso VIII. No obstante, y a pesar de todo, no olvidamos el resbaladizo terreno de la hipótesis en el que nos encontramos, y por tal razón lo aducido no deja de ser más que una teoría sujeta a posteriores rectificaciones, totalmente ausente, por nuestra parte, de aserto conclusivo. Empero, no deja de ser significativa la movilidad geográfica de este artista, y sus descendientes, representante de la saga de una gran familia reclamada con posterioridad a 1783 en la Catedral de Coria para dorar los retablos situados en la capilla de las reliquias, y en cuyo trabajo había estado encargado, desde el mes de agosto de 1783, el entallador salmantino *Miguel Martínez*: en las Actas Capitulares aparecen citados *Andrés* y *José de San Juan*, tal vez hijos o sobrinos, o incluso nietos, del antedicho *Andrés*; trabajaron junto a los doradores, también salmantinos, *Santiago González* y *Manuel de la Piedra* hasta octubre de 1787, fecha en las que dieron por finalizadas las tareas de pintura⁵²⁶.

Análisis descriptivo e intervenciones posteriores-. Con la finalidad de conmemorar la imagen de María en su Tránsito, el retablo de la Catedral de Plasencia se concibe como un gran túmulo, un auténtico mausoleo que auspicia la Asunción de la Virgen a los cielos una vez depositada y enterrada en el mismo. La tipología de su diseño responde a la categoría denominada por Martín González como retablo-sepulcro, cuyos ejemplos más abundantes en España están asociados a la proliferación de la escultura funeraria en el siglo XVI⁵²⁷. Por lo común, durante la centuria seiscentista los Cristos Yacentes de *Gregorio Fernández* se dispusieron en el banco de los retablos, un importante precedente al que recurrieron *Joaquín* y *Alberto de Churriquera* en el siglo XVIII para la inserción del nicho, *cellae* o *cubicula memoriae*⁵²⁸ de María entre los netos del placentino, oculto a los ojos del público tras un enjoyado tablero y tan sólo descubierto en los días más señalados del año: continúa de este modo la costumbre medieval de guardar las piezas de mayor relevancia a los ojos del público, siendo

⁵²⁵ ESCOBAR PRIETO, Eugenio, «La ermita del Castañar», en el Semanario *La Victoria* (7 de septiembre de 1900). Referencia a su vez citada en el trabajo de MUÑOZ GARCÍA, Juan, «Historia de la Santísima Virgen del Castañar, excelsa patrona de Béjar y su comarca», en AA.VV., *Ofrenda a la Santísima Virgen del Castañar. Excelsa Patrona de Béjar y su comarca* (Béjar, 1954), p. 167. En 1756 tenemos noticias acerca del dorado que había llevado a cabo en el órgano del convento de Santo Domingo, en Plasencia, cuya caja se había encargado de realizar *Francisco Gómez de Aguilar*, entallador placentino: SÁNCHEZ LORO, D., *Trasuntos Extremeños* (Cáceres, 1956), p. 205.

⁵²⁶ Sobre la intervención en la capilla catedralicia cauriense de las reliquias, *vid.* GARCÍA MOGOLLÓN, F.J., *La Catedral de Coria. Arcón de Historia y Fe* (León, 1999), pp. 109 s. La procedencia salmantina de los doradores *Santiago González* y *Manuel de la Piedra* parte de las referencias publicadas por PAREDES GIRALDO, M.^a del Camino, *Documentos para la Historia del Arte en la provincia de Salamanca. Segunda mitad del siglo XVIII* (Salamanca, 1993), pp. 228 y 231.

⁵²⁷ MARTÍN GONZÁLEZ, «Avance de una tipología del retablo barroco», en *Imafronte*, n.º 3-4-5, especial dedicado a *El Retablo Español* (1987-88-89), p. 134.

⁵²⁸ La morfología del sepulcro repite la tipología de las sepulturas catacumbales empleadas por los primeros cristianos y formadas por especies de vasares dispuestos en altura, sobre los que el cuerpo yacía en el sentido de su longitud: Abate MARTIGNY, *Diccionario de antigüedades cristianas* (Madrid, 1894), p. 785. La trasposición del modelo en nuestro caso no tiene mayor intención que la de mostrar la talla de María en su totalidad.

además evidente el efectismo resultante de una tramoya que oculta o descubre el cuerpo inerte subiendo o bajando el panel, activado por medio de un sistema de elementos rotatorios a los que se accede por las puertas laterales del sotobanco; es evidente su relación con los artificios más comunes de las escenografías teatrales. Flanquean los ángulos inferiores del arcón una pareja de portentosas águilas reales con las alas explayadas, símbolo de la purificación y rejuvenecimiento⁵²⁹ de una mujer que en verdad había encontrado gracia ante Dios⁵³⁰; el querubín inserto en la zona central alude a la vida eterna de la que ya gozaba desde su misma concepción⁵³¹.

El diseño convexo del único cuerpo de la obra principia en las columnas extremas –más adelantadas que las centrales– y culmina con la portentosa hornacina interna: deviene como resultado el enérgico movimiento de juegos curvos a base de entranques y salientes y sugiere, asimismo, un aprendizaje directo a partir del retablo mayor de San Esteban de Salamanca (1692-1694), obra de José. Las cuatro columnas, de fuste liso y prolija decoración adherida, sustentan la basa sobre las potentes ménsulas del banco, y culminan el capitel compuesto en quebrado y mixtilíneo entablamento, ya residual respecto de lo que había sido el modelo de cornisa creado por Vignola y reformado con posterioridad por *fray Lorenzo de San Nicolás*⁵³². El menudo exorno, ejecutado a base de táctiles motivos vegetales, frutos, cogollos, entelados, óvalos o medallones y angelitos dispuestos en forma de telamones, confirma la nueva dirección por la que encauzó *Joaquín* su carrera escultórica, tendente a formas y efectos pictóricos que dan la impresión, efectivamente, de que se hubiera vuelto al Plateresco o Primer Renacimiento ante la evidente caducidad del barroco tradicional⁵³³.

Albergan los intercolumnios laterales del retablo dos estupendas tallas con la representación de los padres de la Virgen, *San Joaquín* y *Santa Ana*; atribuye José Ramón Mérida su trazado a *José de Churriguera*⁵³⁴ y lo refrenda Rodríguez de Ceballos⁵³⁵ ante su faceta de escultor, demostrada documentalmente por el profesor Bonet Correa⁵³⁶.

⁵²⁹ Vid. Salmos, 103, 3-5; Isaías, 40, 31; San ISIDORO, *Etimologías*, XII, 7, 10.

⁵³⁰ Lucas, 1, 30.

⁵³¹ Sabemos que los ángeles son espíritus ministradores enviados para servicio de los que serán herederos de la salvación y vida eterna: Carta a los Hebreos, 1, 14.

⁵³² GARCÍA Y BELLIDO, A., *Estudios del barroco español...*, op. cit., p. 54.

⁵³³ RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., op. cit., p. 26.

⁵³⁴ MÉLIDA ALINARI, J.R., *Catálogo Monumental de España...*, op. cit., T.º II, p. 295.

⁵³⁵ RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., op. cit., p. 51.

⁵³⁶ De esta faceta llamó la atención Bonet Correa al demostrar que las esculturas del retablo madrileño de las Calatravas eran obras procedentes de la gubia de *José Benito* y no de *Pablo González Velázquez*, como se creía desde Ceán Bermúdez: BONET CORREA, Antonio, «Los retablos de la Iglesia de las Calatravas de Madrid. José de Churriguera y Juan de Villanueva, padre», en *A.E.A.*, T.º XXXV (1962), pp. 21-49 y, sobre todo, pp. 36-39 (sobre el retablo de las Calatravas véase además el trabajo de GARCÍA GAÍNZA, M.ª Concepción, «Sobre el retablo de las Calatravas de Madrid. Dos esculturas «perdidas» de José Benito de Churriguera», en *Estudios de Arte. Homenaje al Profesor Martín González*, Valladolid, 1995, pp. 339 ss.). Esta misma opinión compartía Martín González en 1971 al tratar el retablo mayor de San Esteban, de Salamanca, haciendo hincapié, a raíz de lo aducido por Bonet Correa, en el especial cuidado que ponía el artista en la ejecución global de sus proyectos, incluida la escultura: MARTÍN GONZÁLEZ, *Escultura Barroca Castellana. Segunda Parte* (Madrid, 1971), p. 53. Más recientemente se hace eco de dicha teoría la monografía de IGAR-TÚA MENDIA, M.ª Teresa, *Desarrollo del Barroco en Salamanca* (Madrid, 1972), pp. 60-71.



Fig. 161. Plasencia. S.I. Catedral. Retablo de Ntra. Sra. del Tránsito, Santa Ana.

Es posible imaginar que fuera ésta la aportación del mayor de los *Churriguera* a la traza diseñada por *Joaquín* a partir del mes de abril de 1724 y rematada, en última instancia, por *Alberto*, según él mismo manifestó en las condiciones del contrato pactado el 18 de abril de 1725: la tercera de las cláusulas advierte «que la fábrica de dho. retablo a de ser ejecutada en la misma conformidad que está dibujada en la traza prinziapiada por *don Joaquín de Churriguera* y concluida por mí el dho. *don Alberto*», así como la cuarta añade «que además de dho. retablo tengo de hazer nuevos los seis u ocho angelitos que acompañan a Nuestra Señora en la urna». Demostrada la faceta de *Alberto* como escultor, no es improbable que salieran de su taller las efigies de los padres de María, al igual que el resto del grupo escultórico, acaso delineado por *José*⁵³⁷. La ausencia del dibujo no permite aportar pruebas conclusivas, pero lo cierto es que la hechura de *San Joaquín* y *Santa Ana* debieron ser supervisadas muy directamente por el menor de los *Churriguera*. Sin embargo, y aún sin olvidar la actividad como arquitecto por la que siempre destacó, una vía para la definitiva atribución de las obras a su gubia podemos hacerla partir de la frecuente colaboración que tuvo

con su hermano mayor, arquitecto y escultor, desde el retablo de San Esteban, y de quien parece derivar, en última instancia, la situación de los padres de la Virgen en los intercolumnios del retablo que nos ocupa, en clara trasposición del diseño otorgado para la confección del retablo madrileño de las Calatravas. Son dos figuras cuyas miradas conducen la propia del espectador hacia el punto focal de la máquina: el entierro de Nuestra Señora al que ellos mismos asisten. La factura barroca de ambas tallas cuida en extremo el modelado de unos ropajes pomposos de entrecruzadas líneas diagonales y discreto vuelo en los pliegues, serpenteantes en el caso de Santa Ana. La airosa solución que resuelve el contraposto y actitudes hace derivar de ambas obras un resultado de evidente virtuosismo. La excelente policromía y estofado, típicamente dieciochescos, contribuye al efecto realista de las vestimentas confeccionadas según la tradición. Las tallas carecen de expresiones declamatorias o gestos angustiosos ante la muerte de su hija, pues desde un principio las demostraciones de dolor junto al cuerpo del difunto fueron reprobadas por la Iglesia, que substituyó tales prácticas profanas por vísperas y el canto de los salmos, un piadoso oficio reservado a los obispos y las diaconisas⁵³⁸.

⁵³⁷ Ya lo puso de manifiesto el profesor MARTÍN GONZÁLEZ, *El retablo barroco en España* (Madrid, 1993), p. 200. Sin embargo, en 1983 este mismo autor emparentó la hechura de ambas tallas con el círculo del madrileño *Pablo González Velázquez*, aduciendo para ello el estilo de *Juan de Juni* que dicho maestro reaviva en el siglo XVIII, y que está presente en dichas obras: MARTÍN GONZÁLEZ, *Escultura Barroca en España (1600-1770)* (Madrid, 1983), p. 361. La afirmación está relacionada con la vuelta auspiciada por *Joaquín* al Plateresco, o Primer Renacimiento, y al siglo XVI en general ante la caducidad del Barroco tradicional que pudo entrever al igual que su hermano *José*, según puso de manifiesto el Padre Ceballos: RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., *op. cit.*, pp. 23-26. El gusto de *Joaquín de Churriguera* por lo pictórico corrobora dicha relación, luego heredado, aunque de forma más atemperada, por su hermano *Alberto*.

⁵³⁸ Abate MARTIGNY, *op. cit.*, p. 287.



Fig. 162. Plasencia. S.I. Catedral. Retablo de Ntra. Sra. del Tránsito, detalle de la calle cantral.

La hornacina central del primer cuerpo del retablo, confeccionada en planta curva, bóveda de horno con dosel de pretendido cortinaje y de sección cónica según la forma honorífica más difundida durante el siglo XVIII, estuvo hasta no hace mucho tiempo presidida por una talla de *San José*, ajena al organigrama primigenio⁵³⁹; dicho pabellón estaba destinado en un principio a albergar las reliquias de un retablo precedente, siguiendo para ello la disposición de láminas formando celdillas. Sin embargo, el efecto resultante no gustó en demasía al Deán, que acordó el 15 de marzo de 1732 suprimir dichas celdillas y llevar a la práctica el nuevo diseño que de *Alberto de Churriguera* se recibió el 3 de octubre de 1732, tras haberle enviado, para su supervisión, una traza que para dicha reforma había ejecutado el entonces oficial *Carlos Simón de Soria*, conocedor de la obra al haber estado también trabajando en su confección⁵⁴⁰. La solución adoptada consistió en acoplar un pequeño nicho central, de sección rectangular, cuya movilidad giratoria permite un eje rotatorio y deja con ello abierta la opción de ocultar las reliquias guardadas en las celdillas de su interior, al utilizarlo cual si de un torno se tratara. No sabemos si llegó a albergar las reliquias dispuestas al efecto, aunque suponemos que no. En la época en que lo vio Mérida el nicho permanecía vacío, y el investigador cree que la hornacina en general pudo estar destinada a albergar la imagen de María de pie cuando se recreara su Asunción⁵⁴¹.

Según el contrato establecido el 9 de febrero de 1746 entre el Tesorero de rentas del Prelado don Fray Plácido Bayle y Padilla y el escultor *Carlos Simón de Soria*⁵⁴², sabemos que en el segundo cuerpo del retablo dedicado al Tránsito de María iba inserta una representación de la *Santísima Trinidad*, a la que debía envolver el globo -ático de cascarón- que refiere Barrio y Rufo⁵⁴³, y en simetría a la cual acogería el retablo de las reliquias la talla de *San Agustín* sobre cuatro herejes. Este relicario habría de ser «de la misma manera, figura y forma que se halla el de Nuestra Señora de la Asunción, variando sólo en algunas imágenes de la particular devoción de su Ilma., que se habrán

⁵³⁹ La imagen de San José fue tallada con la finalidad de dar cumplimiento a las mandas testamentarias del Secretario capitular don Tomás de la Espada, que destinó la obra para ser colocada en el retablo principal de la Catedral Vieja. Su ejecución se encomendó al tallista salmantino *Miguel Martín*, según refieren las actas de 9 y 21 de octubre de 1760: LÓPEZ SÁNCHEZ-MORA, M., *Las Catedrales de Plasencia...*, op. cit., pp. 45-46.

⁵⁴⁰ A.C.P., L.A.C., nº. 53 (1730-1732), foliado, fols. 313 y 386 vt.º. Las Actas Capitulares no vuelven a mencionar a *Alberto de Churriguera*. Vid., etiam, BENAVIDES CHECA, J., *Prelados Placentinos...*, op. cit., pp. 307-308.

⁵⁴¹ MÉLIDA ALINARI, J.R., *Catálogo Monumental de España...*, op. cit., T.º II, pp. 294-295.

⁵⁴² AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Juan Francisco Garrido, leg. 896, fols. 51-52 vt.º

⁵⁴³ BARRIO Y RUFO, J.M.º, op. cit., fol. 59 del ejemplar manuscrito.

de proporcionar en los mismos sitios que están las del otro retablo de Nuestra Señora para que hagan la más uniforme armonía»⁵⁴⁴. De ser del todo cierto el aserto de las fuentes en la coincidencia de ambas obras, el retablo original de la Asunción habría venido a ser una simplificación del diseño otorgado por *Joaquín* para el conjunto de la iglesia de Santiago, en Medina de Rioseco (1703), o una amplificación del que contrató, junto con *Pedro de Gamboa*, el 18 de febrero de 1702 para el convento salmantino de Santa Clara, todo ello, claro está, con la introducción de las oportunas modificaciones ante la necesidad de adaptar la obra al espacio concreto de la Catedral de Plasencia.

Algún defecto debía albergar el retablo –es posible que aún no estuviera resuelto el problema de las celdillas antes aludido– para que el 22 de enero de 1734, así como el 26 de dicho mes y 13 del siguiente de febrero, confiaran los comisarios del Cabildo su composición al maestro trujillano *Bartolomé Jerez* –cuya presencia en la Sede era al menos aguardada desde el 16 de diciembre del año anterior de 1733–, encargado de poner en práctica la materialización del diseño presentado al Cabildo el 14 de enero de 1734, a cambio del cual solicitaba la suma de 500 ducados (5.500 reales). Dio por concluida el trujillano la reforma el 14 de agosto de ese mismo año y, probablemente, la intervención llevada a cabo tuvo algo que ver con el segundo estadio del conjunto y las figuras allí situadas o, mejor aún, posteriormente añadidas –tal vez subcontratadas–, las cuales, una vez ultimada la reforma, y ante su escasa calidad, devinieron en el descuento que hizo el propio maestro de 500 reales sobre los 5.500 exigidos inicialmente, además de comprometerse a añadir otras dos esculturas de mejor calidad, según refiere la Junta Capitular de 21 de agosto⁵⁴⁵. Benavides Checa afirma que el acuerdo finalmente pactado sobre el cambio de las tallas no debió llevarse a cabo, aduciendo para ello una feroz crítica de raíz neoclásica contra las figuras de *San Joaquín* y *Santa Ana*, al confundirlas con las menospreciadas por el Cabildo⁵⁴⁶. Probablemente, la escasa calidad de las tallas propició su desaparición tras el desplome, en 1795, de los cuerpos más elevados de la obra, pues a pesar de haber resultado ilesa la Catedral del temblor de tierra provocado por el terremoto de Lisboa, ocurrido el 1 de noviembre de 1755⁵⁴⁷, el coronamiento del retablo se desprendió, no obstante, el 9 de mayo de 1795, acaso debido a un mal asentamiento del mismo y nunca más se volvió a reconstruir⁵⁴⁸.

⁵⁴⁴ LÓPEZ SÁNCHEZ MORA, M., *Episcopologio. Los obispos de Plasencia, sus biografías* (Los Santos de Maimona, 1986), p. 63.

⁵⁴⁵ A.C.P., L.A.C., nº. 54 (1733-1735), foliado, fols. 152 vt.º, 161, 164, 167 vt.º, 170, 173 vt.º, 174, 247, 249 y 249 vt.º. El Cabildo de 19 de febrero de 1734 señaló la necesidad de bajar el coste originalmente solicitado por *Bartolomé Jerez*, a tenor de la nueva remodelación que pretendían introducir en el diseño recibido el pasado 14 de enero. Por esta misma junta conocemos los trámites del Cabildo para encomendar al trujillano las reformas de las que estaba necesitado el altar mayor de la Catedral Vieja, a las que no se vuelve a hacer ninguna referencia y, evidentemente, no se conserva.

⁵⁴⁶ BENAVIDES CHECA, J., *Prelados Placentinos...*, op. cit., pp. 308-309. Sobre lo comentado, el Chantre se expresa del siguiente modo, una vez que el trujillano hubo prometido poner dos figuras más aceptables, que acaso contrataría con maestro versado en el género escultórico: «No sucedió así, las esculturas de S. Joaquín y Sta. Ana hacen alejar, más que de prisa, al que se acerca al altar de Ntra. Sra. de la Asunción».

⁵⁴⁷ BARRIO Y RUFO, J.M.ª, op. cit., fol. 58 del ejemplar manuscrito.

⁵⁴⁸ *Ibidem*, fol. 59.

Es fácil imaginar, a tenor de lo dicho, que el copete de remate debió funcionar en principio como coronamiento del ático. Está presidido por la paloma del Espíritu Santo entre nubes de rayos destellantes y orlado de la corte angelical tan frecuente durante el Barroco. Cuenta en total el retablo con la representación de más de una veintena de niños regordetes alados, junto a otros tantos serafines, dispuestos en muy diversas actitudes: acogen los medallones culminantes de las tallas en las calles laterales; adoptan la postura de auténticos telamoncillos en las columnas más extremas; ribetean el nicho central y permanecen sentados en la cornisa sobre la que principia la bóveda de horno; pueblan el quebrado entablamento y alegran con sus actitudes las zonas culminantes. Cobran señalada importancia, ante la variación introducida en su diseño, los dos arcángeles dispuestos sobre el nicho de la Virgen, así como los que flanquean a la Paloma del Espíritu Santo: porta el situado al Evangelio la Torre de Marfil y su pareja el Espejo de Justicia que refieren los fieles al suplicar a Dios con la Letanía, invocando a la Santísima Trinidad y poniendo como medianeros a la Virgen, su Hijo y los santos. Flanquean el remate, en escudos ovales de táctil exorno, dos símbolos tradicionalmente referidos a María, el ciprés y el pino, así como también son claras alusiones a la madre de Dios las rosas de la zona final del rebanco, incluidas en dos cartelas sobredoradas a las que se unen el Pozo de Sabiduría y la Fuente Mística insertos en el inicio del mismo, flanqueando la zona superior del nicho central. Los elementos que engloban los medallones del entablamento vuelven a referir la advocación del retablo: el número *dos* significa el dualismo en virtud del cual interpretamos la unión de lo inmortal a lo mortal que devino tras el fallecimiento de la Virgen, que vuelve a estar aludida con su monograma en el lado de la Epístola, advocación, en definitiva, de la Catedral de Plasencia.

Culmina la obra el escudo del Obispo don Manuel Dávila y Cárdenas (1738-1742), dispuesto en campo partido: 1º Dávila, de oro, trece roeles de azul puestos en tres palos, y 2º Cárdenas, de azul, dos lobos de púrpura al palo, y bordura componada de Castilla y León⁵⁴⁹. La inserción de la heráldica en la obra responde a los 24.000 reales que manifestó el Deán en 23 de noviembre de 1740 recibiría del Prelado para dorar la pieza. Su inserción en el conjunto fue atribuida por Mérida al trujillano *Bartolomé Jerez*, dando con ello explicación a la reforma del retablo de Ntra. Sra. de la Asunción de la que hablan las Actas en 1734. En cualquier caso, la inserción de las armas de Dávila y Cárdenas se hizo efectiva en 1741⁵⁵⁰, y ello a pesar de que el Cabildo estaba comprometido, según junta de 15 de marzo de 1732, a insertar la heráldica del Obispo de Plasencia, y después Arzobispo de Granada, don Francisco de Perea y Porras (1715-1720): su peculio no sólo había contribuido a la construcción del retablo, sino que también aportó 12.000 reales para el dorado, según refiere el Cabildo de 5 de julio de 1730⁵⁵¹.

⁵⁴⁹ CORDERO ALVARADO, Pedro, *Plasencia. Heráldica, Histórica y Monumental* (Plasencia, 1997), p. 76.

⁵⁵⁰ La petición del dibujo de sus armas consta en el Acta Capitular del día 4 de marzo de 1741. La decisión del Cabildo en cuanto a la inserción de los escudos continuó adelante, a pesar del expreso y contrario deseo que su Ilustrísima le manifestó en 23 de marzo de dicho año: A.C.P., L.A.C., nº. 56 (1739-1741), foliado, fols. 371-371 vt.º.

⁵⁵¹ A.C.P., L.A.C., nº. 53 (1730-1732), foliado, fol. 70 vt.º; BENAVIDES CHECA, J., *Prelados Placentinos...*, op. cit., pp. 309-310; MÉLIDA ALINARI, J.R., *Catálogo Monumental de España...*, op. cit., T.º II, p. 195.

8.2. Otros maestros salmantinos

Aparte de los citados a tenor de las obras del retablo de Ntra. Sra. del Tránsito –Francisco Muñoz del Manzano⁵⁵²– o de las Reliquias –Carlos Martín⁵⁵³–, mencionemos la presencia de una serie de maestros a los que hemos documentado en la ciudad de Béjar y su área de influencia: el entallador Manuel Rodríguez (1696-1697)⁵⁵⁴, los escultores Santos Jiménez (1700-1701)⁵⁵⁵ y Bernardo Jiménez de Rojas (1724-1725)⁵⁵⁶, los tallistas Antonio Álvarez (1724-1725)⁵⁵⁷, Manuel Álvarez (1728-1763)⁵⁵⁸, Juan Álvarez (1740)⁵⁵⁹ y Miguel Álvarez (1754-1755)⁵⁶⁰, además de Lucas Martín, Manuel García y Baltasar Abad (1736)⁵⁶¹, Bernardo Muñoz de Espinosa (1744-1745)⁵⁶² y el escultor don Bernardo Cascajares (1745-1746)⁵⁶³. A tenor de las obras conservadas, debieron tener especial relevancia los maestros Lucas Barragán y Ortega, cuya vecindad se documenta en Béjar y en Puente del Congosto, y el salmantino Luis González:

⁵⁵² Con este artífice salmantino estuvo en trámites el Cabildo de Plasencia durante el proceso de contratación del retablo dedicado en la Catedral a Ntra. Sra. del Tránsito. Según el Acta Capitular del martes 7 de octubre de 1704, le fueron abonados 400 reales «por el trabajo y ocupación de haver hecho la primera planta de dicho retablo y viajes a esta ciudad al reconocimiento del sitio y ajuste de la obra»: A.C.P., L.A.C., nº. 42 (1703-1704), sin foliar (foliado por nosotros), fol. 390 vt.º.

⁵⁵³ El 10 de marzo de 1744 el Cabildo de la Catedral de Plasencia acordó entregarle las trazas que dicho maestro había presentado cuando se acordó hacer el nuevo retablo de las Reliquias (: A.C.P., L.A.C., nº. 57 (1742-1744), foliado, fol. 377), cuya hechura sería contratada, el 9 de febrero de 1746, con el placentino Carlos Simón de Soria. Es posible que su probable ascendencia salmantina admita algún tipo de parentesco con el ensamblador Santiago Martín, que actúa como principal en el arrendamiento de una casa el día 31 de julio de 1761: PAREDES GIRALDO, M.ª del C., *op. cit.*, p. 240; la fecha citada en el texto, por error de impresión, refiere el 31 de junio, día inexistente en nuestro calendario.

⁵⁵⁴ A.P. de Santa María de Béjar, L.C.F. y V. de 1690 a 1737, foliado, fol. 76 vt.º.

⁵⁵⁵ A.P. de El Salvador de Béjar, L.C.F. y V. de 1621 a 1705, foliado, fols. 136 y ss. Documentado en la obra de un cancel para la iglesia.

⁵⁵⁶ A.P. de Santa María de Béjar, L.C.F. y V. de 1690 a 1737, foliado, fol. 462.

⁵⁵⁷ *Ibidem*, fol. 462.

⁵⁵⁸ Escultor bejarano documentado entre 1728 y 1729 en la iglesia de San Juan: A.P. de la iglesia de San Juan de Béjar, L.C.F. y V. de 1698 a 1783, foliado, fol. 240 vt.º; se encargó de hacer las creencias; las doró Manuel Hernández Montero, dorador y también vecino de Béjar. De nuevo trabaja –él o un hijo suyo– para San Juan de Béjar entre 1762 y 1763, haciendo la caja del órgano: A.P. de San Juan de Béjar, L.C.F. y V. de 1758 a 1903, foliado, fol. 44.

⁵⁵⁹ A.P. de Santa María de Béjar, L.C., V., *Cabildos, Inventarios de Censos y Listas de Hermanos, de la Cofradía de la Misericordia, de 1632 a 1769*, foliado en parte, cuentas tomadas en 1741 (se documenta la hechura de unas andas).

⁵⁶⁰ *Ibidem*, L.C.F. y V. de 1730 a 1763, foliado, fol. 304 vt.º. *Vid, etiam*, de este mismo libro, el fol. 311, correspondiente a las cuentas de 1757.

⁵⁶¹ Documentados en 1736 en la iglesia de San Juan de Béjar, año en que se encargaron de retocar la imagen titular de la cofradía de San Miguel Arcángel: A.P. de San Juan de Béjar, L.C., V., *Cabildos y Nombres de la Cofradía de San Miguel Arcángel, de 1746 a 1838*, foliado en parte, asiento reflejado en las cuentas tomadas en 1746.

⁵⁶² A.P. de Santa María de Béjar, L.C.F. y V. de 1730 a 1763, foliado, fol. 201 y ss.

⁵⁶³ Debía ser un escultor de Béjar. Está documentado en la iglesia de San Juan, entre 1745 y 1746, con motivo del pago de la imagen titular que había hecho para la cofradía de Santa Lucía: A.P. de San Juan de Béjar, L.C., V., *Cabildos y Listas de Hermanos, de la Cofradía de Santa Lucía, de 1723 a 1783*, foliado, fol. 84 vt.º. En la actualidad, y según los datos que tenemos, parece ser que la imagen no se conserva.

Lucas Barragán y Ortega (escultor bejarano)

En las cuentas de fábrica leemos *Baradán* o *Barragán* indistintamente. Gran reclamo tuvo su taller por parte de las parroquias de la zona norte de nuestra Diócesis. Entre sus obras más notorias, destaca el retablo mayor que hizo para el Santuario de Ntra. Sra. del Castañar, en Béjar, magnífico ejemplar de estilo churrigueresco.

Catálogo de obras

- *Béjar. Santuario de Ntra. Sra. del Castañar*
Retablo mayor

Introducción-. El santuario de Ntra. Sra. del Castañar, Patrona de Béjar, tuvo su origen en una ermita de modestas dimensiones construida inmediatamente después del hallazgo de la imagen, que sucedió, según las fuentes, el día 25 de marzo de 1446. Acabaron los trabajos del primer templo el día 8 de septiembre de ese mismo año. Desde entonces, la devoción popular fue creciendo hasta el punto de ser necesaria la construcción de un santuario de mayores proporciones. El que actualmente existe data de mediados del siglo XVII, remodelado durante la centuria siguiente, momento en el que se añadió el camarín⁵⁶⁴.

Historia documental-. Por las noticias documentales que se han conservado, sabemos que el retablo mayor lo construyó el escultor bejarano *Lucas Barragán y Ortega* entre 1740 y 1741, por el que recibió 7834 reales y 6



Fig. 163. Béjar. Santuario de Ntra. Sra. del Castañar. Retablo mayor.

⁵⁶⁴ AA.VV., *Ofrenda a la Santísima Virgen del Castañar, Excelsa Patrona de Béjar y su Comarca* (Béjar, 1954), pp. 36 s., 132, 135; MUÑOZ GARCÍA, Juan, «Historia de la Santísima Virgen del Castañar, excelsa patrona de Béjar y su comarca», en AA.VV., *Ofrenda a la Santísima Virgen...*, *op. cit.*, p. 163, tomando a su vez los datos del trabajo de ESCOBAR PRIETO, Eugenio, «La ermita del Castañar», en el semanario *La Victoria* (7 de septiembre de 1900). Todos ellos, a su vez, basados en la obra de YAGÜE, fray Francisco, *Historia de la imagen de Ntra. Sra. del Castañar* (1795, reimpresión en 1848).

maravedís⁵⁶⁵. Empleó para su modelo el estilo difundido en Salamanca por los hermanos *Churriguera*, de modo que el retablo mayor viene a ser una de las mejores propuestas de este estilo en la Diócesis de Plasencia⁵⁶⁶. En el dorado, documentado en los periodos 1740/41 y 1744/45⁵⁶⁷, debió intervenir *Andrés de San Juan*, dorador avecindado en Trujillo hacia 1737 y relacionado en esta fecha con las obras llevadas a cabo en el camarín del santuario entre 1731 y 1736⁵⁶⁸. Eugenio Escobar Prieto lo cita domiciliado en Salamanca hacia 1751⁵⁶⁹. Digamos, para terminar, que el retablo mayor actual sustituye al que construyeron en 1658 los tallistas bejaranos *Miguel Ramos* y *Francisco Ciprés*, que también se encargaron de desmontar el viejo retablo –de estilo gótico– de la ermita en 1669⁵⁷⁰.

Análisis descriptivo–. El testero del Castañar de Béjar es un buen ejemplo del estilo barroco retablístico. Las paredes del presbiterio van forradas con paneles –reconstruidos imitando las originales⁵⁷¹, que serían los que construyó el tallista salmantino *Miguel Martínez* entre 1761 y 1764⁵⁷²– lignarios de estilo rococó, creando un ambiente de lujo y suntuosidad en el interior del templo. Destaca el retablo mayor. Banco, un solo cuerpo y ático curvo abocinado estructuran los niveles de la obra, de exquisita talla e inmejorable calidad. Superficies rectas y curvas se combinan y dan como resultado una planta movida. Los soportes también alternan: columnas de fuste liso con ornato vegetal en los extremos y estípites en el centro. Desde el ático, acompaña a *María* una verdadera corte angelical. La talla de la imagen responde al modelo de la *Virgen de Guadalupe*. No obstante, hay que advertir que ha sufrido diversas reformas a lo largo de la Historia, la última en 1806: se retocaron las manos y la cara, dando a la imagen un aspecto moderno⁵⁷³.

- *Navalmoral de Béjar. Parroquia de San Bartolomé Apóstol*
Retablo del Crucificado

Se trata de un sencillo retablo colateral, abierto en hornacina trilobulada flanqueada por columnas de tipo salomónico; las imágenes que alberga son modernas. De su hechura se encargó nuestro maestro en el período 1740-1741 a cambio de 20.571 maravedís (en el precio también entró su traslado desde Puente del Congosto)⁵⁷⁴.

⁵⁶⁵ A.P. de San Juan de Béjar, L.C.F. y V. de la *Cofradía de Ntra. Sra. del Castañar, de 1708 a 1863*, foliado, fols. 84 vt.º (donde se consigna una cantidad por valor de 4.621 reales y 6 maravedís) y 92 vt.º (donde leemos una partida de 3213 reales).

⁵⁶⁶ Vid., MUÑOZ GARCÍA, J., *op. cit.*, p. 164.

⁵⁶⁷ A.P. de San Juan de Béjar, L.C.F. y V. de la *Cofradía de Ntra. Sra. del Castañar, de 1708 a 1863*, foliado, fols. 92 vt.º, 93, 103, 105, 105 vt.º, 111 y 111 vt.º. Aquí se anotan los pagos puntuales por la obra. Los datos expuestos sobre el dorado de la misma los hemos presentado de forma muy resumida.

⁵⁶⁸ Así aparece citado en el *Libro de Cuentas y Visitas de la Cofradía de Ntra. Sra. del Castañar, de 1708 a 1863*, en las cuentas tomadas en 1737 y alusivas al período 1731-1736, folio 73.

⁵⁶⁹ ESCOBAR PRIETO, E., *op. cit.*

⁵⁷⁰ MUÑOZ GARCÍA, J., *op. cit.*, p. 147 y 149.

⁵⁷¹ Fueron reconstruidos en 1959 con motivo de la restauración que entonces se emprendió en el templo; también afectó a los dos pequeños retablos situados en el arco triunfal de la iglesia: GÓMEZ GONZÁLEZ, Eugenio-Julio, *Presencia teatina en el Castañar* (Madrid, 1996), pp. 60 ss.

⁵⁷² A.P. de San Juan de Béjar, L.C. y V. de la *Cofradía de Ntra. Sra. del Castañar, de 1708 a 1863*, foliado, fol. 164.

⁵⁷³ AA.VV., *Ofrenda a la Santísima Virgen...*, *op. cit.*, p. 36.

⁵⁷⁴ A.P. de Navalmoral de Béjar, L.C., V., *Inventario de heredades y otros, de la Cofradía de la Santa Vera Cruz, de 1665 a 1747*, foliado, fol. 125.

Otras intervenciones

- 1730-1732. En las cuentas de Puente del Congosto figura un pago de 11 reales por la madera y hechura de un bastidor que se puso en el altar de los Santos Mártires⁵⁷⁵.
- 1736-1738. Recibió 25 reales por componer la puerta de la sacristía de Puente del Congosto y aderezar las efigies de los *Santos Mártires*⁵⁷⁶.
- 1748-1749. Hizo un adorno de talla para el cuadro de los Apóstoles de la iglesia de San Juan de Béjar; de su dorado se encargó *Andrés de San Juan*⁵⁷⁷.

Luis González (maestro de retablos vecino de Salamanca)

Sobre este artífice salmantino recoge algunos datos Paredes Giraldo en su obra *Documentos para la Historia del Arte en la provincia de Salamanca*, donde figura como arquitecto y maestro de ensamblaje: el 17 de julio de 1753 otorgaba carta de poder ante el escribano Sebastián Pérez, y el 29 de septiembre de 1754 figuraba como principal en la escritura de arrendamiento de una casa⁵⁷⁸. En la iglesia de Puente del Congosto conservamos dos bellos retablos procedentes de su taller, en virtud de los cuales cabe afirmar que nos encontramos ante un excelente maestro:

- *Puente del Congosto. Parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción*
Retablos del Crucificado y Ntra. Sra. del Rosario

Historia documental-. En vista de lo hermosa que estaba la iglesia después de engalanar los colaterales con dos retablos gemelos, hoy dedicados a la *Dolorosa* y a *Ntra. Sra. de la Orden* (1728-1730), don Mateo López Villalobos dispuso, en su Visita del 24 de septiembre de 1731, hacer otros dos retablos colaterales a continuación de los anteriores, a ambos lados del altar mayor. Empero, su ejecución no se llevó a cabo hasta 1739: por su hechura, además de unas andas nuevas para el Rosario, recibió *Luis González* 8.204 reales y 20 maravedís. A esta partida sigue otra de 577 reales y 22 maravedís abonados por diferentes conceptos, entre ellos, componer las mesas de los altares, pagar al maestro de cantería *Pedro de Vicente* por el trabajo que hizo para asentar los conjuntos, y, asimismo, por mantener al maestro y a dos oficiales entre el 21 y el 28 de septiembre de 1739, momento en que procedieron a asentar los conjuntos.

⁵⁷⁵ A.P. de Puente del Congosto, *L.C.F. y V. de 1722 a 1773*, foliado, cuentas tomadas en 1732; *Ibidem*, Legajo 3, documento 48, cuentas sueltas de la iglesia, fol. 5 vt.º.

⁵⁷⁶ *Ibidem*, *L.C.F. y V. de 1722 a 1773*, foliado, fol. 131.

⁵⁷⁷ A.P. de San Juan de Béjar, *L.C.F. y V. de 1698 a 1783*, foliado, fol. 400 vt.º. MONTANER LÓPEZ, Emilia, *La pintura barroca en Salamanca* (Salamanca, 1987), pp. 110, 111, 147, 151 y 168, no cita esta obra, que debe haber desaparecido.

⁵⁷⁸ PAREDES GIRALDO, M.ª del C., *op. cit.*, pp. 120 y 240.

El dorado de estos retablos, junto con los de la *Dolorosa* y *Ntra. Sra. de la Orden*, se llevó a cabo entre 1746 y 1748; de la lectura de las cuentas se deduce que el importe de dorar los del *Crucificado* y el *Rosario* ascendió a la cantidad de 8.000 reales⁵⁷⁹.

En lo que respecta a las esculturas, las de *Santo Domingo* y *San Francisco* del retablo del *Crucificado*, y la de *San Juan Bautista* en el del *Rosario*, se contrataron –como sabemos– con el escultor *Domingo Mariño*, vecino de Ávila, que las ejecutó entre 1746 y 1748, junto a otra de *San José*, por 1000 reales. De estofarlas se encargó *Lorenzo Galván*, también vecino de Ávila, que recibió por su trabajo un total de 1.345 reales⁵⁸⁰.

Y entre 1775 y 1777, *Dionisio Novales* y *Juan Martínez*, vecinos de la villa de La Horcajada, ejecutaron las mesas de altar sobre las que apoyan ambos retablos⁵⁸¹.

Análisis descriptivo–. Junto al retablo mayor, en el costado del Evangelio, se alza el que probablemente sea el mayor colateral conservado y construido en la Diócesis de Plasencia. Está dedicado a *Cristo Crucificado*. Banco, cuerpo de tres calles y ático



Fig. 164. Puente del Congosto. Parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción. Retablo del Crucificado.



Fig. 165. Puente del Congosto. Parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción. Retablo de Ntra. Sra. del Rosario.

⁵⁷⁹ A.P. de Puente del Congosto, L.C.F. y V. de 1722 a 1773, foliado, fols. 137 vt.º y 183 vt.º.

⁵⁸⁰ *Ibidem*, fol. 184.

⁵⁸¹ *Ibidem*, L.C.F. y V. de 1775 a 1850, foliado, fol. 36.

curvo son los niveles en los que se divide el alzado. Las hornacinas se separan por medio de dos estípites centrales y dos columnas de fuste liso con ornato vegetal. La iconografía se distribuye del siguiente modo: *Santo Domingo de Guzmán*, *Santo Cristo* (talla articulada del siglo XVII), *San Francisco de Asís mostrando los estigmas de la Pasión* y un cuadro de la *Inmaculada* en el ático⁵⁸². Hay elementos decorativos que prefiguran rocallas. Una inscripción en el banco nos informa acerca del dorado de la obra y de los tres conjuntos ya mencionados: «DORAR/ONSE EST/OS QUATRO / RETABLOS / SIENDO / CURA DE / ESTA YGLE/SSIA D. FELIX / HERNANDEZ / MAIORDO/MO PRAN/CISCO / MARTIN P/ERAL / AÑO DE / 1748».

Idéntico es su gemelo, situado en la Epístola. Preside la *Virgen del Rosario*, talla popular, de vestir, del siglo XVII. Flanquean *San Sebastián* (primera mitad s.XVII) y *San Juan Bautista* (obra del precitado *Domingo Mariño*). Desde el ático bendice *Dios Padre*.

9. TOLEDO

También los obradores toledanos tuvieron su presencia en nuestra Diócesis durante el siglo XVIII. Juan Nicolau Castro ha puesto de manifiesto su importancia como centro artístico⁵⁸³. Aparte de los artistas citados a continuación en el catálogo, mencionemos la presencia en Jaraíz de la Vera de *Félix Íñigo de Almansa* y del escultor *Manuel Gómez*, a tenor del desaparecido retablo de San Juan que *Pedro de la Roza*, vecino de La Calzada de Oropesa, había contratado. Comenzamos por los maestros que estuvieron en trámites con la Catedral de Plasencia.

José Machín (escultor y tallista)

Traemos al maestro *José Machín* a nuestro repertorio por haber sido uno de los artistas con los que estuvo en contacto el Cabildo de Plasencia cuando se propuso construir el retablo dedicado a Ntra. Sra. del Tránsito. Los contactos con *Machín* se establecieron en junio de 1704. Llegó a enviar la planta y las condiciones según las cuales haría la obra, pero, después de ser leídas en Cabildo el 7 de octubre de 1704, resultaron excesivos los 38.000 reales que solicitaba; de nada sirvió la baja de 1.000 reales que logró obtener al día siguiente la comisión nombrada al efecto, ni las reformas que pretendía el Cabildo para abaratar costes. El proyecto de *Machín* fue definitivamente rechazado; por las trazas y los viajes a Plasencia recibió 1.920 reales⁵⁸⁴.

José Machín es un maestro toledano a quien Zarco del Valle documenta el 29 de noviembre de 1696, en una carta de obligación suscrita con la finalidad de materializar la caja del órgano que entonces estaba ejecutando el maestro organero don *Pedro de*

⁵⁸² De finales del siglo XVII: MONTANER LÓPEZ, E., *op. cit.*, pp. 144 s.

⁵⁸³ NICOLAU CASTRO, Juan, *Escultura toledana del siglo XVIII* (Toledo, 1991), pp. 15 ss.

⁵⁸⁴ A.C.P., L.A.C., n.º. 42 (1703-1704), sin foliar (foliado por nosotros), fols. 265 vt.º, 346 vt.º, 359, 390 vt.º, 392, 394 y 394 vt.º.

Liborna Echevarría, vecino de Madrid, para la Catedral de la ciudad. Actuó como fiador de la escritura Ignacio Machín, hermano del artista y presbítero de la parroquia de Ntra. Sra. de la Mata y sus anejos⁵⁸⁵, lo que viene en parte a explicar el reclamo de Toledo por los capitulares placentinos⁵⁸⁶. Recientemente, el hallazgo del contrato de la obra por parte de Juan Nicolau Castro, otorgado, igualmente, el 29 de noviembre de 1696, nos da a conocer que el maestro se comprometió a realizar la caja del órgano y a tallar los angelitos del diseño que, desde Madrid, había remitido Teodoro Ardemans⁵⁸⁷. En la actualidad, conserva el archivo catedralicio toledano la traza de la caja referida, desmontada a finales del siglo XVIII cuando se levantó el órgano neoclásico del lado izquierdo del coro de la Catedral, sustitución que llevó a cabo *don José Verdalonga*, maestro organero del monasterio de San Lorenzo el Real, de El Escorial, y vecino de Madrid⁵⁸⁸.

Alguna enfermedad debía acuciar a *José Machín* cuando el Cabildo placentino reclamó su presencia siempre y cuando no hubiera fallecido: Ramírez de Arellano documenta el inicio de su actividad en 1680, momento en el que se le encarga un tabernáculo con columnas salomónicas para la parroquia toledana de San Justo, por lo que no debía ser muy longevo cuando tuvieron lugar los tratos con Plasencia⁵⁸⁹. Entre sus obras cabe hacer mención del retablo que hizo para la Virgen de la Esperanza en la señalada parroquia de San Justo (1695); entre 1693 y 1694 talló, a cambio de 1.450 reales, el retablo de San Eloy que sufragó la cofradía de plateros de la ciudad y destinó al convento del Carmen; el abono de 1350 reales en 1704 por las tallas de las Santas Justa y Rufina de la parroquia de homónima titularidad, con motivo de la construcción de un nuevo retablo que le atribuye Ramírez de Arellano, es nota sintomática para tener en cuenta su faceta como escultor –así aparece citado en las Actas Capitulares de Plasencia–. Asimismo, en 1708 dio la cuenta completa del retablo mayor de la parroquia de la Magdalena, que había contratado en 1705 y admiró Ramírez de Arellano para juzgar el mérito de *Machín* como escultor y tallista⁵⁹⁰.

⁵⁸⁵ Según una relación de parroquias con anejos que conserva la Catedral de Plasencia, realizada en 1572 a raíz de la concesión que hizo Pío V a Felipe II el año anterior de 1571 del «subsidio del excusado», la iglesia de Ntra. Sra. de la Mata era «iglesia yerma y (...) cabeza de las iglesias o lugares sus anexos que son Valparayso, la Peraleda, Naval Moral, Torviscoso, Malincada, los cuales son todos una parroquia y una dezmería, y el cura propio de la dicha campana acostumbra a residir en Valparayso (...): GONZÁLEZ CUESTA, Francisco, *Aproximación a la Historia de la Diócesis de Plasencia. Los Arciprestazgos –Apuntes inéditos–*, p. 13.

⁵⁸⁶ ZARCO DEL VALLE, Manuel R., *Datos documentales para la Historia del Arte Español*, T.º II, *Documentos de la Catedral de Toledo* (Madrid, 1916), p. 386.

⁵⁸⁷ A quien acaso se debió el proyecto de retablo que mencionan *José Vélez* y *Juan de la Rosa* en la propuesta que hicieron al Cabildo en 1704, y luego se encargó de modificar *Machín*; dicho diseño madrileño sustituyó al que había delineado, en primera instancia, el salmantino *Francisco Muñoz del Manzano*, y en virtud del cual, además de sus viajes a Plasencia para reconocer el lugar de emplazamiento del retablo, le abonó el Cabildo 400 reales el 7 de octubre de 1704.

⁵⁸⁸ NICOLAU CASTRO, J., «Obras del siglo XVIII en la Catedral de Toledo», en *Anales Toledanos*, T.º XIX (1984), pp. 203 y 240; IDEM, *Escultura toledana...*, *op. cit.*, pp. 54 y 185.

⁵⁸⁹ RAMÍREZ DE ARELLANO, Rafael, *Catálogo de artífices que trabajaron en Toledo, y cuyos nombres y obras aparecen en los Archivos de sus Parroquias* (Toledo, Impr. Provincial, 1920), p. 170.

⁵⁹⁰ *Ibidem*, pp. 170-172, donde se recogen multitud de referencias documentales sobre este artista «digno artífice en la común opinión de aquella provincia» toledana; IDEM, *Estudio sobre la historia de la orfebrería toledana* (Toledo, Impr. Provincial, 1915. Toledo, Ed. facsímil, 2002), p. 110.

Pedro García Comendador (entallador y escultor)

Junto a *José Machín*, fue el segundo maestro de Toledo que propuso el Cabildo para ejecutar el retablo de Ntra. Sra. del Tránsito de la Catedral de Plasencia. A pesar de los acercamientos que hubo a su taller, la obra permaneció desierta⁵⁹¹.

Entallador, y probablemente también escultor, *Pedro García Comendador* está documentado en 1703 fabricando el retablo mayor de la parroquia toledana de San Bartolomé, a cambio de 7.000 reales, además de los 1.150 que recibió de guante y gratificación; azarosa fue la trayectoria posterior de esta pieza, vendida, en última instancia, al madrileño Granda Builla. Posteriormente, el 19 de febrero de 1706 se comprometió a realizar para la iglesia de Santo Tomé el retablo mayor, la custodia y dos estatuas a elección del cura; contó con la ayuda de los escultores *Ignacio Alonso*, *Juan Sánchez «el Cojo»*, *Julián Fajardo*, el ya conocido por nosotros *José Machín* y un hermano de éste, *Roque Machín*, asimismo entallador, que tuvieron que terminar la obra tras la muerte de *García Comendador*, acaecida antes de ver cumplido el compromiso (es muy probable que subcontratara algunas partes de la pieza, algo muy frecuente en la época)⁵⁹².

Francisco Rodríguez (escultor de Talavera de la Reina)

Importante fue la influencia que ejerció este maestro en la Vera, donde aparece documentado en la iglesia de Villanueva en varias obras:

Catálogo de obras

- *Villanueva de la Vera. Parroquia de Ntra. Sra. de la Concepción*
Retablo colateral de San José, antiguo de la cofradía del Dulce Nombre de Jesús

El retablo que tutela en la actualidad la imagen moderna de *San José*, ubicado a la entrada del arco triunfal de esta parroquia, debió estar dedicado en su momento al *Dulce Nombre de Jesús*, que aparece representado en el ático tomando el pecho de su Madre. La composición de la obra es muy sencilla: banco, cuerpo de tres calles recorridas por columnas salomónicas de cinco espiras, y ático flanqueado con ramales de hojas muy abultadas y naturalistas. Estilísticamente, la pieza responde a los postulados de finales del siglo XVII y comienzos del XVIII. La iconografía actual es moderna.

Por los libros de cuentas de la cofradía del Dulce Nombre de Jesús, sabemos que el retablo fue ejecutado por el maestro *Francisco Rodríguez* entre 1707 y 1712, período que abarcan las cuentas que el mayordomo facilitó en la última de las datas expresadas: la obra se ajustó en 1.100 reales de vellón, corriendo a cargo de la cofradía el transporte de *Rodríguez* (77 reales «de traer al dicho ... maestro del retablo, a su muger y a un ofizial y a sus herramientas y llebarlos»), la madera y demás gastos de albañilería, herrería, etc. En total, la hechura de la máquina ascendió a 1354 reales de vellón.

⁵⁹¹ A.C.P., L.A.C., n.º. 42 (1703-1704), sin foliar (foliado por nosotros), fol. 426 vt.º.

⁵⁹² RAMÍREZ DE ARELLANO, R., *Catálogo de Artífices...*, op. cit., pp. 108, 172 y 173.

El dorado de la obra se acometió entre 1715 y 1718: de esta tarea estuvo encargado *Francisco Benito*, dorador vecino de Oropesa, que ajustó su trabajo en 1.200 reales de vellón. Las labores policromas que efectuó se conservan en bastante buen estado, sin duda por las limpiezas que la cofradía titular se cuidó de hacer a lo largo del tiempo. Por otra parte, digamos que la imagen dieciochesca del titular no se ha perdido, se conserva en la sacristía aunque con muchos repintes: entre 1727 y 1728 el dorador *José Rayo*, vecino de Valverde de la Vera, recibió 70 reales por retocar al Niño, y entre 1764-65 le fueron abonados 120 reales a *Fernando Álvarez Lorenzana* por los reparos que hizo en la imagen⁵⁹³, sin duda muy afectada por las procesiones.



Fig. 166. Villanueva de la Vera. Parroquia de Ntra. Sra. de la Concepción. Retablo de San José, antiguo del Dulce Nombre de Jesús.

- *Villanueva de la Vera. Antigua ermita de los Santos Justo y Pastor
Reparos en el retablo mayor (desaparecido)*

En 1712 esta ermita le abonó «ochenta y siete reales de vellón, que fue lo que tubo de costa componer las yendas que estaban desencajadas y flojas y componer el retablo de los Niños que estaba quasi caído»; debía ser éste el retablo mayor de la ermita, que aparece citado en un inventario de 27 de julio de 1542⁵⁹⁴.

⁵⁹³ A.P. de Villanueva de la Vera, L.C. y V. de la *Cofradía del Dulce Nombre de Jesús*, de 1707 a 1860, foliado, fols. 3 vt.º, 4, 16 vt.º, 22, 29 y 77 vt.º.

⁵⁹⁴ *Ibidem*, L.C.F. y V. de la ermita y cofradía de los Santos Justo y Pastor, de 1691 a 1758, foliado, fol. 97; L.C.F. y V. de la ermita y cofradía de los Santos Justo y Pastor, de 1542 a 1545, foliado en parte, fols. 7 y 7 vt.º.

- Villanueva de la Vera. Parroquia de Ntra. Sra. de la Concepción
Retablo mayor (atribuido)



Fig. 167. Villanueva de la Vera. Parroquia de Ntra. Sra. de la Concepción. Retablo mayor.

Análisis descriptivo-. El retablo se eleva sobre un sotobanco de cantería, y cuenta en alzado con banco, dos cuerpos divididos en tres calles por columnas salomónicas, y ático curvo de muy reducidas proporciones. El diseño de la máquina se adapta al testero plano de la capilla mayor, sin experimentar en planta mayor movimiento que el derivado de los entrantes y salientes proyectados en su recta planimetría. La decoración vegetalista es muy abultada y carnosa, y su espaciada distribución deriva en una mayor limpieza de las superficies. Teniendo en cuenta, por un lado, que la decoración no empieza a replegarse en el retablo barroco español hasta la década de 1740, y, por el otro, la fecha de 1730 que nos proporcionan las fuentes documentales consultadas, podemos concluir diciendo que debió ser en este margen temporal en el que se ejecutó la obra.

Cuatro mensulones de pomposa hojarasca sirven de asiento a los soportes del primer cuerpo y dividen en tres sectores el banco del retablo. Los laterales están decorados con pinturas sobre tabla donde se representa un *ángel* en estilo bastante popular, mientras que el central sirve de inicio para la hornacina preeminente del segundo nivel: abierta en arco de medio punto, con casetones en el intradós, tallos vegetalistas en las enjutas y festones colgantes por los laterales, debió albergar un manifestador de grandes proporciones, hoy sustituido por imagería moderna. Flanquean este espacio dos hornacinas aveneradas, muy planistas, rematadas por un broche de hojarasca inserto en el tambanillo superior. Las imágenes que albergan también son de reciente factura.

Las columnas salomónicas del segundo cuerpo mantienen las cinco espiras de los soportes que estructuran el primero, aunque a una escala mucho menor y experimentando una torsión opuesta a sus respectivas compañeras. La hornacina central, profusamente decorada, cobija una talla del siglo XVI probablemente dedicada a *Santa Ana*, que aparece leyendo un libro abierto. Acompañan a ambos lados dos esculturas de santos franciscanos contemporáneas al retablo: en el Evangelio está representado *San Pedro de Alcántara*, «hombre corpulento y de buena estatura, buen

rostro, color bajo, la caveça grande y muy calva y unas arrugas en la frente»⁵⁹⁵, que porta en la diestra la pluma con la que escribe el *Tratado de la Oración y la Contemplación* que sostiene con la mano izquierda; hace pareja en la Epístola con *San Francisco de Asís*, identificado a partir del crucifijo que eleva con su derecha. Cuatro querubines de bulto sobre el rebanco de este segundo cuerpo completan la iconografía de la pieza, destinada en su conjunto a ensalzar la Concepción Virginal de María según las tesis que los Inmaculadistas, entre ellos los franciscanos, habían defendido desde el siglo XIII contra las objeciones de San Bernardo, Santo Tomás de Aquino, etc.

Remata el retablo un ático curvo de muy reducidas proporciones. En la actualidad, ha perdido el Crucificado del siglo XVI que lo culminaba hasta no hace muchos años; se elevaba sobre una cartela en la que aparece una fecha tal vez referida al año 1748, sin duda correspondiente al momento en que se doró.

Historia documental, atribución y valoración de la obra-. Los datos documentales que poseemos para trazar la historia documental de este retablo mayor son bastante escasos: la limpieza acometida por *Juan y Antonio Ginarte* entre 1722 y 1724 sobre el antiguo, además de los reparos que necesitaba su tabernáculo en 1725, fueron los detonantes para el contrato de una nueva custodia en 1730 (en parte sufragada por la cofradía de la Pasión) y, en última instancia, para la ejecución del actual retablo mayor, que debió acometerse en la década de 1730. Según la fecha que figura inscrita en la cartela del ático, el dorado de la pieza se acometería hacia 1748.

Llama la atención en este conjunto la importancia concedida a la custodia, cuya hornacina ocupa todo el alzado del banco y el primer cuerpo: no en vano el mayor-domo de la cofradía de la Pasión anota un descargo de 808 reales y 20 maravedís invertidos en dicha obra⁵⁹⁶. Por lo demás, poco aporta el retablo al desarrollo de la retabística placentina, aparte de ser un notable ejemplar para estudiar la pervivencia del soporte salomónico en nuestra zona.

En lo que a su trazado y ejecución se refiere, la relación que presenta con las columnas del antiguo retablo de la cofradía del Dulce Nombre de Jesús que hemos estudiado, fabricado por el talaverano *Francisco Rodríguez*, puede ser algo más que una mera coincidencia. A su taller adscribimos la obra.

Otras intervenciones

- 1711-1713. Compuso las andas de la imagen titular de la ermita de Santa Ana de Villanueva de la Vera, recibiendo por su trabajo la cantidad de 45 reales de vellón⁵⁹⁷.

⁵⁹⁵ BARRADO MANZANO, Arcángel, OFM, *San Pedro de Alcántara. Estudio documentado y crítico de su vida* (Madrid, 1965) (Cáceres, 1995), p. 124, n. 3, descripción aportada en la declaración de Miguel Vázquez en el *Proceso Ávila 1615. Vid., etiam*, ANDRÉS ORDAX, Salvador, «Iconografía Teresiano-Alcantarina», en *B.S.A.A.*, T.º XLVIII (1982), p. 304.

⁵⁹⁶ A.P. de Villanueva de la Vera, *L.C.F. y V. de 1630 a 1729*, foliado, fols. 425, 439, 463, 469 y 469 vt.º; *L.C., V. y otros, de la Cofradía de la Pasión, de 1642 a 1737*, foliado, fols. 221 vt.º y 222.

⁵⁹⁷ *Ibidem*, *L.C.F., V., Cabillos y otros de la Cofradía y ermita de Santa Ana, de 1674 a 1814*, foliado, fol. 80.

Pedro de la Roza (maestro de arquitectura vecino de La Calzada de Oropesa)

Mayor influencia que el anterior maestro ejerció *Pedro de la Roza* en la zona Este de nuestro Obispado. Contribuyó a difundir el estilo barroco, de muy discreto tono. Las obras que hemos documentado del mismo, en las que sin duda estuvo ayudado por su oficial *Francisco de San Pedro*, son las siguientes:

Catálogo de obras

- *Jaraíz de la Vera. Parroquia de San Miguel*
Retablo de San Juan (desaparecido)

Pedro de la Roza ajustó, el 5 de octubre de 1716, el desaparecido retablo de *San Juan* –situado en el lado del Evangelio del presbiterio– con la iglesia jaraiceña de San Miguel

«en prezo de dos mil y quatrozientos reales con la condizión de que dicho maestro abía de recibir en cuenta de dicha cantidad el retablo que tiene dicho santo que es el que hizo Felix Yñigo de [Almansa], vecino de Valdeverdeja, en prezo de setezientos reales, y que abía de ser del cargo de dicha yglesia el conduzirse a la dicha villa de La Calzada y traer a esta villa el que haga dicho Pedro de la Roza y azer el gasto a dicho maestro y sus ofiziales quando le venga a sentar en lo que toca a mantenimientos, y dicho ajuste se hizo en dicho zinco de octubre y el maestro a de poner la madera para dicho retablo».

Al primer pago de 273 reales, efectuado al punto del contrato, siguieron otros cinco hasta completar el precio acordado de 2.400 reales, finiquitados el 30 de septiembre de 1717 tras haberlo asentado dos días antes (cuatro días tardaron en completar su asiento, y fueron necesarios dos oficiales más, que se alojaron en casa del mayordomo; el maestro fue recogido en casa del cura, que dio de limosna el gasto de mantener a *de la Roza*). De esto deducimos que fue la festividad de San Miguel –patrono de la parroquia– la fecha elegida para su inauguración. Cabe pensar que el retablo pudo estar dedicado a San Juan Evangelista, cuya fecha celebramos el 27 de diciembre.

Señalemos, como curiosidad, que el transporte del nuevo conjunto a Jaraíz se efectuó con las mismas carretas en las que se le entregó al maestro el antiguo que había hecho *Félix Iñigo de Almansa*, valorado en 700 reales (el transporte ascendió a 60 reales). Asimismo, es interesante no pasar por alto la partida nº. 48, en virtud de la cual se abonaron 74 reales del «ymporte de dos niños que hizo *Manuel Gómez*, vezino de dicha Calzada, para dicho retablo por necesitar de ellos para su adorno, y son los que están puestos sobre las cornixas de las columnas pequeñas de él, los quales no entraron en el ajuste de dicho retablo por no ser de la profesión de el dicho Pedro de la Roza el hazerles». Asimismo, en las cuentas de 1719 se anotan 87 reales de costa por el dorado del sagrario, que debió efectuarse al tiempo de asentar la nueva pieza⁵⁹⁸.

⁵⁹⁸ Sobre esta obra *vid.* A.P. de San Miguel de Jaraíz de la Vera, L.C.F. y V. de 1709 a 1725, foliado, fols. 53 vt.º-54 (cuentas de 1717); y 67-69 (cuentas de 1719, partidas de gasto nº. 33, 44 a 53, y 55); L.C.F. y V. de 1767 a 1814, foliado, fol. 354 (cuentas de 1799).

- *El Gordo. Parroquia de San Pedro Apóstol*
Retablo de Ntra. Sra. del Rosario (desaparecido)

Según las cuentas que ofreció en 1717 el mayordomo de la cofradía de Ntra. Sra. del Rosario que se servía en la iglesia de El Gordo, *Pedro de la Roza* fue el maestro que se encargó de fabricar un nuevo retablo para la titular de dicha congregación; recibió por su trabajo 734 reales –al menos, que tengamos documentados–⁵⁹⁹. La obra de *de la Roza* tuvo que ser renovada por completo entre 1770 y 1776 a causa del mal estado en que la había dejado la carcoma⁶⁰⁰.

- *Navalmoral de la Mata. Parroquia de San Andrés*
Retablo de Ntra. Sra. del Rosario (desaparecido)

Siguiendo la decisión del cabildo celebrado el 27 de diciembre de 1718, la cofradía del Rosario que se servía en la iglesia de San Andrés, de Navalmoral, contrató con *Pedro de la Roza* la hechura de un nuevo retablo, que realizó al año siguiente: la obra se estipuló en 2.410 reales, con la madera incluida, exceptuando la clavazón⁶⁰¹. Tres años después, en el cabildo celebrado el 16 de mayo de 1722, y en el general del 4 de enero de 1723, los cofrades acordaron dorar el conjunto: éste se contrató con *Fernando del Mazo*, dorador vecino de La Calzada de Oropesa, a cambio de 4.060 reales, que recibió una vez que *Francisco Benito*, también maestro de dorar procedente de la misma localidad, tasó la obra⁶⁰².

Es posible que el retablo al que aluden las cuentas sea el que hoy ocupa la *Dolorosa*, puesto que los otros dos colaterales de la parroquia, dedicados a *Ntra. Sra. del Rosario* y a *Cristo atado a la columna*, deben proceder del convento de monjas de Santo Domingo que existía en Belvís de Monroy, según el escudo de la Orden de Predicadores que llevan inserto en el ático. Sin embargo, nos parece un retablo demasiado pequeño para la cantidad que se abonó, por lo que cabe la posibilidad que el original de *Pedro de la Roza* se perdiera y tuviera que ser sustituido por otro procedente del precitado convento, desamortizado en el siglo XIX: preside la segunda obra citada una imagen de *Ntra. Sra. del Rosario*, tal vez del siglo XVIII, y el retablo está fechado, por inscripción, en 1688.

⁵⁹⁹ A.P. de El Gordo, L.C., V. y Listas de Hermanos de la Cofradía de Ntra. Sra. del Rosario, de 1670 a 1762, foliado, fols. 229, 237, 249 y 249 vt.^o. Pagos por el dorado de la obra están registrados en otras cofradías, por ejemplo, en la del Dulce Nombre de Jesús: *ibidem*, L.C., V., *Cabildos, etc., de la Cofradía del Dulce Nombre de Jesús, de 1575 a 1763*, foliado, fol. 508, cuentas de 1722, referentes a 1720-1721. Es posible que se encargara del dorado el maestro *Pedro Baztán*, vecino de La Calzada de Oropesa, a quien tenemos documentado en las precitadas cuentas dorando las andas de la cofradía: *ibidem*, fol. 530, cuentas del periodo 1727-1728.

⁶⁰⁰ *Ibidem*, L.C., V. y Listas de Hermanos de la Cofradía de Ntra. Sra. del Rosario, de 1762 a 1808, sin foliar, cuentas tomadas en 1777. La nueva obra importó 1.319 reales, y aún se conserva en la iglesia, presidida por una imagen de vestir de Ntra. Sra. con el Niño en brazos, que, tal vez, se fabricaría en el siglo XVIII.

⁶⁰¹ A.P. de la iglesia de San Andrés, Navalmoral de la Mata, L.C., V. y otros de la Cofradía de Ntra. Sra. del Rosario, de 1712 a 1757, sin foliar, cabildo de 27 de diciembre de 1718, y cuentas de 1719, tomadas el día 20 de agosto.

⁶⁰² *Ibidem*, cabildos celebrados los días 16 de mayo de 1722 y 4 de enero de 1723; y cuentas tomadas el 13 de diciembre de 1723.

- *Robledillo de la Vera. Parroquia de San Miguel Arcángel*
Retablo de Ntra. Sra. del Rosario (desaparecido)

Entre 1719 y 1720, *Pedro de la Roza* recibió de la cofradía del Rosario que se servía en esta localidad verata un total de 1.739 reales y 21 maravedís por el retablo que hizo para su imagen titular; por las cuentas sabemos que contó con la ayuda de su oficial *Francisco de San Pedro*. El maestro *Alonso Sánchez Pardo* se encargó de dorar la obra entre 1726 y 1727⁶⁰³.

- *Jaraíz de la Vera. Parroquia de San Miguel*
Sagrario-tabernáculo y urna del antiguo retablo mayor (desaparecidos)

Entre 1721 –en que fue solicitada licencia al Provisor diocesano– y 1725, el maestro retablero *Pedro de la Roza* se encargó de ejecutar un nuevo sagrario-tabernáculo y urna para el antiguo retablo mayor de la iglesia jaraiceña de San Miguel, que había sido construido a comienzos del siglo XVII y dorado por el pintor placentino *Alonso de Paredes* entre 1617 y 1619. Por su trabajo, *Pedro de la Roza* percibió un total de 1.311 reales, abonados hasta la conclusión definitiva de la obra en 1725, año de su transporte hasta la villa de Jaraíz sobre las caballerías que la iglesia sufragó según acuerdo con el maestro. Diez años después de su conclusión, entre 1734 y 1735, la parroquia procedió a dorar el recién estrenado conjunto, concepto que supuso el abono de 1.789 reales y 28 maravedís a un anónimo maestro⁶⁰⁴.

- *Aldeanueva de la Vera. Parroquia de San Pedro Apóstol*
Retablo mayor

El avanzado estado de deterioro que sufría el retablo concertado en 1524 con el entallador flamenco *Guillermín de Gante*⁶⁰⁵, unido al deseo que sin duda albergaba la comunidad por renovar y adaptar sus ornamentos al nuevo estilo barroco, fueron los factores que decidieron el contrato de un nuevo retablo a comienzos de la década de 1720. En su mayor parte, la obra fue costeada por las cofradías y demandas de la iglesia, unido al importe –450 reales– que tuvo la venta del antiguo retablo mayor a la cercana parroquia de Guijo de Santa Bárbara, de lo que resultó un montante total de 5.073 reales y 11 mrs. La suma dineraria recaudada fue lo suficientemente onerosa como para sufragar el contrato firmado con *don Pedro de la Roza*, que lo ajustó en 4.477 reales y 16 maravedís.

⁶⁰³ También se documenta un pago de 88 reales y 21 maravedís por el asiento de la obra: A.P. de Robledillo de la Vera, L.C. y V. de la *Cofradía de Ntra. Sra. del Rosario, de 1693 a 1837*, foliado, fols. 43 vt.º, 44, 53, 53 vt.º y 65.

⁶⁰⁴ A.P. de San Miguel de Jaraíz de la Vera, L.C.F. y V. de 1709 a 1725, foliado, fols. 89 vt.º (cuentas de 1721, partida de gasto n.º. 21); 104 vt.º (cuentas de 1724, partida de gasto n.º. 40); 121 (cuentas de 1725, partida de gasto n.º. 23); y cuentas de 1735 –foliación perdida–, partidas de gasto n.º. 37, 44 y 47. *Vid., etiam*, MONTERO APARICIO, Domingo, *Arte religioso en la Vera de Plasencia* (Salamanca, 1975), p. 325 (nota 43), y p. 326 (nota 44).

⁶⁰⁵ MÉNDEZ HERNÁN, V., *El retablo en la Diócesis de Plasencia (Siglos XVI-XVIII)* (Cáceres, 2000), T.º II, pp. 400-403.



Fig. 168. Aldeanueva de la Vera. Parroquia de San Pedro Apóstol. Retablo mayor.

Otorgada la licencia necesaria por el Provisor diocesano el 9 de junio de 1721, los trabajos debieron dar comienzo poco después, porque con fecha de 5 de julio de 1723 firmaba el maestro carta de pago por la cantidad expresada; los descargos realizados en favor del mismo, registrados algunos de ellos en las cuentas de la cofradía de la Pasión de 1723 y 1725, debieron revertir en el coste total expresado. El resto de abonos anotados en concepto de gastos ocasionados con motivo de la obra permiten llegar a las siguientes conclusiones: la madera correría a cargo del artista, mientras que el asiento del retablo, la tramoya del «casarón» y «la renta de la casa en que se fabricó dicho retablo» fueron a cuenta del caudal de fábrica⁶⁰⁶.

Cuatro años después de su conclusión, procedió el cura rector, «la xustizia y procurador síndico general del común y vezinos» a contratar las tareas de dorado. El convenio se firmó el día 20 de abril de 1727 entre los rectores parroquiales y el maestro *Bernardo Rodríguez*, vecino de Plasencia y natural de Ciudad Rodrigo, a cambio de 7.200 reales de vellón⁶⁰⁷.

⁶⁰⁶ A.P. de Aldeanueva de la Vera, L.C.F. y V. de 1686 a 1754, foliado, fols. 179 vt.^o-185 vt.^o, *passim*; L.C., V. y Listas de Hermanos de la Cofradía del Santo Cristo del Sepulcro, de 1633 a 1732, foliado, fol. 227; L.C.F. y V. de la Cofradía de la Pasión y su ermita, de 1711 a 1753, foliado, fols. 80 y 86; L.C. y V. de la Cofradía del Santísimo Sacramento, de 1638 a 1733, foliado en parte, cuentas de 1725. Sobre el retablo, *vid. etiam*, los siguientes trabajos: MONTERO APARICIO, D., *Arte Religioso en la Vera...*, *op. cit.*, pp. 318 ss.; GARCÍA MOGOLLÓN, Florencio-Javier, *Viaje artístico por los pueblos de la Vera (Cáceres). Catálogo Monumental* (Madrid, 1988), pp. 199 y 201; IDEM (Dir. de la Comarca de la Vera), *Inventario Artístico de Cáceres y su Provincia. T.º I. Partidos Judiciales de Alcántara y Cáceres y Comarca de la Vera de Cáceres* (1989) (Madrid, M.º de Cultura, 1990), p. 263.

⁶⁰⁷ El contrato le fue adjudicado a *Bernardo Rodríguez* después de concluir el proceso de subasta abierto al respecto y gracias a la mejora de 7.200 reales, con 200 de prometido, que hizo frente a los 7.700 reales en los que *José González Rayo*, dorador vecino de Valverde de la Vera, había estipulado su trabajo: AHPCC. Sección Protocolos Notariales. Escribanos: José González Pavón, leg. 1098 (Aldeanueva de la Vera), s.f.; y Juan Francisco Garrido, leg. 883 (Plasencia), foliado, fols. 166-167. *Vid., etiam*, MARTÍNEZ DÍAZ, José M.º, «Noticias sobre pintores y doradores castellanos en la provincia de Cáceres», en *Salamanca. Revista de estudios*, N.º. 31-32 (1993), pp. 101 s. y pp. 107 ss.

Desde un principio el retablo debió contar con imágenes procedentes de antiguos altares y máquinas lignarias desaparecidas, y no fue hasta comienzos de la década de 1760 cuando se contrató la hechura de la efigie del titular: según las cuentas parroquiales de 1764, le fueron abonados a *Manuel Álvarez Benavides*, escultor vecino de Pasarón de la Vera, 890 reales y 6 maravedís «que tubo de costa la hechura de San Pedro», dorada y estofada entre 1764 y 1766⁶⁰⁸ por *Alonso Recuero*, que percibió un total de 937 reales. En 1760 fue necesario *retocar los quatro ángeles*.

Análisis descriptivo-. El retablo de la parroquia de Aldeanueva estructura su alzado a partir del sotobanco de cantería sobre el que asienta, y se divide en banco –con cuatro grandes mensulones– de elevadas proporciones, cuerpo único con tres calles separadas por columnas salomónicas –de 4 espiras y dos medias; las dos columnas del Evangelio rotan en sentido dextrórsim frente a sus compañeras en la Epístola, que oponen la dirección sinistrórsim– y ático. La abultada decoración vegetalista, también dotada de formas menudas y nerviosas, inunda las estructuras y confiere un tratamiento pictórico a las superficies. Albergan las repisas de las calles laterales las imágenes de *San Mateo* (s.XVII) y *Santo Domingo de Guzmán* (s.XVII); la hornacina principal, abierta en arco trilobulado con intradós acasetonado, acoge la talla del titular *San Pedro* entronizado y revestido de pontifical: adolece en su confección de un esquema convencional y rígido no exento de ciertas imperfecciones. La hornacina del ático, animado con los cuatro querubines que cabalgan sobre la cornisa, acoge la talla de un *Crucificado* de comienzos del siglo XVII. Remata el todo un broche de hojarasca de cuyo centro emergen las llaves simbólicas del titular de la parroquia.

Valoración de la obra en su contexto artístico-. La procedencia foránea de un maestro de arquitectura como *Pedro de la Roza*, nos permite comprobar una vez más que en la Diócesis de Plasencia el cambio desde los últimos coletazos del clasicismo hasta la implantación del retablo barroco depende, en muchos casos, de la actividad de maestros foráneos en virtud de cuyos planteamientos los talleres de la propia ciudad alfoncina, en franca decadencia desde la segunda mitad del siglo XVII, evolucionan hacia las propuestas barroquistas del estilo implantado en España desde la década de 1690. Algo parecido sucede con la vecindad mirobrigense del dorador *Bernardo Rodríguez*: la necesidad de acudir a talleres *satélites* ubicados en las ciudades más próximas a las fronteras de la Diócesis, vuelve a poner de manifiesto el agotamiento que sufren en estos momentos los obradores de la Sede del Obispado.

- *Deleitosa. Parroquia de San Juan Evangelista*
Retablo del Santo Cristo del Desamparo (Epístola)

Hacia 1722 *don Pedro de la Roza* concertó un nuevo retablo con la Vera Cruz de Deleitosa en el precio de 1.250 reales de vellón. La obra debió ser ejecutada entre este año y el de 1723, período temporal en el que recibió el maestro la cantidad ajustada y se documentan pagos por el gasto que tuvo el asiento⁶⁰⁹. De dorar el retablo

⁶⁰⁸ A.P. de Aldeanueva de la Vera, L.C.F. y V. de 1747 a 1808, foliado en parte, cuentas de 1764 y 1766.

⁶⁰⁹ A.P. de Deleitosa, L.C. y V. de la *Cofradía de la Vera Cruz*, de 1717 a 1747, sin foliar, cuentas de 1722 y 1723.



Fig. 169. Deleitosa. Parroquia de San Juan Evangelista. Retablo del Santo Cristo del Desamparo, imagen titular.

se encargó *Juan Barbosa* entre 1724 y 1725, según las cuentas de 1726: recibió por este trabajo, en el que también entró el dorado de las arañas de la cofradía y barnizar un Niño Jesús, 2.036 reales. Es posible que *Juan Barbosa* se encargara de ejecutar la compostura que fue necesario hacer en la barba del Crucificado entre 1745 y 1746, ya «que la tenía algo despostillada»⁶¹⁰.

Aunque contaba con esta nueva obra, la cofradía de la Vera Cruz no se deshizo de su viejo retablo hasta 1768, año en que fue vendido al Abad de Cabañas a cambio de 750 reales, 300 de los cuales fueron abonados por la homónima congregación sita en la iglesia de Retamosa, donde en la actualidad se conserva la pieza⁶¹¹. La venta de la obra debió realizarse con motivo de la hechura de otro retablo que tenemos documentado en las cuentas de la cofradía de la Vera Cruz de Deleitosa a partir de 1768: en esta fecha se abonaron 1.200 reales por la nueva máquina, que fue dorada al año

siguiente, en 1769, por *Francisco de Sala*; el coste total ascendió, según constata un pago documentado entre 1772 y 1773, a 3.690 reales⁶¹². Es probable que la Vera Cruz tuviera bajo su custodia la talla del Cristo del Desamparo y otra de un Yacente (sustituido en la actualidad por una obra moderna), para el cual se destinó esta última obra anotada.

Análisis descriptivo-. El único retablo que conserva la parroquia de Deleitosa es el que preside la talla del *Santo Cristo del Desamparo*, imagen «mui devota y milagrosa ... cuio altar es privilegiado por la silla apostólica»⁶¹³, y que debe ser el que hizo nuestro artífice. Se encuentra ubicado en la capilla situada junto al presbiterio por el costado de la Epístola. Su tipología responde a la de un retablo crucífero, concebido con la idea de fingir la existencia de un baldaquino que, en realidad, no está conformado, aunque las columnas de fuste liso y decoración adherida que flanquean la hornacina central soporten un profundo ático trilobulado. Corona la obra un broche de hojarasca pomposa con el monograma JHS, al que enmarcan dos graciosas figuras de angelitos.

⁶¹⁰ *Ibidem*, cuentas de 1725 y 1746.

⁶¹¹ *Ibidem*, L.C. y V. de la *Cofradía de la Vera Cruz*, de 1748 a 1773, sin foliar, cuentas de 1768 (partidas del cargo). *Vid., etiam*, A.P. de Retamosa de Cabañas. L.C. y V. de la *Cofradía de la Vera Cruz*, de 1762 a 1799, foliado, fol. 23 vt.º.

⁶¹² A.P. de Deleitosa, L.C. y V. de la *Cofradía de la Vera Cruz*, de 1748 a 1773, sin foliar, cuentas de 1768 y 1769; L.C. y V. de la *Cofradía de la Vera Cruz*, de 1773 a 1835, sin foliar, cuentas de 1773.

⁶¹³ LÓPEZ, Tomás, *Extremadura. Por López, año de 1798*. Estudio y recopilación a cargo de Gonzalo BARRIENTOS ALFAGEME (Mérida, 1991), p. 177.

La talla del *Crucificado* debe datar de la segunda mitad del siglo XVII: los finos y sucintos plegados del paño de pureza tienen su correspondencia con obras como el Crucifijo de la parroquial de Sardón de Duero (Valladolid), ejecutado por *Gregorio Fernández* antes de 1610⁶¹⁴; sin embargo, la riqueza que adquiere el paño en su caída vertical por el costado izquierdo, mucho más jugoso, permite avanzar la cronología propuesta. Está acompañado con símbolos pasionistas, además de la figura del *Padre Eterno bendicente* sobre su cabeza.

- *Losar de la Vera. Ermita del Cristo de la Misericordia*
Retablo mayor

Introducción-. Concluida con anterioridad a 1728 la reedificación de esta ermita⁶¹⁵, los rectores de su cofradía decidieron fabricar un nuevo retablo con el que engalanar el presbiterio –el cual ya estaba concluido en dicho año según el inventario entonces efectuado–. Se contrató con el maestro de arquitectura y retablos *Pedro de la Roza*: así lo constata un descargo de 1728, en virtud del cual le fueron abonados «zinquenta reales ... de resto que se le devía de haver hecho el retablo de talla en que está el Santísimo Christo». La obra debió ser, pues, ejecutada entre 1726 y 1727. Aproximadamente nueve años después, el dorador y pintor *José Rayo*, vecino de Valverde de la Vera, se encargó de dorar el nuevo conjunto entre 1736 y 1739⁶¹⁶.



Fig. 170. Losar de la Vera. Ermita del Cristo de la Misericordia. Retablo mayor.

⁶¹⁴ MARTÍN GONZÁLEZ, *El Escultor Gregorio Fernández* (Madrid, 1980), pp. 176 s., lám. 129.

⁶¹⁵ En la Visita de 12 de julio de 1728 se declara que la ermita se halla hecha de nueva fábrica: A.P. de Losar de la Vera, L.C.F. y V. de la Ermita del Cristo de la Misericordia, de 1728 a 1827, foliado, fol. 7 vt.º.

⁶¹⁶ Con motivo de las obras que de nuevo se emprendieron en el templo entre 1795 y 1799, destinadas a construir el camarín según las directrices de un maestro arquitecto procedente de Navalmoral de la Mata, fue necesario contratar los servicios del maestro tallista *Vicente Lorenzana*, que recibió 316 reales «por quitar el retablo antes de la obra y colocarle después, incluso las composturas y añadidos que se hicieron». Posteriormente, en 1800 le fue añadido un transparente. *Vid.*, al respecto, A.P. de Losar de la Vera, L.C.F. y V. de la Ermita del Cristo de la Misericordia, de 1728 a 1827, foliado, fols. 14, 35, 35 vt.º, 37, 37 vt.º, 89-90 vt.º y 94.

Análisis descriptivo-. El retablo, de estilo barroco churrigueresco, cuenta en alzado de banco, cuerpo único con tres calles separadas por cuatro columnas salomónicas, y ático curvo culminado por un broche de hojarasca pomposa. Como corresponde a la tercera década del siglo XVIII, el ornato vegetal es muy recargado, carnoso y ofuscante, logrando unificar las partes del conjunto en un todo uniforme. El frontal de altar que tiene adosado el retablo es posterior, de estilo rococó, fechable hacia la década de 1770.

Los grandes mensulones sobre los que apean los soportes del cuerpo principal enmarcan en el banco los siguientes elementos: un tablero decorado con tallos y roleos (Evangelio), una representación muy popular de la ciudad de Jerusalén, de estilo rococó, poblada de símbolos pasionistas (calle central), y la puerta de acceso al camarín (Epístola), desde donde preside un *Crucificado* de talla policromada fechable en el siglo XVI. La hornacina central que permite vislumbrar la figura está diseñada en arco trilobulado, y en medio punto las laterales, que albergan dos bonitas esculturas lignarias del *Niño Jesús* del siglo XVII. Sobre el entablamento residual que soportan las columnas se alza el ático curvo; dos pilastrones troncopiramidales enmarcan un tondo circular con la representación de la *Quinta Angustia*, obra realizada en óleo sobre lienzo en el siglo XVIII bajo presupuestos del XVI.

Otras intervenciones

- 1735-36 (según las cuentas de 1737). La ermita de Ntra. Sra. de la Oliva, en Serrejón, abonaba en esta fecha 140 reales de vellón en favor de *Pedro de la Roza*, «maestro de arquitectura vezino de la villa de Cañamero, por cuenta de la hechura de unas andas que hizo para la ymagen de Ntra. Sra.» En las cuentas siguientes de 1736 (tomadas en 1738) se terminaron de pagar los 100 reales que, al parecer, aún se le debían⁶¹⁷.

Fernando Álvarez Lorenzana

(maestro retablero vecino de La Calzada de Oropesa)

Procedentes de La Calzada de Oropesa, los *Lorenzana* trabajan en la Vera de Plasencia y en las localidades próximas a Naval Moral de la Mata: sin hacer distinción entre *Fernando* o *Pedro Álvarez Lorenzana*, a quien estudiamos en el siguiente apartado, las cuentas de la parroquia de El Gordo registran un pago a su favor el 5 de mayo de 1755⁶¹⁸, y las de Belvís de Monroy en 1759⁶¹⁹ y entre 1763-1764⁶²⁰ y 1767-1768.

⁶¹⁷ A.P. de Serrejón, L.C.F. y V. de la ermita de Ntra. Sra. de la Oliva, anterior a 1725-1818, foliado en parte, fols. 49 vt.^o y 56.

⁶¹⁸ Recibió el maestro *Lorenzana* en esta fecha 118 reales por diversos trabajos que hizo para la iglesia (marco para el altar mayor, etc.): A.P. de El Gordo, L.C.F. y V., de 1740-1746, 1746-1749, 1751-1754, 1856, 1899-1911, y 1918-1920, sin foliar, carta de pago otorgada por el artista (que no firma); corresponde a las cuentas tomadas en 1755, referidas a 1753-1754.

⁶¹⁹ A.P. de Belvís de Monroy, L.C.F. y V. de la Ermita de Ntra. Sra. del Berrocal, de 1724 a 1779, foliado, fol. 112; en la fecha expresada realizó para la ermita un marco y algunas otras obras menores.

⁶²⁰ Se abonaron 32 reales a *Lorenzana*, maestro tallista, por mudar de sitio el retablo de la Purísima: *Ibidem*, L.C.F. y V. de 1761 a 1816, foliado, fol. 19. Entre 1767 y 1768 tenemos documentado un descargo similar, de 448 reales, por su ocupación en el trono de plata, con alma de madera, que estaba haciendo un orfice: *ibidem*, fols. 33 vt.^o y 34.

Catálogo de obras

- Villanueva de la Vera. Parroquia de Ntra. Sra. de la Concepción
Retablo del Cristo de la Piedad

Alberga el buque eclesial de Villanueva de la Vera un bonito retablo de tipo crucífero, situado en el costado de la Epístola. Es posible que haya perdido la *predella*, pues el único cuerpo de su alzado asienta directamente sobre la cantería del altar. La hornacina principal está flanqueada por dos columnas salomónicas de cinco espiras, rematada en el ático con un portentoso broche de hojarasca carnosa. Preside el conjunto, sobre un fondo pictórico con la representación de la *Virgen y San Juan*, un *Crucificado* por cuyos arcaizantes rasgos anatómicos fechamos en el siglo XVI. Añadamos que el marasmo decorativo que inunda el retablo posee todos los tintes por los que discurre la retablística española en la década de 1730.

Por la documentación consultada sabemos que el retablo tenía como titular a la cofradía de la Pasión. Los reparos que ésta llevó a cabo en sus imágenes en 1715 debieron propiciar el contrato de la máquina conservada en la actualidad: fue realizada entre 1727 y 1729 por *Fernando Álvarez Lorenzana*, maestro de hacer retablos que lo ajustó en 1.000 reales y 21 maravedís. La policromía que la congregación ajustó en 1764 por el precio de 1.500 reales de vellón puede estar referida a esta pieza, o bien al retablo que trasladó a su costa desde la ermita de San Justo entre 1742 y 1743⁶²¹.



Fig. 171. Villanueva de la Vera. Parroquia de Ntra. Sra. de la Concepción. Retablo del Cristo de la Piedad.

- Villanueva de la Vera. Parroquia de Ntra. Sra. de la Concepción
Reparos de la imagen titular de la Cofradía del Dulce Nombre de Jesús

Entre 1764 y 1765 le fueron abonados 120 reales a *Fernando Álvarez Lorenzana* por los reparos que hizo en esta imagen⁶²², que debía estar deteriorada a raíz de su salida en las procesiones. En la actualidad, la obra se conserva en la sacristía del templo, muy repintada.

⁶²¹ A.P. de Villanueva de la Vera, L.C., V. y otros, de la Cofradía de la Pasión, de 1642 a 1737, foliado, fols. 178 vt.º, 179, 219 y 219 vt.º; L.C., V. y otros, de la Cofradía de la Pasión, de 1737 a 1860, foliado, fols. 18, 63 vt.º y 64. Es probable que el segundo retablo citado estuviera dedicado al Cristo de la Buena Muerte (un yacente todavía conservado en la parroquia), siempre con la salvedad de que en 1798 todavía aparece citada dicha imagen en la ermita: LÓPEZ, T., *op. cit.*, p. 474.

⁶²² *Ibidem*, L.C. y V. de la Cofradía del Dulce Nombre de Jesús, de 1707 a 1860, foliado, fol. 77 vt.º.

Pedro Álvarez Lorenzana (maestro retablero vecino de La Calzada de Oropesa)

Hermano, tal vez, del anterior, *Pedro Álvarez Lorenzana* también está documentado en la comarca de la Vera, trabajando junto a artistas de Plasencia:

- *Losar de la Vera. Parroquia de Santiago Apóstol*
Retablo mayor barroco (desaparecido)

Entre 1743 y 1744 la parroquia de Losar abrió un proceso de puja a la baja con la finalidad de contratar la obra de un nuevo retablo mayor. Debió ser ejecutado entre 1743, 1744 y, a lo sumo, 1745: según las cuentas generales que sobre el gasto de dicha máquina se hicieron en 1747, sabemos que la traza elegida para la misma fue la que presentó durante la subasta el tallista placentino *Francisco Gómez de Aguilar*, que percibió 240 reales por el dibujo cuando la ejecución de la obra se remató en el tallista *Pedro Álvarez Lorenzana*, a cuenta de cuyo trabajo libró la fábrica parroquial un total de 10.262 reales y 14 maravedís, además de un complemento de 289 reales y 8 maravedís. Posteriormente, y después de que se dorara el tabernáculo entre 1751-52, se procedería a aplicar los panes de oro al retablo mayor⁶²³.

Escasos restos conserva la parroquia de Losar de este viejo retablo que aún pudo contemplar en 1960 Fernández Oxea⁶²⁴. Repartidos entre el presbiterio y el coro perviven algunos elementos reaprovechados como repisas y motivos decorativos, algunos de ellos procedentes, tal vez, de la reforma que tuvo que acometer en la obra *Manuel Álvarez Benavides* entre 1789 y 1790.

10. RETABLOS NO DOCUMENTADOS

PRIMERA MITAD DEL SIGLO XVIII

Al igual que hicimos al estudiar el desarrollo del retablo clasicista, señalamos a continuación algunos de las piezas más interesantes de la Diócesis, que no hemos logrado documentar:

Catálogo de obras

- *Cabezuela del Valle. Ermita de Ntra. Sra. de Peñas Albas*
Retablo mayor

Introducción-. La ermita de Ntra. Sra. de Peñas o Piedras Albas, de la que «no se sabe el origen de la ymagen ni fundación de hermita»⁶²⁵ en atención a la leyenda que justifica la aparición de María en Cabezuela⁶²⁶, es una construcción que data de la

⁶²³ A.P. de Losar de la Vera, *L.C.F. y V. de 1724 a 1775*, foliado, fols. 147 vt.º, 148, 157-158 vt.º y 194 vt.º.

⁶²⁴ RAMÓN Y FERNÁNDEZ OXEA, José, «Iglesias cacereñas no catalogadas», en *R.E.E.*, T.º XVI (I) (1960), p. 63.

⁶²⁵ Con esta frase da comienzo el *Libro de la Mayordomía de Ntra. Sra. de Peñas Albas y San José, 1772 a 1914*, foliado, fol. 1.

⁶²⁶ SENDÍN BLÁZQUEZ, José, *Leyendas religiosas de Extremadura* (Plasencia, 1989), p. 50.

segunda mitad del siglo XVII. Se levantó entre 1660 y 1662 sobre un edificio más antiguo⁶²⁷ y, con un siglo de diferencia, se añadió el camarín: el placentino *Francisco Antonio Serradilla* contrató su hechura el 26 de enero de 1773 por 8.500 reales; inició su construcción a finales de abril de dicho año y, ante su petición de ser relevado de la obligación contraída, lo ultimaron «*Juan Portela y sus compañeros gallegos de nación*» el 23 de octubre del mismo 1773; recibieron éstos por su trabajo 1.700 reales, y el antedicho *Serradilla* 6.000 reales poco más o menos⁶²⁸. Tras los reparos efectuados en los tejados y cúpula durante 1774, procedió la mayordomía de la ermita a contratar la pintura del camarín –hacia 1782– con los pintores, vecinos de Serrejón, *Alonso Recuero* y su hijo *Emidio*, que desplegaron la serie de temas decorativos empleando el óleo como técnica y un libro de pinturas como fuente del repertorio temático. Los huevos para los frescos se habían juntado prácticamente de limosnas, aunque hubo que desembolsar la cantidad de tres reales; el transporte de «un libro de pinturas» desde Jaraíz tuvo de costa 5 reales; y los ocho reales gastados en dos onzas más de bermellón, aparte de lo dicho, permiten conocer parte de las condiciones del ajuste: por los 80 días que, más o menos, estuvieron trabajando les fueron abonados 1.597 reales, corriendo a cuenta de la ermita la posada, facilitada por el santero, y los materiales⁶²⁹.

El retablo mayor–. Los trabajos desempeñados durante la segunda mitad del siglo XVII en la construcción de la nueva ermita propiciaron la desaparición del retablo anterior y la construcción del que hoy contemplamos: se estructura en banco, cuerpo único y ático de cuatro sectores perfectamente adaptados al cierre de la capilla mayor, de igual forma a como sucede en el resto del conjunto; en su interior, un broche oval con el jarro de azucenas relativo a María culmina la obra. Destaca el especial desarrollo concedido a la calle principal, hasta el punto que sobredimensiona el segundo nivel y continúa en el ático, que añade dos columnas salomónicas, a plomo con las del primer cuerpo y en correspondencia con las dos centrales de las cuatro en total aquí desplegadas, para enmarcar el remate de la hornacina central sobre la que figura una cartela con el nombre de María, inserta en la vegetación que orna el tambanillo superior. Abre dicha hornacina central en arco trilobulado de intradós acasetonado, a través del cual contemplamos el camarín donde se encuentra la *Virgen de Peñas Albas*. María, sedente en un sencillo trono, sujeta al *Niño* sentado sobre su pierna derecha mientras le amamanta; el recuerdo al modelo de la imagen titular de la ermita placentina de Ntra. Sra. del Puerto es más que evidente, y la de

⁶²⁷ La primera piedra se puso el lunes día 19 de abril de 1660 y, al cabo de dos años, fue inaugurada la nueva ermita el 20 de agosto de 1662, año en el que también se construyó la capilla mayor y los arcos torales de la misma: A.P. de Cabezuela del Valle, *Libro de la Mayordomía de Ntra. Sra. de Peñas Albas y San José, 1772 a 1914*, foliado, fols. 1 y 11; FLORES DEL MANZANO, F., *Aproximación a la Historia del Valle del Jerte (I) «La Villa de Cabezuela»* (Coria, 1982), p. 140.

⁶²⁸ A.P. de Cabezuela del Valle, *Libro de la Mayordomía de Ntra. Sra. de Peñas Albas y San José, 1772 a 1914*, foliado, fols. 10 a 11 vt.^o.

⁶²⁹ *Ibidem*, fols. 18 vt.^o y 19. Sobre la ermita véase también FLORES DEL MANZANO, F., *Aproximación a la Historia del Valle del Jerte...*, op. cit., pp. 143-145; GARCÍA MOGOLLÓN, F.J., «Viaje por los pueblos del Valle del Jerte. Cabezuela del Valle (XV)» (Cáceres, Diario EXTREMADURA, 9-3-87), p. 26, donde también recoge un estudio detallado del retablo que pasamos a estudiar.

Cabezuela viene a ser un réplica de aquella otra, influenciada por el estilo flamenco y tallada en el último cuarto del siglo XV⁶³⁰; en nuestro caso, los ropajes angulosos se repiten en la túnica azul celeste con moteado de lises y en el manto blanco, colores de pureza con los que se suele representar a María a partir del siglo XVI, fecha a la que debe corresponder su hechura. Los retoques policromos que efectuó el pintor placentino *José Picazo* en 1864 sobre esta imagen y otras de la parroquia y demás ermitas por la cantidad de 430 reales, pudieron estar destinados a aderezar la peana o las orlas del manto⁶³¹.

Entre columnas salomónicas acogen los nichos de las calles laterales del retablo –de medio punto y escaso desarrollo en profundidad– las tallas de la *Virgen con el Niño* en brazos, al costado del Evangelio, y *San José* con Jesús de la mano, en la Epístola.



Fig. 172. Cabezuela del Valle. Ermita de Ntra. Sra. de Piedras Albas. Retablo mayor.

⁶³⁰ GARCÍA MOGOLLÓN, F.J., *Imaginería medieval extremeña. Esculturas de la Virgen María en la Provincia de Cáceres* (Cáceres, 1987), p. 136.

⁶³¹ A.P. de Cabezuela del Valle, *L.C.F. y V. de 1808 a 1897*, foliado, fol. 163.

La primera, que fechamos en el siglo XVII a raíz de las quebraduras impresas en la túnica y manto, debe ser la antigua Virgen del Rosario a la que sustituyó, a partir de 1756, la nueva talla que compró su cofradía en Madrid; el estilo popular es evidente, y no podemos apreciar la policromía original al haber sido retocada en 1864 por el precitado José Picazo⁶³². La talla de *San José* también debió sufrir los aditamentos policromos de una intervención posterior; el tipo de plegado, bien redondeado y sin las angulosidades del XVII, nos permite fechar su hechura en las dos primeras décadas del siglo XVIII, y sería contemporánea al conjunto retablistico que la acoge: la prolija decoración que inunda la máquina, el entablamento residual, que incorpora las recurvadas ménsulas aunque sin perder autonomía de diseño en el conjunto, además del tipo de soportes añadidos, nos permiten fechar el retablo en los inicios del siglo XVIII. En 1711 ultimaba la mayordomía de la ermita los gastos por la imagerie, al abonar 40 reales por los «dos ángeles dorados que están puestos en el retablo» flanqueando la cúspide de la calle central⁶³³.

Escasas son las referencias documentales conservadas sobre la obra lignaria que enlaza el presbiterio de la ermita: los ángeles comprados en 1711 y la limpieza del retablo efectuada en 1734⁶³⁴ son las únicas aportaciones que conocemos. No obstante, el fervor que siempre le ha profesado el pueblo de Cabezuela y la fama que llegó a adquirir en la comarca y territorios colindantes, los mismos que llevaron al dominico fray Alonso Fernández⁶³⁵ a incluir la imagen mariana en sus *Anales*, son datos que justifican la renovación durante el siglo XVII de un templo más antiguo dotado con todos sus ornamentos. Teniendo en cuenta que la imagen placentina de Ntra. Sra. del Puerto data de fines del siglo XV, y que su réplica en la titular de la villa se ejecutó durante el siglo XVI, es posible que a comienzos de la siguiente centuria se elevara el retablo –precedente– cuyo programa iconográfico englobó el bello relieve con la *Adoración de los Pastores*, hoy situado sobre la puerta del sagraio de la máquina barroca que acabamos de analizar. La composición circular y simétrica de la escena, donde el artista ha estudiado la distribución de los personajes en virtud de los principios de la perspectiva lineal renacentista para resaltar el lecho del Infante, verdadero punto focal de la misma, permite apreciar el entronque clasicista de un autor que tampoco rechaza el recurso a enmarcar la Adoración con fondos arquitectónicos clásicos: las columnas jónicas elevadas sobre pedestal que flanquean el arco de medio punto en el lado izquierdo de la composición, tienen su correspondencia con las pilastras toscanas situadas a la zona contraria. La obra pudo estar inspirada, en lo que se refiere a la distribución de los personajes y su localización en un espacio interno, en dos grabados del holandés *Cornelio Cort*

⁶³² *Ibidem*.

⁶³³ *Ibidem*, Libro de la Mayordomía de Ntra. Sra. de Peñas Albas y San José, 1772 a 1914, foliado, fol. 10 vt.º.

⁶³⁴ *Ibidem*, fols. 10 vt.º y 30. Tampoco recoge ningún dato al respecto el inventario de los bienes de la ermita, realizado en 1772, donde están reflejados, sin embargo, una serie de cuadros pertenecientes al edificio: *ibidem*, fol. 6 vt.º.

⁶³⁵ FERNÁNDEZ, Fray Alonso, *Historia y anales de la ciudad y Obispado de Plasencia* (Madrid, por Juan González, a costa de la Ciudad y de la Santa Iglesia de Plasencia, 1627) (Cáceres, 1952), p. 36 (Lib. I, Cap. 4).

(1533/36-1578) realizados sobre dibujos de *Tadeo Zuccaro*⁶³⁶ que, asimismo, también servirían de base para la homónima estampa que, de *Natale di Girolano Bonifazio*⁶³⁷, conserva el monasterio de San Lorenzo el Real, de El Escorial, y con las que el relieve mantiene evidentes correspondencias. Debieron ser juegos de grabados que nuestro anónimo escultor manejó a mediados del siglo XVI, cronología a la que responden detalles polícromos tales como los rajados de la túnica que vista el pastor con el cordero sobre los hombros⁶³⁸.

- *Jerte. Ermita del Cristo del Amparo*
Retablo mayor

Introducción-. Las leyendas centenarias sobre el Cristo del Amparo, atesoradas con fervor por la tradición oral de la villa de Jerte, encuentran su más fiel expresión en la bella talla seiscentista que preside el retablo mayor de su ermita⁶³⁹. Ningún documento que nos permita ubicar su hechura en una cronología determinada o relacionar la talla con una gubia concreta hemos localizado. Tan sólo poseemos constancia documental de los 20 reales abonados en 1756 por «hazer dos colaterales en la hermita»⁶⁴⁰: debían ser pequeños altares que flanquearían al mayor, y hoy día ya no existen.

Análisis descriptivo-. Un interesante frontal de altar de estilo rococó, decorado en su frente con símbolos pasionistas –lanza y clavos– englobados en tondos circulares y centrados a su vez con un medallón y las siglas IHS, sirve de asiento al retablo cuyo alzado se organiza en banco, cuerpo único y ático en forma de cascarón plenamente adaptado al diseño arquitectónico del testero. Especial protagonismo cobra en el conjunto el desarrollo concedido a la hornacina central: el banco llega a desaparecer en esta zona de la obra, lo que obliga a la inserción de recurvados men-sulones sin apoyo aparente donde apean las columnas salomónicas que escoltan el

⁶³⁶ GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M. (Ed.), *op. cit.*, T.º III (Vitoria, 1993), p. 67, n.º 874-875.

⁶³⁷ *Ibidem*, T.º I (Vitoria, 1992), p. 212, n.º. 323.

⁶³⁸ En 1961 Martínez Quesada publicó una referencia del contrato suscrito el 6 de junio de 1606 entre el pintor placentino *Pedro de Mata* y los mayordomos de la ermita de Ntra. Sra. del Castillo, que el archivero sitúa en Cabezuela; debió haber un error de imprenta, pues la correcta transcripción del documento original, revisado por nosotros, emplaza dicha ermita en Cabezabellosa, donde actualmente se rinde culto a una bella labra mariana realizada entre fines del siglo XIII e inicios del XIV: MARTÍNEZ QUESADA, Juan, «Notas documentales sobre el divino Morales y otros artistas y artesanos de Extremadura (Tercera relación)», en *R.E.E.*, T.º XVII (I) (1961), pp. 98-99. Está claro que este dato no guarda relación con la obra que hemos estudiado.

⁶³⁹ Según la leyenda, la imagen actual fue adquirida a una viuda de origen granadino en Losar de la Vera, que a cambio de la talla, «del propio *Montañés* o al menos de sus talleres», pidió su peso en oro. El milagro fue obrado cuando a favor de los jerteños se inclinó la balanza con apenas tres docenas de monedas depositadas. Al entrar en Jerte, la súbita muerte de los bueyes que la transportaban fue milagro incontestable para saber dónde debía ser erigida su ermita: *Vid.*, SENDÍN BLÁZQUEZ, J., *Leyendas religiosas...*, *op. cit.*, pp. 137-139.

⁶⁴⁰ A.P. de Jerte, *L.C.F. y V. de 1729 A 1786*, foliado en parte; desordenado. También aparecen las cuentas de la Memoria de la obra pía de Ana Bernal (1729-1787), cuentas de 1757.

recuadro principal; hacen juego ambos soportes, hasta conformar un total de seis, con las columnas del frente, y, en ambos casos, el reducido número de espiras está justificado por la adaptación que les impone la reducida altura de la capilla mayor de la ermita. La hornacina está concebida como una gran portada cuyo vano posterior permite la contemplación, desde el cuerpo de la iglesia, del camarín dedicado a la talla del Cristo titular; está guarnecida la imagen bajo un gran arco de medio punto con intradós acasetonado –cuyo remate más extremo es moderno–, y enmarcada con nicho cuadrangular, dotado asimismo de casetones con ornato floral y edículo semicircular en el remate; el nicho carece de las guardamalletas y de los graciosos querubines que en otro tiempo lo decoraban⁶⁴¹. Los paneles que recubren los flancos extremos por el banco son ajenos al diseño original, y no llegan a recrear la hermosa talla de la que hacen gala los restantes motivos decorativos, fundamentalmente vegetales, que inundan todas las estructuras, cobrando su más álgida representación en la cornucopia del remate, a la que conducen la vista las diferentes arquivoltas del ático de cascarón.



Fig. 173. Jerte. Ermita del Cristo del Amparo. Retablo mayor.

⁶⁴¹ GARCÍA MOGOLLÓN, F.J., *Viaje por los pueblos del Valle del Jerte. Jerte (IX)* (Cáceres, Diario EXTREMADURA, 24-1-1986), p. 22.

El tipo de soporte empleado en la confección del retablo –columnas salomónicas de cuatro o tres espiras y dos medias–, el desarrollo de una decoración cada vez más menuda y nerviosa, junto a la constancia de la reforma que sufrió la ermita entre fines del siglo XVII e inicios del XVIII, espacio cronológico al que corresponden las yeserías del camarín y diferentes aditamentos decorativos del edificio, justifican la hipótesis de que el retablo debió ser construido a comienzos del siglo XVIII, tal vez en la primera década de la centuria. La imagen del *Cristo* titular, advocada al Amparo de todos los fieles y creyentes, fue ejecutada en el siglo XVII, probablemente durante la primera mitad. El dramatismo que impone la expresión del Hijo de Dios agonizante en la cruz está en línea con lo mejor del realismo de esa centuria, y responde en pleno a los modelos escultóricos castellanos: los pies están sujetos por un solo clavo, aunque el Concilio de Trento daba libertad para elegir entre uno o dos, caso este último de *Francisco Pacheco* en Sevilla; la apertura del paño de pureza en el costado derecho hace visible la cuerda que lo sujeta, y sigue con ello una práctica frecuente desde el último tercio del siglo XVI; el tipo de plegado aún es fino, aunque algo más rugoso que el del crucifijo que parece ser talló *Gregorio Fernández* en los comienzos de su trayectoria para el monasterio de Retuerta y hoy conserva la iglesia parroquial de Sardón de Duero (Valladolid)⁶⁴². No cabe, pues, la relación del Crucificado de Jerte con la escuela de *Juan Martínez Montañés*, como en otras ocasiones se ha pretendido⁶⁴³.

Anotemos, para terminar, la imposibilidad de valorar el trabajo desempeñado por los doradores en la policromía del retablo: cuando visitamos la parroquia el 10 de junio de 1998, hacía un año aproximadamente que el retablo había sido restaurado. Los talleres Granda, de Madrid, encargados del proceso, procedieron a «dorar» de nuevo el conjunto, aunque sin utilizar panes de oro. El color resultante no llega a adquirir la tonalidad verdosa característica de la purpurina, aunque es esta impresión la que en principio puede derivar de su contemplación.

Valoración de la obra en su contexto–. Con la finalidad de cubrir el testero de la capilla mayor de la ermita y permitir la visión del camarín situado a sus espaldas, que actúa a modo de verdadero transparente, el retablo dedicado al *Cristo del Amparo* ocupa todo el fondo del presbiterio y destina una amplia hornacina central para que la imagen permanezca bañada en el tenue ambiente emanado de la cúpula de la capilla postrera, y aumentar de este modo el misterio y el fervor como claves de la piedad barroca. La obra resuelve ambos condicionantes adaptando su estructura a la tipología de un *retablo-hornacina* con preeminencia de la estructura abarcada, destacada con la emanación de luz ya apuntada y englobada en otra de mayores dimensiones que avanza y cubre por completo las paredes del presbiterio, todo más que la cornucopia del remate opera un estrechamiento en las arquivoltas del ático y concede mayor amplitud en altura a la portada principal.

⁶⁴² MARTÍN GONZÁLEZ, *El escultor...*, op. cit., pp. 176-177, lám. 129.

⁶⁴³ FLORES DEL MANZANO, F., *Historia de una comarca altoextremeña: el valle del Jerte* (Salamanca, 1985), p. 116. García Mogollón descarta dicha posibilidad: GARCÍA MOGOLLÓN, F.J., *Viaje artístico por los pueblos del Valle del Jerte. Jerte (IX)*, op. cit., p. 22.

El abocinamiento que experimentan las arquivoltas en su conjunción permiten relacionar la pieza con el retablo navaconcejeño de la ermita dedicada al Santísimo Cristo del Valle y, a su vez, con los modelos de retablos portugueses donde dichas arquivoltas tratan de imitar las portadas románicas de la zona norte del país, según las características del período nacional portugués definido por Robert C. Smith para los años 1675 y 1725⁶⁴⁴. Es probable que la conexión con Portugal nos la proporcione el pueblo de El Torno, donde se constata la presencia de maestros procedentes de este país; no obstante, admitamos que es muy frecuente la presencia de artistas portugueses en la zona, y la adopción de sus modelos podemos interpretarla como un intento de variar los hasta entonces conocidos y manejados en la Diócesis.

- *Tornavacas. Parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción*
Retablo-baldaquino del Cristo del Perdón

Análisis descriptivo y valoración de la obra en su contexto artístico-. Entre las joyas artísticas celosamente atesoradas por los tornavaqueños a lo largo de la historia, cobra especial relevancia en la parroquia la capilla donde veneran desde antaño la vetusta imagen del *Santo Cristo del Perdón*, asistida por su cofradía⁶⁴⁵: la suntuosidad y lujo barroquizante están presentes desde la misma entrada y abarcan un conjunto arquitectónico donde resplandece la singularidad del *retablo-baldaquino* que lo preside. Adopta la tipología de un baldaquino exento: dos columnas salomónicas escoltan el frente rematado en exedra, luego traducida al interior en la media naranja; la referencia a la bóveda celeste otorga protección divina a la imagen emplazada en el *tronos* de lo sagrado al recordar, como ha puesto de manifiesto el profesor Martín González, la idea del antiguo *ciborium* de la basílica cristiana, de forma que todo el espacio queda sacralizado por medio de la protección celestial aludida simbólicamente. Empero, la presencia de un espacio circundante en torno al baldaquino es la característica definitoria del modelo exento; en nuestro caso, la opción a deambular está interrumpida por la presencia de dos elaboradas puertas, dispuestas a ambos lados del retablo para mantener el engaño barroco al que el fiel ha sido sometido, pues, en realidad, y a pesar de tener una orientación funcional para permitir el acceso a la imagen, también impiden ver la ausencia de talla en su parte postrera⁶⁴⁶.

⁶⁴⁴ SMITH, Robert C., «The portuguese woodcarved retable 1600-1750», en *Boletín de Bellas Artes de la Real Academia de Lisboa*, segunda serie, nº. 2 (Lisboa, 1950), p. 16. *Vid., etiam*, MARTÍN GONZÁLEZ, *La huella española en la escultura portuguesa* (Valladolid, 1961), pp. 20-21.

⁶⁴⁵ En 1791 tenemos documentada la existencia de la Cofradía del Santo Cristo del Perdón: RODRÍGUEZ CANCHO, Miguel, y BARRIENTOS ALFAGEME, Gonzalo, (Eds.), *Interrogatorio de la Real Audiencia. Extremadura a finales de los Tiempos Modernos. Partido de Plasencia* (Mérida, 1995), p. 797.

⁶⁴⁶ Hemos decidido optar por esta clasificación y sus matices, al no corresponder nuestro modelo con la tipología del *medio baldaquino* que el profesor Martín González prefiere asociar a obras como el retablo mayor de la iglesia madrileña de las Calatravas, o la sevillana de El Salvador, cuyo trazado viene a ser en ambos casos el de la sección de un baldaquino visto por dentro: MARTÍN GONZÁLEZ, «Avance de una tipología del retablo barroco», en *Imafronte*, especial dedicado a *El Retablo Español*, N.ºs 3-4-5 (Murcia, 1987-89), pp. 143 y ss.

La decoración responde a la evolución de la retablística barroca española en torno al primer cuarto del siglo XVIII, con un tipo de talla mucho más incisiva, limpia, esmerada, jugosa en su conjunción y de resuelto trazado; arquitectónicamente, mantiene el empleo de la columna salomónica y se adscribe, de pleno, a la estilística del retablo churrigueresco.



Fig. 174. Tornavacas. Parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción. Retablo-baldaquino del Cristo del Perdón.

El ornato vegetalista abarca la mesa de altar—con roleos trazados en torno a un óvalo, con la cruz, timbrado por un serafín—, las cornucopias de las puertas, además de las columnas—con cabecitas de querubines entre los zarcillos de la vid—, exedra del remate e interior de la media naranja: en las secciones intermedias de los gallones cobran decidido protagonismo las cardinas, cuyo dorado resalta sobre un fondo azulado. Ocho tallas exentas de angelitos desnudos pueblan, simétricamente, las repisas y remates de la zona superior que, de tal forma, entra a formar parte del cielo. Un dosel del que pende un cortinaje con guardamalletas, tallado en madera y poblado igualmente con figuras de angelitos desnudos, completa lo que viene a ser un excelente repertorio de la ornamentación barroca. A todo ello se une el dinamismo de las columnas situadas en distinto plano.

La máquina de Tornavacas, el retablo-baldaquino de la iglesia del convento de Serradilla, ejecutado por el madrileño *Francisco de la Torre* entre 1699 y 1701, junto al tipo exento del antiguo convento trinitario de Hervás, son los únicos ejemplares de baldaquinos en la Diócesis de Plasencia: tal circunstancia permite pensar en una tipología escasamente trabajada en los talleres provinciales, sobre todo en una etapa de franco decaimiento y ante la cual la clientela se vería obligada a reclamar el trabajo de artistas foráneos. La documentación confirma la teoría en Serradilla; en el caso del convento trinitario de Hervás, no debemos perder de vista la relación que mantuvo su fundador don Juan López de Hontiveros con el cenobio madrileño de la Encarnación⁶⁴⁷; y en Tornavacas, la calidad de la obra en diseño y talla abona la posibilidad de un taller salmantino, con el que acaso pudo mantener contactos la parroquia a raíz de la intervención de *Juan de Arenas* en el retablo mayor, lo que tampoco permite descartar la posibilidad de Valladolid o Madrid.

⁶⁴⁷ GINARTE GONZÁLEZ, Ventura, *Hervás: su historia, su tierra, su gente* (Madrid, 1991), p. 144.

La veneración⁶⁴⁸ del pueblo tornavaqueño hacia la imagen del *Cristo del Perdón* debió ser suficiente para motivar las dádivas requeridas a sufragar el conjunto arquitectónico, destinado a albergar esta excelente talla goticista que representa a Jesucristo una vez que ha expirado, confirmando su estudio anatómico y rasgos expresionistas y patéticos una piedad asegurada a lo largo de los siglos. Su hechura se puede fechar a finales del siglo XV o inicios del XVI⁶⁴⁹.

- *Hervás. Parroquia de Santa María de Aguas Vivas*
Retablo mayor

Trayectoria histórica-. Con motivo de la destrucción que sufrió en 1936 el antiguo retablo mayor de este templo, la comunidad parroquial decidió cubrir el presbiterio con el conjunto lignario que hasta entonces había ocupado la capilla dedicada a Ntra. Sra. de las Angustias, ubicada en el crucero por el costado de la Epístola⁶⁵⁰.

⁶⁴⁸ Una antigua leyenda confiere a la imagen un carácter penitencial, pues narra el perdón concedido por Felipe II a las fechorías de dos ladrones que, intentando exculpar los delitos cometidos cuando fueron bandoleros en Sierra Morena, habían tallado la imagen del Santo Cristo en la parroquia de Tornavacas; la ejecutaron sin cobrar dinero alguno, a instancias de un religioso procedente de esta villa y entonces recluido en un convento franciscano de Ronda, siguiendo para ello las enseñanzas aprendidas en otro tiempo en el taller sevillano del «insigne imaginero Diego Alemán», del que habían escapado años antes nuestros escultores por el mal trato recibido en el mismo. Esta leyenda, que no deja de ser una invención sobre una base real, es probable que remita al escultor *Rodrigo Alemán*, cuya fama y trabajo en la Seo placentina debió permanecer durante mucho tiempo en la memoria de las gentes. La buena hechura de la pieza, datable a fines del siglo XV o comienzos del XVI, con los querubines añadidos a sus pies en el setecientos, podría proceder del entorno artístico aglutinado a tenor de la construcción de la nueva Catedral en Plasencia y ornato de la vieja: el diseño del crucificado tornavaqueño puede tener su correspondencia con el tallado en el sitial nº.31 del coro placentino. Un detalle del mismo está publicado en el trabajo de PIZARRO GÓMEZ, Francisco Javier, y MOGOLLÓN CANO-CORTÉS, M.ª del Pilar, *La sillería de coro de la Catedral de Plasencia* (Cáceres, 1992), p. 18, fig. 10. Recoge la leyenda la obra de SENDÍN BLÁZQUEZ, J., *Leyendas religiosas...*, op. cit., pp. 220-221; IDEM, *Leyendas Extremeñas* (León, 1992), pp. 231-239. De algún modo alude a la leyenda lo que al respecto publicó Tomás López en 1798, obra en la que se menciona la capilla ante la suntuosidad con la que está decorada: LÓPEZ, T., op. cit., p. 418.

No está demás hacernos eco este dato, pues son las imágenes de mayor importancia para la piedad de un pueblo las que frecuentemente dan vida a narraciones de este tipo. Junto al de Tornavacas, hace mención la memoria popular del crucificado de Barco de Ávila, conservado en su iglesia parroquial y de hacia 1370-1375, y al de Jerte, donde acaso se conservó hasta la nueva edificación de la iglesia en el siglo XVIII, momento al que corresponde el que preside el retablo crucífero de la parroquia dedicado al Santo Cristo de la Salud. Por otro lado, el entronque sevillano al que alude la añeja historia puede remitir, asimismo, a la coincidencia temática de la sillería placentina con la de la Catedral de Sevilla, según condición impuesta probablemente por el Cabildo según ya señaló ARENA, Héctor Luis, «Las sillerías de coro del maestro Rodrigo Alemán», en *B.S.A.A.*, T.º XXXII (1966), pp. 89-123. Sin embargo, y teniendo en cuenta los alcances de una historia legendaria, pensemos mejor para tal referencia en la fama de los talleres sevillanos.

⁶⁴⁹ GARCÍA MOGOLLÓN, F.J., «Viaje artístico por los pueblos del Valle del Jerte: Tornavacas (VI)» (Cáceres, Diario EXTREMADURA, 22-9-86), p. 20.

⁶⁵⁰ La semejanza en los alzados arquitectónicos del núcleo principal de la iglesia permitieron el cambio; corroboran la hipótesis las medidas que presentan en anchura la citada capilla de las Angustias (6,60 m) y el retablo mayor actual (5,80 m).

Fue en este antiguo emplazamiento donde Mérida pudo contemplar la máquina lignaria que hoy enoja el presbiterio, uno de los muchos ornamentos que en 1924 decoraban la capilla que él describe como la más lujosa de la iglesia: «cuadrada, con cúpula llena de adornos dorados e imitaciones a jaspes, con el lirio de la virgen en los relieves de las pechinas y de los medios puntos de las paredes laterales, todo ello en estilo barroco del siglo XVIII. El retablo, del mismo



Fig. 175. Hervás. Parroquia de Santa María de Aguas Vivas. Retablo mayor.

tiempo, es de talla dorada, con cuatro columnas corintias de fustes salomónicos con hojarasca, y tres hornacinas, la central, mayor, ocupada por el grupo de talla de la Virgen con su Hijo difunto sobre las rodillas, obra escultórica que carece de mérito, y sobre las hornacinas laterales sendos lienzos pintados, de forma apaisada en los que se representan a la Magdalena y San Juan»⁶⁵¹.

La documentación existente sobre la elaboración de este conjunto es muy escasa. La obra debió iniciarse hacia mediados de la década de 1720 según recoge una de las mandas que dispuso don Diego Sánchez Zúñiga, Chantre, Dignidad y Canónigo en la Catedral de Plasencia, natural de Hervás, cuando otorgó testamento el día 4 de octubre de 1725:

«Declaro tengo mandados de limosna trezientos reales para ayuda a la obra de el retablo que se está haciendo a Nuestra Señora de las Angustias de el lugar de Herbás, y es mi voluntad que se pague dicha cantidad para la referida obra»⁶⁵².

⁶⁵¹ MÉLIDA ALINARI, J.R., *op. cit.*, T.º II, p. 231.

⁶⁵² AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Manuel de Oliva, leg. 1900, foliado, fol. 215.

Los descargos registrados en los libros parroquiales tan sólo hacen referencia al dorado de la pieza: las cuentas tomadas en 1730 al mayordomo de la cofradía de la Vera Cruz reflejan un abono de 300 reales, «que en virtud de decreto del ilustrísimo y reverendísimo señor Obispo de Plasencia ... pagaron al maestro de Véjar que doró el retablo de Nuestra Señora de las Angustias sita en dicha parroquia»⁶⁵³.

Análisis descriptivo-. El retablo que en la actualidad engalana el ábside de la parroquia de Santa María de Aguas Vivas asienta en un sotobanco de cantería y divide su alzado en banco, cuerpo recorrido por tres calles separadas por columnas salomónicas, y ático. La presencia del soporte descrito y la importancia que adquiere la decoración vegetalista permiten, efectivamente, fechar su hechura hacia los años finales de la década de 1720.

Principia el retablo en un banco destinado a albergar las grandes ménsulas sobre las que apean las cuatro columnas de orden salomónico que recorren el cuerpo principal de la máquina: sobre basa ática asienta un fuste de cuatro espiras y dos medias que giran en sentido dextrósum (las dos del Evangelio) y sinistrósum (las dos de la Epístola). Las hornacinas abren en medio punto; los fondos de las más extremas se decoran con formas aveneradas, mientras que la central lleva ornamentación inserta en los cajeados que ritman su zona interna. Sirve ésta para emplazar una imagen moderna de *Ntra. Sra. de la Asunción*, copia de la antigua talla ejecutada probablemente en el siglo XVII; según el profesor D. José Hernández Díaz, la obra fue restaurada por el escultor hervasense *Enrique Pérez Comendador*⁶⁵⁴. Flanquean a ambos lados dos esculturas lignarias de *San Pedro* y *San Pablo* de moderna factura; es posible que ambas sean copias de las antiguas. Sobre las hornacinas laterales van situados dos cuadros apaisados con las representaciones de *San Pedro* –al que Mérida cita como San Juan– y *María Magdalena*.

El ático, previsto para el diseño similar que presenta la capilla citada del lado de la Epístola, se adapta perfectamente a la forma curva en que remata el testero eclesial. Preside desde el centro una talla del *Crucificado* –contemporáneo al retablo– dispuesto sobre un fondo pictórico con la *Virgen* y *San Juan*. Acompañan dos angelitos de cuerpo entero en poses inestables desde el remate de los intercolumnios centrales.

Valoración de la obra en su contexto artístico-. En el conjunto de la evolución retablística diocesana placentina, la obra supone un paso más hacia el tipo de ornato que inundará las estructuras durante la cuarta década del siglo XVIII. Uno de los talleres que mejor ejemplifican este proceso es el que estaba regentado en Barrado por los hermanos *José Manuel* y *Francisco Ventura de la Incera Velasco*, maestros de arquitectura y talla a quienes hemos atribuido obras como el retablo mayor de Navaconcejo a partir de elementos que luego repiten en conjuntos documentados, caso éste del que elevaron en el presbiterio de la iglesia jaraiceña de San Miguel: medallones ovalados decorando la zona superior de las hornacinas, o rematando el conjunto, rameados incurvados acogiendo en su centro estos broches de color negro esmaltado, también desarrollados como tema principal en los tableros que van insertos en los intercolumnios del banco, son motivos que bien pudieron haber tenido su inicio en piezas como la de Hervás.

⁶⁵³ A.P. de Hervás, L.C. y V. de la Cofradía de la Vera Cruz, de 1691 a 1722, sin foliar.

⁶⁵⁴ HERNÁNDEZ DÍAZ, *El escultor Pérez Comendador (1900-1981). Biografía y obra* (Bilbao, 1986), p. 236.

- Casatejada. Ermita de Ntra. Sra. de la Soledad
Retablo mayor

Análisis descriptivo y valoración de la obra en su contexto artístico-. Portentoso es el conjunto y contumaz la impresión que produce en el espectador la contemplación del impresionante retablo mayor que enjaya el presbiterio de la ermita elevada en honor de Ntra. Sra. de la Soledad. Cuenta en alzado con banco, cuerpo de tres calles flanqueadas por soportes de diferentes diseños y ático culminado por un broche de pomposa hojarasca. Debió ser fabricado en los años finales del tercer decenio del siglo XVIII, aunque lo cierto es que su ornamentación vegetalista, apretada y ofuscante, distribuida con la finalidad de buscar el efecto de conjunto, responde en gran parte a la trayectoria por la que discurre el retablo español en la década de 1730.

El primer nivel del retablo sirve de marco de inserción del sagrario y los grandes mensulones sobre los que apean los

soportes del cuerpo principal, recorrido por seis columnas de capitel compuesto cuya riqueza decorativa reside en la variación operada en los fustes: los dos soportes que flanquean la hornacina principal llevan la caña lisa y decorada con festoneados, entelados y cabezas de angelitos, a diferencia de las columnas salomónicas que flanquean las calles laterales y mantienen en sus espiras la oposición de torsiones, dextrórsus (Evangelio) y sinistrórsus (Epístola), de *Juan Caramuel*. Las hornacinas del retablo abren en arco de medio punto: las laterales cuentan con intradós acasetonado y la central va flanqueada por estípites y resguardada con inventivo remate a base de guardamalletas y broche con el símbolo mariano. El juego lumínico a que da lugar la decoración incide en una sensación de profundidad a la que también coadyuva el retranqueo de las calles más extremas frente a la principal, que avanza hacia fuera y proporciona una sensación de dinamismo traducida al entablamento residual que remata el cuerpo principal de la obra. Con esta fórmula también se concede importancia a la talla titular: una imagen de vestir de *Ntra. Sra. de*



Fig. 176. Casatejada. Ermita de Ntra. Sra. de la Soledad. Retablo mayor.

la Soledad, de profunda devoción en la Diócesis de Plasencia, al decir de fray Alonso Fernández⁶⁵⁵, desde que fuera colocada en su ermita por el año 1612⁶⁵⁶. No obstante, la talla debía ser anterior, tal vez de fines del siglo XVI, cronología que aporta Rubio Masa para datar la imagen actual⁶⁵⁷, aunque lo cierto es que debió ser renovada en el siglo XVIII con motivo de la construcción del retablo mayor y la reforma que sufrió el edificio para acoger tamaña obra. La iconografía se complementa con dos esculturas situadas en las hornacinas de las calles laterales: *Cristo Resucitado* y *Cristo atado a la columna*. El *Resucitado* debe datar de la primera mitad del siglo XVII; Rubio Masa apunta la idea de que pueda ser obra del mismo autor que esculpió el *Yacente*⁶⁵⁸, por lo que podría ser válida la hipótesis de aproximar la talla a la órbita de *Pedro de Sobremonte*. El *Cristo a la columna*, de estilo popular como el anterior, repite el tipo más frecuente de plegado durante el siglo XVII, aunque debe ser copia realizada en el XIX a partir del original⁶⁵⁹.

El ático de remate está presidido desde su hornacina central trilobulada por un *Crucificado* que debe datar del siglo XVII. Rodean el edículo una serie de inventivos soportes cubiertos con ornato vegetalista carnoso. Acompaña la corte angelical que suele poblar este tipo de obras, presente asimismo en los marcos superiores de las hornacinas descritas en el cuerpo principal.

Con motivo de las obras emprendidas en la ermita en 1990, en respuesta a la necesaria restauración que reclamaba la fábrica arquitectónica⁶⁶⁰, el retablo, muy afectado a raíz de los ataques provocados a lo largo del tiempo por los agentes xilófagos y la incidencia de otros factores como la humedad, el polvo, etc., fue sometido a una reciente intervención: la desinsectación e inyección de fibra de vidrio en los huecos dejados por los xilófagos se complementaron con el nuevo dorado que se decidió aplicar al conjunto, privándole, en consecuencia, del antiguo sabor que tan sólo el paso del tiempo logra imprimir en obras de este tipo.

- Plasencia. Convento de Monjas Carmelitas Descalzas
Retablo mayor

Introducción-. A través de fray Alonso Fernández y Matías Gil sabemos que este convento fue fundado en torno al año 1556 por doña María de la Cerda Porcallo, hija de Vasco de Porcallo y de Isabel Moscoso y nieta de Hernando de la Cerda y de Catalina de Trejo. Según una inscripción situada en el coro bajo de la iglesia, hasta

⁶⁵⁵ FERNÁNDEZ, Fray A., *Historia y anales...*, op. cit., Lib. I, cap. 4, p. 36.

⁶⁵⁶ LÓPEZ, T., op. cit., p. 145.

⁶⁵⁷ RUBIO MASA, J.C., «La Escultura Barroca en Casatejada», en *Casatejada*, nº. 17 (Septiembre de 1977), s/p; IDEM y ROBLES SÁNCHEZ, Inmaculada, «Los cambios de moda en el vestuario de la imagen de la Virgen de la Soledad», en *Casatejada. Revista Anual de Cultura e Información*, nº. 29 (Septiembre, 1989), p. 39.

⁶⁵⁸ RUBIO MASA, J.C., *La Escultura Barroca...*, op. cit., s/p.; IDEM, «La ermita de la Soledad de Casatejada», en *Casatejada*, nº. 19 (Septiembre de 1979), s/p.

⁶⁵⁹ IDEM, *La ermita de la Soledad...*, op. cit., s/p.

⁶⁶⁰ Cabildo de la Cofradía de la Santísima Virgen de la Soledad, «La obra de la Soledad», en *Casatejada. Revista anual de cultura e información*, nº. 30 (Septiembre, 1990), pp. 15 s.

el 27 de enero de 1628 las monjas no estuvieron definitivamente instaladas; cuando fray Alonso escribe su obra aún no habían entrado religiosas en él⁶⁶¹. En la actualidad, la comunidad ha abandonado el viejo edificio, trasladándose a otro más moderno situado en la carretera de Jaraíz de la Vera.

Análisis descriptivo y valoración de la obra en su contexto artístico-. La iglesia del convento donde reside en nuestros días la comunidad carmelitana de Plasencia, fue edificada con el propósito de albergar en su hermoso testero el retablo mayor que ennoblecía el templo precedente. Trátase de una obra lignaria de estilo barroco, fabricada en el primer tercio del siglo XVIII –con un evidente repliegue del ornato-. El alzado del retablo está dividido en los siguientes niveles: la elevación que presenta el banco puede ser el resultado de haberlo adaptado para disponer en él las puertas a través de las cuales acceder a la sacristía; están flanqueados ambos accesos por las grandes ménsulas sobre las que cargan las columnas de la obra. Dividen éstas el cuerpo principal en tres calles; son del tipo enguirnaldado, frecuentes en la retablistica española durante los dos o tres primeros decenios del siglo XVIII –algo más tardías en Plasencia-. Cada una de las calles laterales lleva dos hornacinas, una pequeña surmontada de otra más grande, decorada con hojarasca pomposa formando broche en la clave del arco. Las imá-



Fig. 177. Plasencia. Convento de las Monjas Carmelitas Descalzas. Retablo mayor.

⁶⁶¹ FERNÁNDEZ, Fray A., *op. cit.*, Lib. III, Cap. 2, p. 381: «doña María de la Cerda fundó y dotó un monasterio para monjas carmelitas, en sus casas junto a la iglesia del Salvador, y aún no han entrado monjas en él». *Vid., etiam*, MATÍAS GIL, A., *op. cit.*, p. 196 (citamos por la edición de 1984); GARCÍA VIDAL, C., *et alii*, *Plasencia* (León, 1982), pp. 101; CORDERO ALVARADO, P., *Plasencia. Heráldica, Histórica y Monumental* (Plasencia, 1997), p. 143.

genes que albergan son de escasa calidad. Preside el nicho central del retablo, bajo copete y fingido cortinaje, una buena talla dieciochesca de *Ntra. Sra. de la Asunción*, con manto arremolinado por el viento y jugosa policromía en la túnica a base de flores naturalistas. La comunidad debió contratar esta talla al mismo tiempo que el retablo. Remata la obra un ático semicircular. Lo preside una hornacina protegida con arco trilobulado rematado en espiras. Alberga en su interior un cuadro con la visión que tuvo *Santa Teresa* en 1561 de *San José* y la *Virgen María*. Remata el todo el escudo con las armas de la Cerda, alusivas a doña María, fundadora del cenobio: campo cuartelado en cruz, 1º y 4º contracuartelado de Castilla y León, y 3ª y 4º, de Francia: de azul, tres lises de oro, dos y una. El escudo es idéntico al que aparece sobre la portada del antiguo convento, inserto en el frontón partido del remate.

Ninguna noticia documental conocemos sobre la construcción de este retablo. Fue dorado en 1764, según Matías Gil⁶⁶², en tiempos del Obispo don Juan Francisco Manrique (1760-1765), a cuyas expensas se construyó la sacristía del cenobio que hoy permanece cerrado en la ciudad. Junto al retablo mayor de la parroquia de Serradilla, el de las Carmelitas es uno de los escasos ejemplares dotado con un tipo de columna enguinaldada.

- *Plasencia. Convento de Monjas Ildelfonsas*
Retablo mayor

Análisis descriptivo-. Hacia finales de la década de 1730 debieron reunirse las monjas de San Ildelfonso en el capítulo que las congregó, «a son de campaña tañida», para platicar si convenía construir un nuevo conjunto lignario con el que enjorar el altar mayor: la vetustez del anterior y el deseo de renovar la obra en el estilo barroco entonces imperante, fueron los factores que sin duda determinaron su construcción. Desde entonces, el nuevo retablo actúa de telón de fondo para todos los actos litúrgicos que se celebran en la iglesia conventual. Banco, cuerpo y ático curvo de cascarón son los niveles que integran esta obra, a la que inunda un marasmo vegetalista que oculta casi por completo las líneas arquitectónicas. Domina desde la clave superior del arco una cartela con el jarro de azucenas, símbolo de María.

En el banco de la obra cargan los cuatro mensulones que sirven de apoyo a las columnas del cuerpo principal. Los espacios intermedios se decoran con tallos y hojas que parten de carnosísimos rameados. La custodia va situada en el centro: columnas salomónicas y soportes de fuste liso con decoración adherida, agrupados por parejas y dispuestos en distinto plano, sustentan una estructura templaria. Alberga en su interior el expositor para el Santísimo Sacramento bajo un cortinaje fingido. Remata el todo una especie de frontón triangular poco resaltado. Ha perdido el remate cupulado que llevaba originalmente⁶⁶³.

⁶⁶² MATÍAS GIL, A., *op. cit.*, p. 265.

⁶⁶³ Lo apreciamos en la fotografía que publicó en 1956 Domingo Sánchez Loro del retablo mayor: SÁNCHEZ LORO, D., *El convento placentino de San Ildelfonso* (Cáceres, 1956), fotografía inserta entre las págs. 128 y 129. En 1741 el retablo ya se cita como obra concluida: *ibidem*, p. 167.



Fig. 178. Plasencia. Convento de las Monjas Ildefonsas. Retablo mayor.

conventual cuya custodia doró en 1614 *Pedro de Córdoba*⁶⁶⁴: corresponde a esta fecha el tipo de plegado que presentan las vestiduras de las imágenes; llama la atención la túnica y sobre todo el manto de la Virgen, que parece encolado, y está rematado con ribetes de puntillas naturales. Además de esto, la policromía responde plenamente a los comienzos de mil seiscientos: está ejecutada a base de motivos florales coloreados, envueltos entre grandes hojas estilizadas. El grupo central con *La Imposición de la Casulla* está flanqueado por las siguientes esculturas, que citamos de izquierda a derecha: *Santa Isabel de Portugal* (s.XVIII), ataviada con ricos vestidos, porta en la mano

El cuerpo principal del retablo está recorrido por cinco calles separadas por dos tipos de columnas: orden salomónico en el centro, de cuatro espiras, y en los extremos soportes de fuste liso decorado con querubines, guirnaldas y otros motivos vegetales. Cierran la obra por ambos extremos dos potentes machones con festones. Las hornacinas son de medio punto, y llevan una pequeña repisa donde apoyan las tallas. El grupo más importante es el central, con la representación de *La Imposición de la casulla a San Ildefonso*, titular del templo: el Arzobispo orante permanece de rodillas mientras la Virgen, asistida por un Arcángel, le impone la casulla, que debía ser natural (carece de ella en la actualidad). A los pies de San Ildefonso, dos angelillos portan los atributos episcopales –mitra y báculo–. Desde lo alto domina una tercera figura angélica, portando una filacteria con una inscripción que remite a lo que acontece. Esta escena escultórica debe proceder del antiguo retablo

⁶⁶⁴ AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Pedro González Cidoncha, leg. 1068, 6 de febrero de 1614, s.f., tasación de la custodia que pintó, doró y estofó el pintor placentino *Pedro de Córdoba* para el convento de monjas de San Ildefonso de dicha ciudad por orden de su patrono, don Juan de Villalba. Fueron nombrados como tasadores *Juan López de Quintana*, por parte del cenobio, y *Pedro de Mata*, por parte de *Pedro de Córdoba*. Vid., etiam, en el mismo legajo, la escritura de 14 de febrero de 1614: *Juan López de Quintana* y *Pedro de Mata*, pintores nombrados para tasar la custodia que había pintado *Pedro de Córdoba* para el convento de monjas de San Ildefonso de Plasencia, decidieron tasar la obra en 2.250 reales.

derecha el libro con la regla que abrazó y ante la cual declinó su corona; *San Francisco de Asís* (tal vez del s.XIX); *San José* (obra muy *retocada*, tal vez del s.XIX); y *San Buena Ventura* (s.XIX). A excepción del esposo de María, todas las demás figuras están directamente vinculadas con la Orden Tercera de San Francisco que abrazaron las primeras fundadoras. La imagen de *San José* pertenecía a su cofradía.

El retablo remata en un ático curvo, de cascarón, plenamente adaptado a la forma curva que impone la bóveda del testero. El nicho central, bajo arco trilobulado acabado en espiras, alberga la *Paloma del Espíritu Santo* entre rayos destellantes. Figuras de querubes pueblan las restantes zonas de la parte más elevada del retablo, decoradas, asimismo, con motivos vegetales similares a los que veíamos en los paneles del banco. Dos cartelas con veneras flanquean a la central con el jarro de azucenas.

Historia constructiva. Valoración de la obra en su contexto artístico-. Ningún dato conocemos acerca de la construcción de este retablo. Alejandro Matías Gil, basándose en la obra titulada *Noticias particulares de lo que va sucediendo en Plasencia*⁶⁶⁵, publicó el año en que se doró: 1764⁶⁶⁶, «a expensas de un prebendado de esta santa iglesia. Tuvo de coste 18.000 reales, de madera y dorado»⁶⁶⁷. La carencia de datos obliga a recurrir a la comparación estilística y a tener presente que la ciudad de Plasencia había decaído desde la segunda mitad del siglo XVII en materia artística. Por tal motivo, debieron acudir las ildefonsas al entorno del taller que tenían en Barrado los hermanos *José Manuel y Francisco Ventura de la Incera Velasco* –o bien, a algún otro obrador de Plasencia que se viera influido por su estética-. Elementos constantes en su obra son los medallones ovales situados sobre los nichos, dispuestos entre marasmo vegetal, y los rameados que decoran los tableros del banco o del ático; los retablos de las iglesias de San Miguel, de Jaraíz de la Vera (1750-52), o de Jerte (c.1760-terminado en abril de 1762), corroboran lo que decimos. El de San Ildefonso pertenece a la etapa en la que ambos artistas trabajan el estilo barroco, que luego derivaría en el Rococó.

En cuanto a la escultura, la fragmentación que presenta el retablo es síntoma de que en un principio se aprovechó toda la imaginería precedente, renovada durante el siglo XVIII y el XIX. Hacia mediados de esa centuria contrató la cofradía de San José la hechura de una nueva imagen titular con el escultor placentino *Antonio González Baragaña*. Según Domingo Sánchez Loro⁶⁶⁸, costó la obra más de 900 reales, incluida la policromía y estofado. La talla debió ser sustituida por otra en el siglo XIX, o bien, profundamente renovada. La imagen de *Santa Isabel de Portugal* también se renovó en el siglo XVIII, sustituyendo la que regaló al convento en 1675 doña María de Trejo y Cerda, que abonó por la talla la importante suma de 1.000 reales⁶⁶⁹.

Digamos, para terminar las notas referentes a la historia del retablo mayor, que en 1877 se cayó la parte superior del mismo en el oratorio⁶⁷⁰.

⁶⁶⁵ Manuscrito perdido en la actualidad. A mediados del siglo XX era propiedad del Deán don Pedro Cancho Bernardo.

⁶⁶⁶ MATÍAS GIL, A., *op. cit.*, p. 265 (citamos por la edición de 1984).

⁶⁶⁷ SÁNCHEZ LORO, D, *El convento placentino de San Ildefonso...*, *op. cit.*, p. 52.

⁶⁶⁸ *Ibidem*, p. 53.

⁶⁶⁹ *Ibidem*, pp. 54 s.

⁶⁷⁰ *Ibidem*, p. 46.

También cabe hacer la siguiente valoración del grupo central: la influencia de la escuela vallisoletana, avalada por el retablo que contrató *Juan Velázquez* con el Regidor de Plasencia don Pedro Gómez de Carvajal, justifica la inclusión de este relieve escultórico en la hornacina central de la máquina, pues no es frecuente encontrar obras de este tipo en la Diócesis de Plasencia, más apegada a la tradición pictórica heredada del siglo XVI. Teniendo en cuenta la documentación conservada sobre el antiguo retablo mayor, cabe la posibilidad de adjudicar los estofados de las imágenes integrantes del grupo al placentino *Pedro de Córdoba* –o su entorno–, que demostraría con ellas ser un buen maestro.

- *Candelario. Parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción*
Retablo mayor

Análisis descriptivo y valoración de la obra en su contexto artístico-. Una de las mejores obras de estilo barroco conservadas en los arciprestazgos que la Diócesis de Plasencia tiene situados en territorios salmantinos es el retablo mayor de Candelario. La planta ochavada de la obra se adapta en parte al testero poligonal de la parroquia. El alzado se divide en banco, cuerpo recorrido por tres calles separadas por medio de columnas de capitel compuesto y fuste liso decorado con motivos vegetales, y ático curvo presidido por *Dios Padre bendicente*. Va situado por encima de la *Paloma del Espíritu Santo* que se alza sobre el nicho central donde se ubica la talla dieciochesca de *Ntra. Sra. de la Asunción* (c.1760), acompañada a ambos lados por dos magníficas esculturas de *San Francisco de Asís* y *San Antonio de Padua*, contemporáneas al retablo. Debió ser construido hacia la década de 1750, ya que hay motivos decorativos que prefiguran lo que inmediatamente después, adquiriendo un poco más de volumen, serán las rocallas. Añade un manifestador barroco soportado por columnas salomónicas, fabricado con anterioridad; va situado en el inicio de la calle central, entre las ménsulas del banco sobre las que apean los soportes superiores. Una corte de ángeles acompaña desde el entablamento, situados en poses inestables.



Fig. 179. Candelario. Parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción. Retablo mayor.

CAPÍTULO IX

EL RETABLO ROCOCÓ

Entre 1750 y 1780/1790 se desarrolla la fase rococó del retablo barroco en nuestra Diócesis; éste incorpora el motivo *rocaille* y otros elementos decorativos a base de espejos, veneras, guirnaldas, angelitos o cintas, a estructuras que, sin embargo, se elevan sobre plantas que están lejos de ser tan movidas o borrominescas como en otras zonas del país. En la comarca de la Vera, los introductores del nuevo estilo fueron los hermanos *Incera Velasco* y el escultor *Manuel Álvarez Benavides*, a los que ya hemos estudiado dentro del desarrollo del Barroco; y en la ciudad de Plasencia, el arquitecto *Carlos Simón de Soria*, tracista del retablo mayor de Arroyomolinos de la Vera.

Aparte de estos talleres, continuadores de una tradición que hunde sus raíces en las primeras décadas del siglo XVIII, en nuestra Diócesis los obradores de tipo gremial se van desintegrando en la segunda mitad de la centuria. La creación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y el nuevo sistema que impuso en orden a la concesión de títulos de arquitectos y a la aprobación de trazas de nuevas obras, con la máxima de «contener la barbarie que aún perduraba» en los retablos¹, son factores que tuvieron su correlato en la crisis que progresivamente fue terminando con los talleres tradicionales. Sirva como ejemplo de dicho título el que ostentaba en Plasencia el maestro *Francisco Gómez de Aguilar*, a quien ya nos hemos referido, o en Salamanca *Miguel Martínez*.

Escasos nombres de artistas conocemos en las principales ciudades de nuestra Diócesis, todo más que la documentación consultada y las obras estudiadas indican que fue un estilo desarrollado por maestros foráneos, de entre los que destacaron los salmantinos *Miguel Martínez* y *don Tomás Pérez Monroy*, y el portugués *Antonio José Proenza*. Pasamos a continuación al estudio de sus obras:

1. MAESTROS PROCEDENTES DE SALAMANCA

Durante esta parte de la centuria Salamanca continúa siendo un centro de reclamo primordial para las parroquias ubicadas en la zona norte de nuestra Diócesis.

¹ VÉLEZ CHAURRI, José Javier, *El retablo barroco en los límites de las provincias de Álava, Burgos y La Rioja (1600-1780)* (Vitoria, 1990), p. 457.

Aparte de los artífices que estudiamos a continuación, cabe hacer mención, aunque sólo sea de una forma puntual, de algunos otros como el tallista *Francisco Álvarez* (1774-1778)² o el maestro de retablos *Vicente Canalejo* (1787)³.

Miguel Martínez (tallista y profesor de arquitectura)

Miguel Martínez fue un importante artífice del rococó salmantino. Como maestro se inició en el Barroco, y fue el estilo *rocaille* el que terminó definiendo su trayectoria. Datos de interés sobre su obra aportan –entre otros autores– A. Casaseca y Paredes Giraldo⁴; de ésta hay que hacer mención de su intervención en la fachada del Ayuntamiento de Salamanca, y de la traza que proporcionó para el desaparecido retablo de la capilla de la Orden Tercera de la misma ciudad, el cual se encargó de ejecutar y terminar en abril de 1759⁵. Según Casaseca Casaseca, *Miguel Martínez* está dentro del círculo artístico de *Andrés García de Quiñones*, pero, a diferencia de éste, que gusta de acentuar el barroquismo en las plantas de sus retablos, *Martínez* lo hace con la mayor preponderancia de los elementos decorativos, permaneciendo fiel a la sencillez planimétrica⁶.

El trabajo de *Miguel Martínez* en la provincia de Cáceres abarcó los territorios diocesanos de Coria y Plasencia. Para la primera trabajó desde agosto de 1783, en los tres retablos que ennoblecían la capilla de las Reliquias⁷. Y en lo que a Plasencia respecta, citemos:

Catálogo de Obras

- Béjar. Parroquia de El Salvador
Retablo mayor (desaparecido)

La presencia del tallista *Miguel Martínez* en la iglesia bejarana de El Salvador se constata para el período 1744 y 1745, con motivo del retablo mayor que había contratado en compañía del ensamblador *Francisco Montero* y estipulado en 15.300 reales, cantidad a la que se sumarían 240 reales que la parroquia les dio de «agasajo».

² Entre 1774 y 1778 hizo dos confesionarios para la ermita de Ntra. Sra. del Castañar, de Béjar: A.P. de San Juan, Béjar, L.C. y V. de la *Cofradía de Ntra. Sra. del Castañar, de 1708 a 1863*, foliado, fols. 198 y 198 vt.⁹. Desconocemos la relación de este maestro con el arquitecto salmantino del mismo nombre que documenta Paredes Giraldo: PAREDES GIRALDO, M.⁹ del Camino, *Documentos para la Historia del Arte en la provincia de Salamanca. Segunda mitad del siglo XVIII* (Salamanca, 1993), pp. 98 s.

³ En 1787 recibió 8 reales de la cofradía de San Miguel que se servía en la iglesia bejarana de San Juan por aderezar la escultura del titular: A.P. de San Juan, Béjar, L.C. V, *Cabildos y Nombramientos de la Cofradía de San Miguel Arcángel, de 1746 a 1838*, foliado en parte, cuentas de 1787.

⁴ PAREDES GIRALDO, M.⁹ del C., *op. cit.*, p. 121. *Vid., etiam*, NIETO GONZÁLEZ, José Ramón, y PAREDES GIRALDO, M.⁹ del C., «Contribución al estudio del retablista Miguel Martínez (1700-c. 1783)», en *Cuadernos Abulenses*, T.⁹ 8 (1987), pp. 93-113. *Vid., etiam*, el trabajo de PINILLA GONZÁLEZ, Jaime, *El arte en los monasterios y conventos despoblados de la provincia de Salamanca* (Salamanca, 1978), pp. 139 s.

⁵ VELASCO BAYÓN, Balbino, O. CARM., *El Colegio Mayor Universitario de Carmelitas de Salamanca* (Salamanca, 1978), pp. 100 ss.

⁶ CASASECA CASASECA, A., «Las trazas de los retablos de la capilla de la V.O.T. del Carmen de Salamanca», en B.S.A.A., T.⁹ XLIII (1977), pp. 463 s., donde se publican más datos sobre la actividad artística de este maestro.

⁷ GARCÍA MOGOLLÓN, F.J., *La Catedral de Coria. Historia de Fe y Cultura. Patrimonio Artístico y Documental* (Coria, 1996), p. 47; IDEM, *La Catedral de Coria. Arcón de Historia y Fe* (León, 1999), pp. 109 ss.

El retablo no ha perdurado, pereció en el incendio provocado en mayo de 1936, aunque conservamos la fotografía que publicó García Boiza⁸.

El dorado no se llevó a cabo hasta el 1 de julio de 1772, en que principió, terminando a comienzos de enero de 1773 según se especifica y detalla en las cuentas. Se contrató con *Lucas Sánchez Cerrudo* y *Andrés de San Juan*, maestros doradores vecinos de la villa de Béjar en estas fechas. Ascendió su coste a un total de 16.677 reales. Con motivo de esta nueva intervención, el tallista *Miguel Martínez* añadió una serie de piezas a la obra⁹.

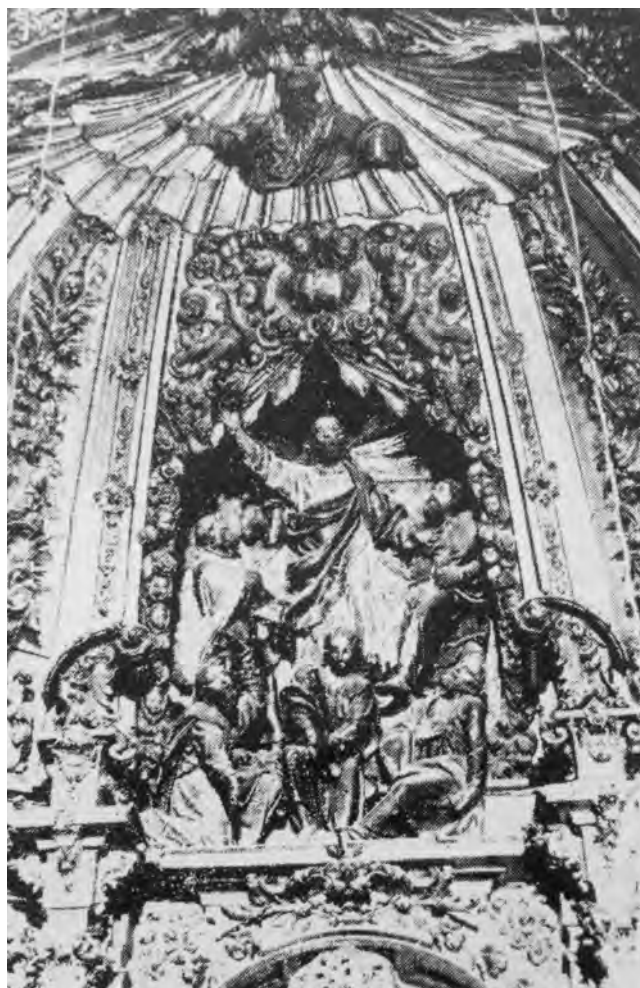


Fig. 180. Béjar. Parroquia de El Salvador. Antiguo retablo mayor.

⁸ GARCÍA BOIZA, Antonio, *Inventario de los Castillos, Murallas, Puentes, Monasterios, Ermitas... en la provincia de Salamanca* (Salamanca, 1937. Salamanca, Ed. Facsímil, 1993), p. 102.

⁹ A.P. de El Salvador, Béjar, *L.C.F. y V. de 1769 a 1798*, foliado, fols. 42 vt.º a 47, 68 vt.º y 69.

- Plasencia. S.I. Catedral
Monumento de Jueves Santo

En la Sede de la ciudad de Alfonso VIII se encontraba Martínez el 16 de septiembre de 1746 para ejecutar el monumento de Jueves Santo¹⁰. El concierto se hizo efectivo el día 23 siguiente: se estipuló en 11.000 reales, con la condición de que había de estar terminado para la Semana Santa de 1747, por lo que se comprometió a remitir las piezas para que se pudieran ir dorando. Debió terminarse en la fecha estipulada, aunque faltaron por pintar algunas zonas. El 10 de junio de 1747 se declara que la obra la cedió don Juan García Téllez, Arcediano de Trujillo¹¹. Tres años después de haber terminado dicho monumento, el Cabildo reunido el 29 de mayo de 1749 decidió ampliarlo. Para ello, volvió a contratar los servicios de Miguel Martínez; el trabajo se ajustó en 3.900 reales, con la condición de que el maestro habría de venir a su costa a asentar la obra con un oficial¹².

Otras intervenciones en Béjar

En 1753 Miguel Martínez se encargó de hacer un retablo –desaparecido– para la cofradía de Santa Lucía que se servía en la iglesia de San Juan (1.138 reales)¹³. Entre 1761 y 1764 hizo dos tableros de talla para la ermita del Castañar (366 reales) –de su dorado se encargó el salmantino Diego Enríquez¹⁴–. Y, asimismo, dejemos constancia de los 440 reales que recibió entre 1774 y 1775 de la iglesia de El Salvador por hacer una mesa de altar a la romana¹⁵.

¹⁰ A.C.P., L.A.C., N.º. 58 (1745-1747), foliado, fols. 264 vt.º-265. 281; BENAVIDES CHECA, José, *Prelados Placentinos. Notas para sus biografías y para la historia documental de la Santa Iglesia Catedral y ciudad de Plasencia* (Plasencia, 1907. Plasencia, 1999), p. 316. El 17 de septiembre de 1746, el Deán y Cabildo «se juntaron a palabra en el coro después de maitines y el señor don Juan García Téllez, Arzediano de Trujillo, uno de los comisarios a quienes están encargadas las disposiciones concernientes a la obra del monumento que está acordado se haga, dio noticia al Cavildo de haverse visto la planta demostrativa que ha formado Miguel Martínez, maestro tallista vezino de la ziuudad de Salamanca, que al parecer es conforme al intento y que habiendo tanteado su ánimo en quanto al prezio pide treze mil reales, y aunque se le han ofrezido diez mil no conviene en hazer la obra por esta cantidad, en cuiu inteligencia= acordaron restificar y restificaron la comisión que tiene dicho señor Arzediano y el señor Canónigo don Manuel Calbo Balboa y que usando de ella hagan y perfezione el ajuste con dicho maestro dándole hasta once mil reales otorgando en razón de ellos escritura con las condiciones propuestas y las demás que juzgaren convenientes, para lo qual les conzedieron poder y facultad en bastante forma»: A.C.P., L.A.C., N.º. 58 (1745-1747), foliado, fols. 281 vt.º-282; BENAVIDES CHECA, J., *Prelados Placentinos...*, op. cit., p. 316.

¹¹ A.C.P., L.A.C., N.º. 58 (1745-1747), foliado, fols. 282 vt.º-283. 392 vt.º; BENAVIDES CHECA, J., *Prelados Placentinos...*, op. cit., p. 316.

¹² A.C.P., L.A.C., N.º. 59 (1748-1749), foliado, fols. 265 vt.º-266; BENAVIDES CHECA, J., *Prelados Placentinos...*, op. cit., p. 316.

¹³ A.P. de San Juan, Béjar, L.C., V., *Cabildos y Listas de Hermanos, de la Cofradía de Santa Lucía, de 1723 a 1783*, foliado, fol. 102.

¹⁴ Estos tableros debían ser los que fueron sustituidos por los que podemos ver en la actualidad en el entorno del presbiterio, aunque debieron costar algo más; tal vez los pagos no están reflejados porque hubo varias ermitas que contribuyeron al exorno del Castañar: *Ibidem*, L.C. y V. de la *Cofradía de Ntra. Sra. del Castañar, de 1708 a 1863*, foliado, fol. 164.

¹⁵ A.P. de El Salvador, Béjar, L.C.F. y V. de 1769 a 1798, foliado, fols. 63 vt.º, 64, 66 y 66 vt.º.

Simón Gabilán Tomé y su hijo Fernando (maestros escultores)

No vamos a desarrollar en las líneas que siguen las biografías de estos dos maestros salmantinos, ya que la relación que tuvieron con la Diócesis de Plasencia, al menos en lo que sabemos, fue puntual. Para ello remitimos a los importantes trabajos de Rodríguez G. de Ceballos y Nieto González¹⁶, A. Casaseca Casaseca¹⁷ y Paredes Giraldo¹⁸.

De *Simón Gabilán Tomé* tenemos constancia del abono que en 1771 le hizo, por valor de 700 reales, la demanda de San Antonio que se servía en Villar de Plasencia por la compra de una nueva imagen del santo titular¹⁹. También de su hijo mayor, que contaba 20 años cuando se redactó el Catastro del Marqués de la Ensenada (1754), hemos documentado un nuevo trabajo en la iglesia de Puente del Congosto, según ya hemos visto. Entre 1770 y 1772 realizó, junto al ensamblador salmantino *Domingo Hervás*, «diez ymágenes con ojos de porcelana» a cambio de 6.306 reales. A esta serie deben corresponder las siguientes tallas, hoy situadas en las hornacinas del retablo mayor: *San Ramón Nonato* y *Santa Ana*, y, tal vez, *Santa Teresa de Jesús* y *Santo Tomás de Aquino*. Como bien señala el profesor Casaseca al comentar su estilo, reflejan tales obras la fase rococó de nuestro artista, en la que –al igual que en su padre– los drapeados se hacen más pictóricos²⁰.



Fig. 181. Puente del Congosto. Parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción. Retablo mayor, San Ramón Nonato.

Tomás Pérez Monroy (maestro tallista vecino de Salamanca)

Otro de los talleres salmantinos que laboraron en Plasencia durante estas fechas fue el que regentaban los *Pérez de Monroy*, *Agustín* y *Tomás*²¹. Especial importancia comporta la obra de *Agustín*, ya que evoluciona del Rococó al Neoclásico; dentro del primer estilo, Igartua Mendía destaca los retablos que hizo para la iglesia de San Francisco, en Salamanca, advocados uno a la Purísima (1763) y otro al Patriarca de

¹⁶ RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., y NIEGO GONZÁLEZ, J. Ramón, «Aportaciones a Simón Gabilán Tomé», en *A.E.A.*, T.º LIV, n.º. 213 (1981), pp. 29-60.

¹⁷ CASASECA CASASECA, Antonio, «Esculturas de Simón Gabilán Tomé y de su hijo Fernando», en *B.S.A.A.*, T.º LIII (1987), pp. 441-446.

¹⁸ PAREDES GIRALDO, M.ª del C., *op. cit.*, pp. 103-106.

¹⁹ A.P. de Villar de Plasencia, L.C. y V. de la Ermita y Demanda de San Antonio de Padua, de 1760 a 1881, foliado, fols. 11 y 11 vt.º. La imagen no se conserva.

²⁰ CASASECA CASASECA, A., *op. cit.*, p. 446.

²¹ PAREDES GIRALDO, M.ª del C., *op. cit.*, p. 241, donde se aportan datos sobre el artista.

Asís (1765)²². Y dentro de la transición hacia el estilo neoclásico, construyó los retablos de las dos últimas capillas de la iglesia de la Clerecía, cuya traza es posible que corriera a cargo del arquitecto *Andrés García de Quiñones*; el contrato se estipuló en 1759²³, y la evolución estilística responde, por tanto, a los presupuestos del tracista. A diferencia de estas importantes obras, en Plasencia sólo hemos documentado su actividad entre 1763 y 1778, período en el que trabajó para el santuario bejarano de Ntra. Sra. del Castañar haciendo el adorno para el trono de la Virgen, los marcos para los espejos que decoran el templo y las cuatro pechinas para el camarín, que luego doró *Andrés de San Juan*²⁴.

De *Tomás Pérez Monroy* sabemos que realizó el antiguo retablo que cubría el testero de la parroquia de Hervás; a través de esta obra, y gracias a la vieja fotografía que hemos logrado rescatar de la misma, podemos estudiar su estilo:

- *Hervás. Parroquia de Santa María de Aguas Vivas*
Antiguo retablo mayor

La construcción del retablo mayor que precedió al que enoja en la actualidad el testero de la parroquia de Hervás, fue promovida en la Visita que el licenciado don José Fernández Díez de Ordax hizo a la cofradía del Santísimo Sacramento el 19 de enero de 1779: «en atención ha que vn devoto ha manifestado tener voluntad de dorar el retablo del altar maior caso que se haga nuevo en sus días o de hacerle por medio de erederos después que muera ..., dio facultad y lizencia para que de el sobrante anual de esta cofradía se haga dicho retablo maior por medio de vn maestro inteligente y de buena talla a la moderna»; por una anotación recogida al margen de este mandato conocemos el nombre del particular «que le dona a sus espensas y para perpetuar su memoria»: don Gerónimo Sánchez, «cura que fue de esta yglesia 53 años»²⁵.

Siguiendo la disposición del señor Visitador, la nueva obra fue construida entre 1781 y 1782, año en que se asentó. El concierto para su hechura se hizo con *don Tomás Pérez Monroy*²⁶, maestro tallista vecino de la ciudad de Salamanca, al que se abonó por su trabajo la importante suma de 13.000 reales de vellón. El conjunto fue ejecutado en el taller que el maestro tenía abierto en la ciudad del Tormes, desde donde

²² IGARTUA MENDIA, M.ª Teresa, *Desarrollo del Barroco en Salamanca* (Madrid, 1972), pp. 106-112.

²³ *Ibidem*, pp. 113-120. Sobre el artista véase además el artículo citado de CASASECA CASASECA, *op. cit.*, p. 445.

²⁴ A.P. de San Juan, Béjar, L.C. y V. de la *Cofradía de Ntra. Sra. del Castañar, de 1708 a 1863*, foliado, fols. 183 vt.º, 184, 197 y 197 vt.º.

²⁵ A.P. de la iglesia de Santa María de Aguas Vivas, de Hervás. L.C. y V. de la *Cofradía del Santísimo Sacramento, de 1619 a 1809*, sin foliar, Visita fechada el día 19 de enero de 1779. Esta nueva obra tenía la finalidad de sustituir a otro viejo retablo, en cuyo dorado y renovación estaban empeñadas la iglesia y la cofradía del Santísimo Sacramento desde 1692. *Vid.*, nuestra Tesis Doctoral, T.º II, pp. 914 s. Después de terminar el nuevo conjunto, el viejo retablo se pesó y se vendió: A.P. de la iglesia de Santa María de Aguas Vivas, de Hervás. L.C.F. y V., de 1779 a 1819, sin foliar, cuentas de 1781.

²⁶ En las cuentas figura el nombre de *Tomás López Monroy* debido a la confusión que se produce entre el artista y el cura beneficiado de la iglesia.

se trasladó junto a dos oficiales para asentarlos; como es frecuente en estos casos, la obra vino desmontada y cargada en carros. Al igual que los gastos generales, la manutención de los artífices corrió a cargo de la cofradía del Santísimo Sacramento, junto a los derivados de su asiento, tasación, gratificación, etc. –en total, 1.021 reales y 32 maravedís–. La iglesia, que no podía «costear tan gran obra a causa de los crecidos gastos que de continuo se la ofrecen», tan sólo contribuyó con 2.170 reales

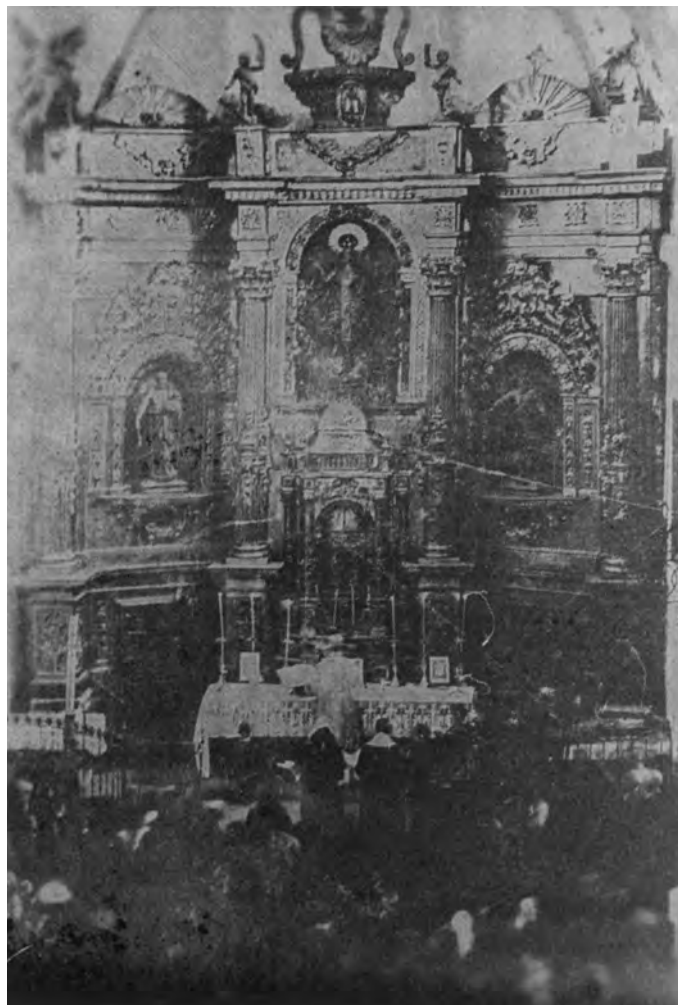


Fig. 182. Hervás. Parroquia de Santa María de Aguas Vivas. Antiguo retablo mayor.

entregados por vía de empréstito a don Juan Fernández Caballero y don Bartolomé García, comisionados nombrados para la construcción del retablo mayor a cargo de dicha cofradía del Santísimo Sacramento. También se hizo cargo la fábrica eclesial de ciertos abonos derivados de su asiento, que ascendieron a un total de 93 reales y 23 maravedís. A esta cantidad se sumaron otros 423 reales abonados en 1783 que costó el andamio que fue necesario para dorar el retablo²⁷, tarea acometida el año anterior de 1782 gracias a la generosa donación del bachiller don Gerónimo Sánchez.

²⁷ A.P. de la iglesia de Santa María de Aguas Vivas, de Hervás. L.C. y V. de la *Cofradía del Santísimo Sacramento, de 1619 a 1809*, sin foliar, cuentas de 1781-1782, por la «costa del retablo mayor y su asiento», según plana inserta en la data de 1782 (también referente a 1781); L.C.F. y V. de 1779 a 1819, sin foliar, cuentas de 1781, 1782 y 1783.

Análisis descriptivo y valoración de la obra en su contexto artístico-. El retablo mayor pereció en el incendio que sufrió la iglesia a raíz de las tensiones políticas que condujeron al alzamiento de 1936²⁸. Sólo habían transcurrido doce años desde que don José Ramón Mélida publicara su *Catálogo Monumental*, donde el retablo figura citado y descrito del tenor siguiente: «es de talla dorada, de estilo barroco del siglo XVIII, con columnas corintias, hornacina central en la que se venera la imagen de talla de *Nuestra Señora de la Asunción* y en los intercolumnios laterales las de *San Pedro y San Pablo*. En el zócalo se lee la siguiente inscripción, quebrada por la traza de los dos cuerpos en que asientan las dichas columnas a cada lado: «Dorose este / retablo a expensas y devoción del bachiller don / Geronimo / Sanche / comisario del Sto. Oficio y Cura Rector de esta parroquia / Año de 1782»²⁹.

Una vieja fotografía³⁰ tomada con motivo de la asistencia del poeta don José María Gabriel y Galán a un enlace matrimonial celebrado a comienzos del siglo pasado en la parroquia, permite enjuiciar y valorar este desafortunado retablo mayor y fijar definitivamente su imagen en la Historia del Arte extremeño. Los elementos clasicistas de su traza y la decoración rococó responde de pleno al nuevo estilo; por las fechas en las que se ejecuta, es necesario hablar ya de influencia neoclásica. La presencia de esta obra en una Diócesis aferrada a los estilos barroco y rococó como la de Plasencia, permite poner de relieve el evidente contraste entonces existente entre la ciudad de Alfonso VIII y la del Tormes en cuanto a evolución estilística, hasta el punto que la renovación de los primeros talleres vendrá impulsada por influencias foráneas de este tipo. Es posible que en la construcción de la pieza mediara de forma efectiva la cláusula inserta en el mandato dictado en la Visita del 19 de enero de 1779 para su construcción: don José Fernández Díez de Ordax especificó que se contratara a «vn maestro inteligente y de buena talla a la moderna». El resultado final permite valorar muy positivamente al maestro *don Tomás Pérez Monroy*, cuyo taller en esta fecha ya había adoptado los nuevos presupuestos estilísticos.

²⁸ Todavía las gentes del pueblo relatan con tristeza estos acontecimientos. La Revista «Hervás. Ferias y Fiestas» (Béjar, Ed. del Excmo. Ayuntamiento de Hervás, 1970), p. 5, fecha el desastre del retablo el día 30 de marzo de 1936. Al respecto, debemos tener en cuenta que, tras declararse el alzamiento militar el día 17 de julio en la plaza de Melilla, surgió en Hervás un conato de resistencia que pronto fue reprimido, por lo que tal vez debamos retrasar al 30 de julio la fecha de la destrucción del retablo: SÁNCHEZ MARROYO, Fernando, «La Guerra Civil en Extremadura», en *Historia de Extremadura*, T.º IV, *Los Tiempos Actuales* (Badajoz, 1985), p. 1021. Con motivo de la destrucción que sufrió en 1936 el retablo, la comunidad parroquial decidió cubrir el presbiterio con el conjunto lignario que hasta entonces había ocupado la capilla dedicada a Ntra. Sra. de las Angustias, ubicada en el crucero por el costado de la Epístola. Como ya hemos visto, la semejanza en los alzados arquitectónicos del núcleo principal de la iglesia permitieron el cambio; corroboran la hipótesis las medidas que presentan en anchura la citada capilla de las Angustias (6,60 m) y el retablo mayor actual (5,80 m). Fue en este antiguo emplazamiento donde Mélida pudo contemplar la máquina lignaria que hoy enoja el presbiterio, uno de los muchos ornamentos que en 1924 decoraban la capilla que él describe como la más lujosa de la iglesia: MÉLIDA ALINARI, J.R., *Catálogo Monumental de España. Provincia de Cáceres (1914-1916)* (Madrid, 1924), T.º II, p. 231.

²⁹ MÉLIDA ALINARI, J.R., *op. cit.*, T.º II, p. 231. Pascual Madoz señala que el dorado se hizo «a expensas del bachiller don Jerónimo Sánchez Zúñiga, cura rector de esta iglesia, año 1628»: MADOZ, Pascual, *Diccionario histórico-geográfico de Extremadura* (Cáceres, Publicaciones del Dpt.º de Seminarios de la Jefatura Provincial del Movimiento, 1955), T.º III, p. 120; sin duda, hay un leve error en la cronología que aporta el diccionario.

³⁰ Publicada y reproducida de la Revista «Hervás. Ferias y Fiestas», *op. cit.*, p. 5.

Asimismo, y en respuesta a los nobles materiales que a partir de 1780 entraron a formar parte de la construcción de las obras retablisticas, para la hechura de las pilastras de la máquina se adquirieron unas partidas de ladrillos –tal vez para anclar la obra–, aunque su conjunto continuó con la tradición lignaria. La documentación cita de modo específico las puertas emplazadas en el banco, sin duda para acceder al que pensamos debía ser el camarín de la Virgen. De haber seguido los dictados de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, es posible que se hubiera evitado el desastre que ocasionó en el segundo cuerpo de la obra «la exalación eléctrica que cayó el 26 de septiembre de 1839» en la bóveda de la capilla mayor³¹.

2. MAESTROS PORTUGUESES

Aparte del maestro *Francisco Jorge*, «limpiador de retablos» procedente de Portugal³², hemos de destacar la actividad que en nuestra Diócesis, y en la provincia de Cáceres en general, desarrolló el importante taller de los *Proenza*.

Antonio José Proenza (entallador y escultor)

La escasez de talleres locales que advertimos en la segunda mitad del siglo XVIII debió ser la causa para que maestros como el escultor portugués *Antonio José Proenza* encontraran una buena clientela en aquellas parroquias que necesitaban de sus servicios para construir nuevas obras, o bien para retocar las que ya existían. La primera referencia que tenemos sobre la actividad artística de *Proenza* data del año 1774, en que llegó a Cáceres junto a su hijo *José*³³, sin duda, *José Victorino*. No obstante, y a pesar de la fecha aducida, Pulido y Pulido supone que debió ser en 1773 cuando realizó la nueva imagen de *San Benito* que contrató con la cacereña cofradía de la Paz para renovar la antigua³⁴, dato este último que dio a conocer Muñoz de San Pedro, Conde de Canilleros, en 1949³⁵. En 1780, a raíz de unas obras que le había encargado el Consejo de las Órdenes Militares, aparece avecindado en Villanueva de la Serena, junto a sus hijos. Aprovechó su estancia en esta localidad para contratar la serie de reparos de los que estaba necesitado el retablo del Rosario de la parroquia de La Coronada, que estipuló, junto a la hechura de un nuevo sagrario y una vidriera, en

³¹ MADDOZ, P., *op. cit.*, T.º III, p. 120.

³² Aunque trabaja en la primera mitad del siglo XVIII, lo traemos a esta relación y apartado para dejar constancia de la presencia de maestros portugueses en nuestra Diócesis; también sirve el dato como precedente para la actividad de los *Proenza*. Está documentado entre 1727 y 1732 en la iglesia placentina de San Martín, limpiando el retablo mayor del siglo XVI: A.P. de San Martín, Plasencia, *L.C.F. y V. de 1695 a 1742*, foliado, fols. 408-408 vt.º. Entre 1727 y 1729 también limpió el mayor de la iglesia de Santa María de Trujillo: A.P. de Santa María, Trujillo, *L.C.F. y V. de 1691 a 1729*, foliado, fol. 355.

³³ HURTADO, Publio, *Ayuntamiento y familias cacereñas* (Cáceres, 1918), IV, p. 886.

³⁴ PULIDO Y PULIDO, Tomás, *Datos para la Historia Artística Cacereña* (Cáceres, 1981), p. 398.

³⁵ MUÑOZ DE SAN PEDRO, Miguel, CONDE DE CANILLEROS, «La cofradía cacereña de Ntra. Sra. de la Paz», en *R.E.E.*, T.º V (I-II) (1949), pp. 143 s.

1.200 reales³⁶. Esta vecindad también debió ser utilizada por el escultor y su taller para concertar la serie de obras que de ellos hemos documentado en nuestra Diócesis. Por último, sabemos que entre 1788 y 1789 se encargó de retocar, según Sanguino y Michel, el Cristo de los Milagros de la iglesia cacereña de Santiago de los Caballeros, para el que también hizo la cruz y contrató su policromía³⁷.

Junto a *Antonio José* trabajaban sus hijos *Manuel María Proenza* y *José Victorino Proenza*. Al igual que su padre, fueron maestros versátiles, encargados de reparar, en lo que se refiere a ensamblaje, escultura y pintura, las distintas obras que les encomendaban las parroquias del entorno. Podemos estudiar el estilo de su taller a partir del retablo que el titular del mismo fabricó para la cofradía de Ntra. Sra. del Rosario que se servía en Solana de Cabañas.



Catálogo de obras

- Solana de Cabañas. Parroquia de San Miguel Arcángel
Traza y retablo de Santa Lucía

La traza del retablo-. Conserva el archivo parroquial de Solana de Cabañas la única traza que hemos encontrado en todo el Obispado de Plasencia. Corresponde al retablo que elevó en honor de su titular la cofradía de Santa Lucía, y que contrató con el entallador y escultor *Antonio José de Proenza* el 31 de julio de 1785.

Para dibujar el boceto de la obra, *Proenza* utilizó como soporte un pliego de papel de tipo tina o a mano, dividido en dos folios (31 x 21 cm) por su mitad. En el primero de ellos contemplamos la traza del retablo que, en días sucesivos, se encargaría de llevar a cabo; una glosa en su parte inferior, incluida dentro de una superficie rectangular que funciona a manera de letrero, nos informa de la obligación a la que se sometía el artista³⁸. En su reverso continúan las explicaciones y condiciones donde se especifican las partes

³⁶ ARCOS FRANCO, José M.ª, «Nuevas aportaciones acerca del maestro Antonio José Proenza», en *Norba-Arte*, T.º XVIII-XIX (1998-1999) (Cáceres, 2001), pp. 360-363.

³⁷ Tomados la referencia de la obra de PULIDO Y PULIDO, T., *op. cit.*, p. 398. Debe ser esta imagen el *Crucificado* gótico que recogía en su guía de 1929 Floriano Cumbreño: FLORIANO CUMBREÑO, Antonio C., *Guía Histórico-Artística de Cáceres* (Cáceres, 1929), pp. 132 s., láms. XXXVII y XXXVIII.

³⁸ A.P. de Solana de Cabañas, *Papeles sueltos. Traza del retablo de Santa Lucía*, folio 1º. Sobre el retablo, véase nuestro trabajo sobre «El papel como soporte del concepto artístico», en *Actas del II Congreso Nacional de Historia del Papel en España* (Cuenca, 1997), pp. 347 ss.; ÁLVAREZ GONZÁLEZ, Ana Belén, «El retablo del maestro Antonio José Proenza en la iglesia parroquial de San Miguel Arcángel de Solana de Cabañas (Cáceres)», en *Norba-Arte*, T.º XVI (Cáceres, 1998), pp. 383-392.

y elementos componentes del retablo, así como el precio, la fecha y la firma del escultor³⁹. El segundo folio, escrito tan sólo en su mitad superior, combina el texto del principio, referido a la reparación que ha de acometer en el *altar maior* de la parroquia –como luego se estudiará–, con un resuelto dibujo del banco del retablo de la Santa⁴⁰. Diferente distri-



Fig. 183. Solana de Cabañas. Parroquia de San Miguel Arcángel. Antonio José Proenza, traza del retablo de Santa Lucía.

bución presenta el reverso del folio: apreciamos cómo en su zona superior se inserta un dibujo poco definido que, acaso, puede responder al modelo de nicho del retablo mayor. Al final del folio, un nuevo compromiso de *Antonio José Proenza*: acometer ciertas reparaciones en el retablo de Ntra. Sra. del Rosario –según veremos en epígrafe aparte–⁴¹.

Es la carta de obligación el marco jurídico legal en el que se inscribe el manuscrito. Previo consenso con el sacerdote o los mayordomos de la cofradía, *Antonio José Proenza* se obligó a llevar a cabo la talla del retablo para el que antes había dado la traza correspondiente: un dibujo con el que ha perdurado para la posteridad la inspiración de un artista y el rápido boceto que ejecutó, fruto del mismo carácter espontáneo que lleva impreso el estilo rococó en el que habría de

³⁹ A.P. de Solana de Cabañas, *Papeles sueltos*. Traza del retablo de Santa Lucía, folio 1º vt.º.

⁴⁰ *Ibidem*, folio 2º.

⁴¹ *Ibidem*, folio 2º vt.º.



Fig. 184. Solana de Cabañas. Parroquia de San Miguel Arcángel. Antonio José Proenza, traza del retablo de Santa Lucía, detalle.

mentación del altar, ésta se incluye en un decorado ribete de *ces* y *rocailles* decadentes, algo alejadas ya del perfil que tales elementos decorativos tuvieron durante el momento de apogeo del estilo rococó. Este marco dorado sirve como elemento de contención para un tipo de ornato floral combinado con tallos y hojas de colores, cuya distribución en el espacio denota la paralela vigencia del estilo rococó y el Neoclásico, responsable de la atenuación del abigarramiento precedente. «Todo el campo de tisú», como así se describe en la traza, debía ser «de charol brillante para maior seguridad de la pintura y sus colores». De ello deriva la idea, hoy perdida en parte, del fulgor que debía tener la pieza, dado el barniz, lustroso y permanente, que en un principio iba a ser aplicado, y que además tenía la característica de conservar la pintura sin peligro de grietas o rajados.

Asienta la máquina sobre un banco de proporciones bastante reducidas y planimetría lineal, sin movimiento ni profundidad en planta. Su espacio central está ocupado por un pequeño nicho donde se dispone «el Christo y cruz para celebrar» de los que nos habla el artista en el documento autógrafo. Queda el nicho enmarcado por los netos sobre los que apoyan las pilastras centrales y sobre los que se desarrollan recurvadas ménsulas. Faltan las sacras y el atril descritos en el contrato.

fabricar el conjunto; deja sin concluir la parte izquierda de la traza a fin de economizar tiempo y medios. José Proenza estipuló la ejecución del retablo en 3.500 reales de vellón: 2.700 del conjunto y 800 del pie de altar que añadiría. Como en más de una ocasión sucede en contratos de este tipo, la presente escritura de obligación también sirvió de carta de pago por los 321 reales y 6 maravedís recibidos en el momento de la rúbrica. Sin duda, percibiría el resto a medida que fuera avanzado el trabajo, que en todo punto debía estar terminado para el 13 de diciembre de dicho año 1785, festividad de Santa Lucía.

Descripción del retablo y su ajuste a la traza-. Según nos muestra el rasguño dibujado en el reverso del primer folio, el retablo asienta sobre «un pie de altar a la romana con su talla dorada y campo de tisú de oro», al que se añaden dos cajones a cada lado con sus cerraduras y llaves. Tiene de «ancho dos barras y tres cuartos y quatro y media de alto». En lo que respecta a la orna-

El cuerpo del retablo está presidido por la hornacina con la imagen de *Santa Lucía*. Se trata de una pieza escultórica realizada en alabastro, que podemos fechar entre fines del siglo XV y comienzos del XVI: en esta etapa se introducen en la moda de vestir los zapatos de punta redondeada que sobresalen por debajo del manto, substitutivos de los que hasta entonces habían terminado en punta; asimismo, el remate en pico del escote de la túnica, con reborde y ancha faja de sujeción ricamente decorada, es un elemento de influencia flamenca, al igual que las quebraduras encoladas con las que ha sido trabajada la túnica de la imagen⁴². Es



Fig. 185. Solana de Cabañas. Parroquia de San Miguel Arcángel. Retablo de Santa Lucía.

probable que de su policromía se encargara con posterioridad José Proenza, añadiendo un galón de oro, flores de colores «ymitando a tisú» y dejando por fondo el mismo jaspe de la pieza original. Todo ello, que duda cabe, contribuye a realzar el agraciado rostro de la imagen, de neta sonrisa y larga cabellera ondulada que cae por la espalda y ajusta la especie de bonete con el que está tocada. Las condiciones del contrato también estipulaban el aditamento de un pedestal con tres serafines en su nube plateada, la cual se talló sin los ángeles correspondientes. Cierra la hornacina con un elaborado remate de fingido cortinaje. En algo difiere este sector con respecto a la traza original, dado que faltan los ángeles, de forzado escorzo, que enmarcaban lo que es el inicio del ático.

⁴² Vid. BERNIS MADRAZO, Carmen, *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos*. T.º I. *Las mujeres* (Madrid, CSIC, 1978), p. 34, figs. 105, 108 y 126. La pieza ya fue citada por HERNÁNDEZ DÍAZ, *Berzocana de San Fulgencio (Sus reliquias y la iglesia parroquial)* (Cáceres, 1980), p. 31.

En la decoración del cuerpo principal del retablo cobran especial protagonismo lo que el texto denomina «flores de cristales azogados», un motivo típicamente rococó y bastante escaso en la geografía retablística cacereña. Dichas flores están formadas a partir de un espejo central de perfil mixtilíneo, englobado dentro de un campo irregular al que limitan curvadas *ces* y rocallas de perfil atemperado. Asimismo, toda la pieza está ribeteada «con venas de oro», además de contar los «campos» con lapislázuli, ese mineral de color azul intenso que se combina con diferentes motivos decorativos: los apreciamos perfilando las flores de cristales azogados, en el manto de la santa, etc. Tan sólo la inserción de uno de estos elementos interrumpe el sobrio recorrido de las columnas ocre de los extremos, evidente influencia del incipiente neoclasicismo. Si observamos la traza comprobaremos cómo el planteamiento original se ha seguido en su mayor parte, exceptuando los cambios introducidos en la distribución de los motivos ornamentales contiguos al nicho central y el cerramiento por los extremos laterales.

Remata el todo un ático de perfil triangular, de líneas quebradas y espiras arrolladas en los extremos. El campo interno vuelve a quedar matizado con el tono azul y los motivos florales. Culmina el atributo simbólico de *Santa Lucía*, dos ojos dispuestos sobre una fuente. Y corona el todo la *Paloma del Espíritu*, que inicia el vuelo hacia la derecha y no como en el dibujo, que lo hacía hacia la parte de la Epístola.

Valoración de la obra en su contexto artístico-. A pesar de la prohibición expresa de realizar obras retablísticas en madera, según la *Circular a los Prelados Eclesiásticos del Reino* dictada bajo órdenes de Carlos III, es evidente que los núcleos más alejados de los centros de producción perseveran en la realización de máquinas lignarias apegadas a un estilo rococó que se intenta erradicar desde la Academia de San Fernando. En nuestro caso, la procedencia de *Antonio José Proenza* imprime a dicha estilística un carácter particular, puesto que nuestro ámbito de estudio no estuvo tan inclinado a enjorar las piezas rococó con los espejos y cristales contratados y luego ejecutados; sin duda, es Portugal el marco de referencia que debemos tomar para explicar la presencia de tales motivos en Solana de Cabañas, al ser un país que siempre ha demostrado especial apegado a un excesivo decorativismo en los retablos e interiores, tal y como se demuestra en nuestro ejemplar.

- *Solana de Cabañas. Parroquia de San Miguel Arcángel*

Reparos efectuados en el retablo mayor y en el colateral de Ntra. Sra. del Rosario

La escasez de medios económicos y el estado de deterioro que padecía el retablo mayor de la iglesia de Solana (obra realizada en la centuria de mil quinientos) durante el siglo XVIII, debieron ser los factores que condujeron a la comunidad a contratar su aderezo, aprovechando para ello la estancia en la villa de *Antonio José Proenza*. Con este artista estaba en trámites la cofradía de Santa Lucía para la construcción de un nuevo retablo dedicado a su titular; la fecha en la que firmaron el concierto, el 31 de julio de 1785, fue la misma en la que se estipularon los reparos que era necesario acometer en el conjunto lignario del altar mayor, según se contiene en el anverso del segundo folio que forma parte del pliego donde dibujó *Proenza*

la traza del retablo de dicha santa. Se comprometió el maestro a retocar los campos del retablo, reponer el oro que se hubiera desprendido, aderezar las pinturas de los cuadros y «componer las manos y rostro de la Virgen de la O», que debía ser la imagen citada en el inventario de 1622. El precio estipulado se fijó en 500 reales; el trabajo habría de estar concluido para el 13 de diciembre de dicho año 1785, festividad de Santa Lucía⁴³.

También se obligó *Proenza* en la misma fecha a reparar el retablo de *Ntra. Sra. del Rosario*, obra clasicista del siglo XVII ubicada en el costado del Evangelio. El concierto para reparar el conjunto se firmó, al igual que los anteriores, el 31 de julio de 1785. Las condiciones están plasmadas en el reverso del segundo folio que forma el pliego donde el artista dibujó la traza de la obra destinada a la congregación de Santa Lucía: se obligó a retocar las tarjetas, talla y fondo dorado del retablo, con cierta intervención en la imagen del Rosario –talla del siglo XVII– a fin de ponerla a tono con la costumbre más generalizada durante el XVIII; ésta habría de «llevar sus ojos de cristal, su barnid fino, sus pestañas de pelo..., sus dos manos perfectas», además de un *Niño Jesús* que se comprometió a añadirle en los brazos, tal vez el que aún sostiene. Junto a esto, también se concertó el reparo de los dos santos que la escoltaban, diferentes a los que hoy contemplamos. Por todo lo dicho, *Proenza* recibiría la cantidad de 1.100 reales abonados para el 22 de agosto de dicho año 1785, día de la fiesta de María Reina⁴⁴.

- *Aldeacentenera. Parroquia de San Bartolomé*
Hornacina central del retablo de Ntra. Sra. (Epístola) (atribuido)

Por las similitudes que guarda con el retablo de Santa Lucía, en Solana de Cabañas, atribuimos a *Antonio José Proenza* la hechura de la hornacina central de la máquina lignaria, de estilo plateresco, que en la parroquia de Aldeacentenera está dedicada a *Ntra. Sra. con el Niño en brazos*; cabe la posibilidad que dicho añadido proceda de alguno de los altares barrocos que cita en su trabajo Ramón y Fernández Oxea⁴⁵.

Otras intervenciones

- 1783. Recibió 324 reales por aderezar las imágenes de *San Sebastián* y *Santa Cristina* de la cofradía de los Benditos Mártires de Cristina⁴⁶.

⁴³ A.P. de Solana de Cabañas, *Papeles sueltos. Traza del retablo de Santa Lucía*, folio 2^o.

⁴⁴ *Ibidem*, folio 2, vt.^o. Los Libros de Cuentas de la cofradía del Rosario tan sólo registran dos pagos por un total de 660 reales, obtenidos de la venta de un toro en Garciaz y una novilla en Berzocana: A.P. de Solana de Cabañas, L.C. y V. de la *Cofradía del Rosario, de 1783 a 1829*, foliado, fol. 4 vt.^o.

⁴⁵ RAMÓN Y FERNÁNDEZ OXEA, José, «Iglesias cacereñas no catalogadas», en R.E.E., T.^o XVI (I) (1960), p. 88. En la actualidad, sólo perdura uno de los retablos barrocos –situado en el Evangelio– que antaño engalanaron las capillas de la iglesia.

⁴⁶ A.P. de Cristina, L.C., V., *Listas de Hermanos, etc., de la Cofradía de los Benditos Mártires San Sebastián y Santa Cristina, de 1705 a 1789*, incompleto, foliado, fol. 63.

- 1783-1784. Aderezó la imagen de *Ntra. Sra. del Rosario* y el *Niño* de la iglesia de Cristina a cambio de 120 reales⁴⁷.
- 1784-1785. Recibió 440 reales de la cofradía de la Vera Cruz, de Guareña, por la hechura de una cruz nueva, la compostura de la imagen del *Resucitado* y sus andas⁴⁸.

José Victorino Proenza (hijo del anterior)

José Victorino Proenza aparece documentado por primera vez en Plasencia trabajando para la iglesia de Belvís de Monroy: en 1790 recibió 4.433 reales y 22 maravedís por su trabajo de dorar el retablo mayor y el de la *Purísima Concepción*, si bien es cierto que los pagos por el trabajo desempeñado en la máquina del presbiterio se remontan al período 1787-1788, y no terminan hasta el 30 de junio de 1790, en que *Victorino Proenza* otorgó carta de pago afirmando haber recibido la importantísima cantidad de 15.930 reales (precio en el que también entraron otra serie de labores menores)⁴⁹. Para la cofradía de la Vera Cruz de esta misma localidad compuso y pintó, en 1792, los báculos de los oficiales⁵⁰. Y, asimismo, por otra carta de pago fechada el 22 de abril de 1794 –por valor de 1.150 reales–, sabemos que los parroquianos de Belvís también le encomendaron el dorado y hechura de algunas piezas para la caja del órgano que había compuesto el maestro organero *Manuel García*, vecino de Barco de Ávila⁵¹.

Desde Belvís debió pasar a Navalmoral de la Mata: en 1793 aparece documentado en las cuentas de la cofradía de *Ntra. Sra. de las Angustias* que se servía en la iglesia de San Andrés, recibiendo un pago por valor de 95 reales a cuenta de la talla y dorado del marco del altar de la santa titular⁵². También hizo trabajos para el templo: en 1795 se cifra un descargo de 1.607 reales y 24 mrs. abonados a «*Josef Vitorino Prohenza*, maestro dorador, por el dorado de los dos retablos y altares colaterales de la capilla mayor»⁵³.



A handwritten signature in black ink, reading "Josef Victorino Proenza". The signature is written in a cursive, slightly slanted style. Below the name, there is a long, horizontal flourish that tapers to a point on the right side, ending in a small loop.

⁴⁷ *Ibidem*, L.C., V, *Listas de Hermanos, etc., de la Cofradía de Ntra. Sra. del Rosario, de 1775 a 1828*, foliado, fol. 16.

⁴⁸ A.P. de Guareña, L.C., V, *Listas de Hermanos, etc., de la Cofradía de la Vera Cruz, de 1707 a 1889*, foliado, fol. 48 vt.º.

⁴⁹ A.P. de Belvís de Monroy, L.C.F. y V. de 1761 a 1816, foliado, fols. 138 vt.º-139, donde se desglosan una serie de recibos abonados por las distintas cofradías de la localidad; y fols. 147, 149 vt.º, 150, 154 vt.º y 156 vt.º. La obras a las que se hace referencia han desaparecido.

⁵⁰ *Ibidem*, L.C. y V. de la *Cofradía de la Santa Vera Cruz, de 1782 a 1799*, foliado, fol. 34 vt.º.

⁵¹ *Ibidem*, L.C.F. y V. de 1761 a 1816, foliado, fols. 162-162 vt.º.

⁵² A.P. de San Andrés, Navalmoral de la Mata, L.C.F., V. y *Cabildos de la Cofradía de Ntra. Sra. de las Angustias, de 1729 a 1896*, foliado, fol. 174 vt.º.

⁵³ *Ibidem*, L.C.F. y V. de 1673 a 1758, foliado en parte, fol. 139 vt.º. Los retablos citados fueron sustituidos en el siglo XIX por otros procedentes del convento de monjas de Santo Domingo, llamado de Santa Ana, que existió en la villa de Belvís de Monroy.

Manuel María Proenza (hermano del anterior)

De su actividad como artista tenemos documentada su intervención en la iglesia de Zorita:

- Zorita. Parroquia de San Pablo.
Reparos del santo titular.

En 1788 se encargó de reparar la talla de *San Pablo* (s.XVII), titular de esta iglesia, a cambio de 500 reales. La escultura pertenecía al antiguo retablo mayor, clasicista, que fue desmontado en el mes de noviembre de 1975 ante el mal estado en que se encontraba. La imaginería del mismo aún se conserva en la parroquia⁵⁴.

3. OBRAS NO DOCUMENTADAS

La Diócesis de Plasencia conserva otras muchas obras de estilo rococó cuyo autor no hemos logrado documentar. Como aducíamos en la introducción, la *rocaille* tuvo un particular desarrollo en los arciprestazgos más norteños de nuestra zona, Béjar y Fuentes de Béjar. Es importante tener en cuenta las reformas arquitectónicas que se emprendieron en las parroquias durante el siglo XVIII para justificar este mayor desarrollo del estilo, que, andando el tiempo, se mantuvo en virtud de mínimos detalles que se añadían a estructuras plenamente neoclásicas. Antes de pasar a estudiar los ejemplos más destacados de retablos rococó, conviene señalar, aunque de forma somera, ejemplares como la máquina que cubre el testero de la parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción en Sanchotello (1759-1761)⁵⁵ o el de San Miguel Arcángel de Ledrada (1762-1764)⁵⁶; el mayor que preside Santiago Apóstol en Valverde de Valdelacasa (1768)⁵⁷ sirvió de modelo para el mayor de Santo Domingo de Guzmán

⁵⁴ A.P. de Zorita, *L.C.F. y V. de 1776 a 1855*, foliado, fol. 90 vt.º.

⁵⁵ Documentado en las cuentas de 1759-1761; en este período la iglesia abonó un total de 573 reales y 30 maravedís (estuvo ayudada de la cofradía de la Vera Cruz, según documentan sus cuentas de 1758: A.P. de Sanchotello, *L.C. y V. de la Cofradía de la Vera Cruz, de 1731 a 1769*, foliado, fol. 119). El dorado o jaspeado se llevó a cabo en 1775 (o al menos es a este año al que corresponde una partida por tal concepto): *ibidem*, *L.C.F. y V. de 1738 a 1806*, foliado, fols. 87, 91 vt.º, 92, , 95 y 151 vt.º.

⁵⁶ En las cuentas de 1762 documentamos un pago de 1.000 reales al tallista que tiene ajustado el retablo de la capilla mayor; se le vuelven a abonar 1451 reales y 19 maravedís en 1763; 969 reales en 1765; y 1.580 reales en 1766 de lo que se le restaba de la obra, ajustada en 5.000 reales sin incluir la conducción desde el "Varrao". La obra se terminó en 1764, año en que se documenta su transporte: A.P. de Ledrada, *L.C.F. y V. de c.1730 a 1771*, foliado, fols. 167 vt.º, 174 vt.º, 177 vt.º, 181 y 183.

En cumplimiento de la disposición que dictó el licenciado don José Fernández Díez de Ordax en su Visita de 29 de diciembre de 1778, el dorado de la obra se llevó a cabo en 1782 (pagos documentados entre esta fecha y 1784): A.P. de Ledrada, *L.C.F. y V. de 1772 a 1878*, foliado, fols. 16 vt.º, 18, 18 vt.º, 25, 28vt.º y 31 vt.º.

⁵⁷ En las cuentas de la parroquia de 1768 hay un asiento en virtud del cual sabemos que la obra fue ajustada en 3.500 reales. También hay un pago por el *San Juan* que existía en el retablo mayor. Y siguiendo el mandato de la Visita de don Nicolás Rosado Franco, de 25 de junio de 1791, se procedió a dorar el retablo, obra que está documentada en 1792: A.P. de Valverde de Valdelacasa, *L.C.F. y V. de 1756 a 1866*, foliado, fols. 31 vt.º, 35, 69 vt.º.

en Peromingo (1792)⁵⁸, algo más posterior. Mayor movimiento en planta presenta el de la parroquia de Nava de Béjar, presidido por Santo Domingo de Guzmán y fabricado hacia la década de 1770, al igual que el de la iglesia de San Sebastián de Campillo de Deleitosa, aunque éste de mucha menor calidad. En algunas de estas obras son evidentes las influencias que proyectó el taller de *Miguel Martínez*.



Fig. 186. Sanchotello. Parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción. Retablo mayor.



Fig. 187. Valverde de Valdelacasa. Parroquia de Santiago Apóstol. Retablo mayor.

En otras ocasiones ocurrió que a un retablo del siglo XVII se le añadieron los elementos decorativos del Rococó para ponerlo a tono con los nuevos tiempos. Así sucedió con el retablo mayor de la iglesia de Ntra. Sra. de la Asunción de Puente del Congosto, que ya hemos estudiado. De la etapa que nos ocupa, destacamos los siguientes ejemplares⁵⁹:

⁵⁸ Documentado en las cuentas de 1792; costó 3.000 reales. Para abonar la cantidad se sacó dinero de la cofradía de la Cruz. El 15 de octubre de 1806 se ordenó acometer su dorado, pero éste no se llevó a cabo al menos durante la primera parte de la centuria del siglo XIX: A.P. de Peromingo (en Valverde de Valdelacasa), *L.C.F. y V. de 1760 a 1852*, foliado, foliado, fols. 57 vt.^o

⁵⁹ Confesamos que, en aras de la brevedad, hemos reducido mucho este capítulo.

- La Garganta. Parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción
Retablo mayor

El retablo mayor de la iglesia parroquial de La Garganta asienta en un sotobanco de piedra de cantería y cuenta en alzado de *predella*, cuerpo único dividido en tres calles, recorrido por cuatro columnas de fuste liso, capitel compuesto y decoración adherida, y ático. El ornato de la obra se realiza a base de motivos de estirpe rococó. Éstos, junto a la limpieza que presentan las superficies en cuanto a distribución de ornamentos, permiten fechar la obra en torno a las décadas de 1760-70.

La calle principal cobija, bajo arco de medio punto decorado con entelados que penden del intradós, un manifestador en forma de templete, flanqueado a ambos lados por dos parejas de soportes en las que se combinan la columna y el estípite. Los nichos laterales también abren en arco de medio punto; decora la clave un medallón orlado con



Fig. 188. La Garganta. Parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción. Retablo mayor.

rocalla y centrado con motivo estrellado. El costado del Evangelio alberga la imagen de *San Marcos* que en 1647 se le encargó al escultor salmantino *Pedro Hernández*⁶⁰. Forma pareja en la Epístola con *Santa Lucía*, también del siglo XVII (segunda mitad). A esta cronología parece responder, asimismo, la talla de *Ntra. Sra. de la Asunción*, que preside el edículo central del ático entre machones troncopiramidales; ocupa la zona inferior de esta hornacina un marasmo de nubes y rayos destellantes con la *Paloma del Espíritu Santo* en medio. Flanquean dos *Ángeles* en forzado escorzo y pose inestable, típicamente rococó y comparables con los del retablo mayor de Arroyomolinos de la Vera o el de San Esteban de Salamanca. Y también a ambos lados del edículo central del ático se disponen dos estructuras triangulares en cuyo interior cobijan una pequeña corte angelical. Sobre éstas, dos medallones orlados con rocallas en los que aparecen símbolos marianos: el ciprés y el pino⁶¹.

⁶⁰ RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso, y CASASECA CASASECA, Antonio, «Escultores salmantinos del siglo XVII: Pedro Hernández», en *B.S.A.A.*, T.º XLVI (1980), p. 420.

⁶¹ Son árboles cuyas maderas relacionaron los exégetas con la Virgen María: *Eclesiástico*, 24, 13.

Por último, cabe añadir que el conjunto debió ser retocado en un momento posterior, ya que el tono rojizo sobre el que destacan las superficies doradas oculta los grabados en forma de escamas que suele ser frecuente realizar al aplicar los panes de oro en la fecha señalada.

- *Navacarros. Parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción.*
Retablo mayor

Análisis descriptivo-. Probablemente, el retablo mayor de Navacarros es uno de los más bellos ejemplares rococó que se han conservado en nuestra Diócesis. La obra está dotada de una gran movilidad en planta y alzado, gracias al juego de curvas y contracurvas. Asienta el conjunto en un reducido banco sobre el que deviene el cuerpo principal, dividido en cinco calles separadas por columnas de fuste acanalado y capitel clásico, situadas en planos diferentes. Cierra el todo un ático de cascarón por encima del cual preside la figura de *Dios Padre bendiciente*. El motivo *rocaille* y las ces son los elementos protagonistas de la obra; exornan las hornacinas, el fuste de las columnas, el ático... En lo que respecta a la iconografía que actualmente puebla el retablo, o es moderna o no se corresponde con el estilo. Hay que destacar, como algo típico del Rococó, las forzadas poses de los ángeles que cabalgan sobre las columnas centrales. Digamos, para terminar, que la hornacina central comunica con el camarín de la iglesia.

Historia documental-. Y en lo que respecta a la documentación, escasas referencias conservan los libros acerca de esta obra. Sobre su construcción, sabemos que se hizo en 1767, ya que en las cuentas de este año se abonan 3.403 reales, «importe del ajuste principal de la conclusión del retablo mayor, y más de la costa para asentarle con el maestro y oficiales»⁶²; no se terminó de abonar hasta el mes de diciembre de 1768⁶³.



Fig. 189. Navacarros. Parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción. Retablo mayor.

⁶² A.P. de Navacarros, L.C.F. y V. de 1767 a 1870, foliado, fol. 7 vt.º.

⁶³ *Ibidem*, fol. 13.

Ya a finales de siglo, en 1795, cumpliendo el mandato de la Visita que hizo el licenciado don Nicolás Rosado Franco el 29 de septiembre de 1791, se procedió a montar el andamio para dorar el retablo. En total, se abonaron al maestro que se encargó de acometer estas tareas la cantidad de 8.550 reales; fue éste *Manuel Salamanca*, vecino del lugar de Casar de Palomero, y su hijo. La obra se completó con dos mesas de altar a la romana que hizo el tallista salmantino *Manuel Márquez* y policromó *Lucas Cerrudo*, maestro dorador vecino de La Garganta⁶⁴.

- *Serrejón. Parroquia de San Ildefonso*
Retablo mayor

Análisis descriptivo-. El retablo mayor de la parroquia de Serrejón es un interesante ejemplar de estilo rococó, fechable hacia la década de 1770-1780 dada la convivencia del motivo rocalla y un planteamiento decorativo más sobrio en lo que respecta al despliegue de motivos ornamentales tallados, no así en lo referido a policromía, ya que la obra es de una riqueza y variedad inusitada, poco común en la Diócesis que tenemos por objeto de estudio. En alzado, la obra se divide en banco, dos cuerpos recorridos por tres calles, y ático rematado con la tiara papal y llaves simbólicas insertas en el broche final.

Óvalos como centros de rocallas rodeadas por jugosas y táctiles *ces* dotadas de tímidos motivos vegetales, es el repertorio ornamental elegido



Fig. 190. Serrejón. Parroquia de San Ildefonso. Retablo mayor.

⁶⁴ *Ibidem*, fols. 148 vt.º, 173 vt.º, 174, 176, 176 vt.º, 177 y 177 vt.º. (Para pagar el dorado se recibió la ayuda de la ermita del Cristo del Humilladero y de la cofradía del Rosario). *Manuel Márquez* también está documentado en la ermita del Castañar de Béjar, entre 1779 y 1782, en diferentes obras de talla: A.P. de San Juan de Béjar, L.C. y V. de la *Cofradía de Ntra. Sra. del Castañar*, de 1708 a 1863, foliado, fols. 211 vt.º y 212.

para desplegarlo en los tableros que cierran las calles extremas del banco. La zona central está reservada a la inserción del manifestador giratorio bajo arco de medio punto: está concebido como un templete, flanqueado a ambos lados por una pareja de columnas de fuste liso y talla adherida; la estructura lignaria sobre la que apoya sirve para la inserción del sagrario.

Protegidos por guardapolvos de formas asimétricas *inspiradas en la Naturaleza*, se alzan los dos cuerpos principales del retablo. Cuatro columnas gigantes estructuran y abarcan ambos niveles; cuentan con basa ática, capitel compuesto y decorativos fustes: placados recortados, *ces*, motivos vegetales y cestas con hojas y flores desuellan en el tercio inferior, que va en liso a diferencia del resto de la caña, dotada con estrías. Un total de cinco hornacinas se reparten entre ambos cuerpos: las situadas en las calles más extremas abren en medio punto ribeteado con festones y motivos vegetales tallados; la principal lo hace en arco trilobulado y entre idénticos añadidos ornamentales. Desde el Evangelio a la Epístola y de abajo hacia arriba tenemos las siguientes representaciones: *Santa Ana*, talla que aparece documentada en diciembre de 1588 a raíz de su traslado desde la parroquia a la ermita que había sido construida a las afueras del pueblo a instancias del Concejo⁶⁵, y que debió ser sustituida por la actual durante la segunda mitad del XVII; *San José con el Niño en Brazos* (s.XVII), *Santa Lucía* (s.XVII; procedente de su ermita), *Crucificado* (s.XVII) y *San Sebastián* (s.XVII).

Rematando el conjunto se dispone el ático: tiene diseño semicircular con nicho central flanqueado por estípites y cerrado con arco trilobulado; preside el titular *San Ildefonso* –procedente del antiguo retablo mayor construido en la segunda mitad del siglo XVI⁶⁶– desde una hornacina decorada con fingidos entelados y un marasmo de nubes y cabezas de angelitos coronados por la *Paloma del Espíritu Santo*. En los sectores laterales se incluyen dos representaciones de la Luna y el Sol entre preciosas cartelas de *ces* y rocallas.

Valoración de la obra en su contexto artístico–. El retablo mayor de Serrejón permite valorar el resultado que en nuestra Diócesis se produjo a raíz de la convivencia de un estilo barroco que pervivió en el Rococó ante la insistencia del pueblo por

⁶⁵ El archivo parroquial conserva un documento fechado el día 5 de diciembre de 1588 sobre la *Translación de Sancta Anna de la yglesia parrochial desta villa de Serrejón a la hermita*, en virtud del cual sabemos de la petición que elevó el Concejo al señor Obispo don Juan Ochoa de Salazar (1587-1594) para reclamar el traslado de la imagen –que había hecho el dicho concejo de la villa con las limosnas recaudadas– a la ermita que había construido a las afueras del pueblo, ya que hacía muchos años que la iglesia parroquial la tenía y la había hecho suya propia: «(...) aviéndole sido pedido por el conçejo desta villa de Serrejón una ymagen de Santa Anna que este conçejo auía hecho de limosnas y está en la yglesia parrochial desta villa, que por quanto an hecho una hermita fuera desta uilla en honor y reve[re]nçia desta santa y que el aver hecho de limosnas la dicha hermita e por quanto a muchos años que la dicha yglesia la posee como cosa propia suya (...): A.P. de Serrejón. Legajo 1. Carpeta 1. Sin foliar. Citado y transcrito por RUBIO MASA, J.C., «La iglesia parroquial de San Ildefonso de Serrejón», en *Serrejón* (Navalmoral de la Mata, Ed. Junta parroquial de Serrejón, 1978), s/p. El documento lo hemos revisado personalmente.

⁶⁶ RUBIO MASA, J.C., *op. cit.*, s/p.

mantenerlo vigente, y un incipiente neoclasicismo que fue podando con el tiempo la ornamentación que años antes había dado lugar a resultados de inspiración inusitada. Sin embargo, y aunque en la obra ya no aparezca ese tumulto de motivos tallados, la policromía permite mantener vigente el gusto por el decorativismo. En este sentido, cabe relacionar la pieza con el gusto que demuestra hacia lo ornamental la retablística barroca portuguesa, y su tendencia a conjugar las fórmulas policromas lignarias con las propiamente dichas de la cerámica, dado su interés por fundir las distintas artes en un todo: pensemos en obras como el retablo colateral de Ntra. Sra. de la Concepción (1740) en la iglesia de Santo Domingo, de Elvas, donde destaca especialmente el juego que deriva del contraste entre el dorado de la talla y el azul lechoso con el que se policroma la mayor parte de la obra⁶⁷.

Aunque el conjunto fue restaurado hace pocos años, fruto de lo cual es el buen estado de conservación que presenta, los acentos policromos descritos no sufrieron variación alguna. Según las inscripciones modernas de las tres cartelas insertas en el sotobanco sobre el que se eleva el conjunto, sabemos que éste fue restaurado en 1995 gracias a la generosidad de la familia Gomara, siendo cura párroco don Pedro Ciprián Masa que, junto al alcalde, inauguró el retablo una vez que terminaron los trabajos que se encargó de dirigir don José Gómez Gómez, director del taller de restauración abierto en Puerto de Santa Cruz. Asimismo, da fe de esta intervención la cartela situada sobre el nicho de *San Sebastián*: «RESTAURADO/AÑO/1995»; hace pareja con otra dispuesta sobre la hornacina de *Santa Lucía*: «CONSTRUIDO/SIGLO/XVIII»⁶⁸.

⁶⁷ Vid. VALLECILLO TEODORO, Miguel Ángel, *Retablística Alto-Alentejana (Elvas, Villaviciosa y Olivenza) en los siglos XVII-XVIII* (Badajoz, 1996), pp. 199-202.

⁶⁸ Noticia sobre esta obra recoge RAMÓN Y FERNÁNDEZ OXEA, José, «Iglesias cacereñas no catalogadas», en *R.E.E.*, T.º XVI (I) (1960), p. 84.

CAPÍTULO X

EL RETABLO NEOCLÁSICO

INTRODUCCIÓN

Como anotábamos en el capítulo dedicado a estudiar el desarrollo o particularidad del estilo Neoclásico en Plasencia, la única obra que consideramos responde a los dictados de la Academia de Bellas Artes de San Fernando es el mayor de la iglesia de Ntra. Sra. de la Asunción, en Cuacos de Yuste. A través de esta máquina podemos definir las líneas del estilo, que obras como los retablos mayores de las iglesias de Ntra. Sra. de la Asunción, en Sorihuela, o Ntra. Sra. de la Purificación, en Fuentes de Béjar, continuaron ya entrado el siglo XIX.

1. EL RETABLO MAYOR DE LA PARROQUIA DE NTRA. SRA. DE LA ASUNCIÓN, DE CUACOS DE YUSTE

Elevado sobre el lienzo recto de un ábside pentagonal, el retablo mayor de Cuacos de Yuste es uno de los muy escasos ejemplares extremeños donde la estética neoclásica cobra realce y protagonismo absoluto. Asienta la obra sobre un alto banco, configurado con dos potentes, elevados y robustos netos; el motivo decorativo se reduce al máximo, y tan sólo cuenta en sus frentes con guiraldas florales, típicas del Neoclasicismo, formadas con cinco flores adheridas a un estrecho paño colgante de dos argollas superiores. El cuerpo único está formado con dos parejas de columnas gigantes, de fuste acanalado y capitel corintio de esmerada talla. Enmarcan dos hornacinas de medio punto superpuestas en altura y decoradas en las enjutas con ornato vegetal inscrito en placas recortadas de gran abstracción. El primer nicho está configurado a modo de expositor: exhibe una buena talla seiscentista del *Niño Jesús*, desnudo, según patrón iconográfico muy difundido durante los siglos XVII y XVIII¹. La segunda hornacina está dotada con mayor profundidad: lleva decorados el intradós y las jambas con recuadros acasetonados; la imagen que

¹ Esta imagen debía estar regentada por la cofradía del Buen Nombre de Jesús, existente en Cuacos a finales del siglo XVIII: RODRÍGUEZ CANCHO, M., y BARRIENTOS ALFAGEME, G., (Eds.), *Interrogatorio de la Real Audiencia. Extremadura a finales de los Tiempos Modernos. Partido de Plasencia* (Mérida, 1995), pp. 276-277, donde tenemos referencias de las cofradías de la parroquia en 1791.

cobija es moderna. Corona la obra un remate muy clasicista, del que no es ajena cierta ruptura de la norma. El entablamento es de perfil canónico, aunque quebrado al centro: está compuesto de arquitrabe, estrecho friso decorado con pequeños modillones, y cornisa de gran vuelo dotada con banda de mútulos. Está coronado con un frontón triangular partido al centro, terminado en cuatro pirámides situadas a plomo con las columnas corintias y sus retropilastras. Un lejano recuerdo del rococó evoca la cornucopia inserta en el vértice.



Fig. 191. Cuacos de Yuste. Parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción. Retablo mayor.



Fig. 192. Cuacos de Yuste. Parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción. Retablo mayor, inscripción sobre el dorado.

Ningún documento que permita adscribir la pieza a la gubia de un taller concreto hemos localizado. El único testimonio conservado en esta línea nos lo aporta la inscripción del banco, que fecha el dorado del retablo en el año 1800, por lo que su ejecución debió llevarse a cabo en la última década del siglo XVIII: «+ DORÓSE / SIENDO CV / RA DON / SANTIAGO / REGIDOR / FLORES, Y / MAIORDO= / MO MIGVEL / PINADERO / AÑO DE / 1800» –la inscripción va inserta en una cartela lateral situada en el neto del banco correspondiente al lado de la Epístola–. El elevado coste que suponía el empleo de los mármoles y jaspes recomendados desde el centralismo madrileño para las obras de la nueva estética, fue el motivo principal que indujo a continuar con el empleo tradicional de la madera, policromada con posterioridad bajo el presupuesto de imitar las calidades de los materiales nobles; en este sentido, debió ser de gran ayuda el tratado de Ramón Pascual Díez².

La importancia del retablo mayor de Cuacos de Yuste viene dada por la práctica exclusividad de su estilo neoclásico en todo el territorio diocesano placentino. El rigorismo lineal y purismo arquitectónico de su alzado no se da en ninguna otra obra, pues, en el mejor de los casos, como sucede en los dos arci-prestazgos ubicados en la provincia salmantina, las formas clásicas no consiguen despegarse de los numerosos detalles derivados de la estética rococó, que inundan los retablos ante su resistencia a desaparecer. Es, por tanto, el mejor exponente de la revitalización impuesta desde la Academia de San Fernando de la arquitectura del siglo XVI, y sobre todo de los modelos herrerianos. Para el cumplimiento de las estrictas directrices centrales, contaron los rectores parroquiales de Cuacos con un modelo excepcional: el retablo mayor que diseñó *Juan de Herrera* (1579-1580), y ejecutó el pintor riojano *Antonio de Segura* (1580-1582) para el cercano monasterio que el Emperador Carlos había elegido como morada para las postrimerías de su vida –encargado por orden de Felipe II a fin de

² Vid., PASQUAL DÍEZ, Ramón, *Arte de hacer el estuco jaspeado o de imitar jaspes* (Madrid, Impr. Real, 1785). Hay edición facsímil a cargo de José Ramón NIETO GONZÁLEZ y Salvador MATA PÉREZ (Valladolid, Colegio Oficial de Arquitectos, 1988).

dar cumplimiento al codicilo testamentario de su padre de 9 de septiembre de 1558-. La presencia en Yuste del modelo herreriano es la mejor explicación para justificar la frialdad que impone esta obra al presbiterio del templo, y es, a fin de cuentas, una de las más fieles recreaciones del modelo diseñado por *Herrera* 200 años antes, aunque de muy escasa difusión en su momento al haber sido ensombrecido por la fábrica del mayor de El Escorial. De nuevo encontramos traspuestos en Cuacos los modelos italianos que sin duda debió utilizar el arquitecto real para confeccionar la obra de procedencia regia.

Digamos, para terminar, que este retablo mayor vendría a sustituir a otro más antiguo (¿siglo XVII?), renovado tal vez con el aditamento de uno de los dos sagrarios que conserva la sacristía, sobre todo el que está dotado con manifestador giratorio y es fechable, por las rocallas empleadas en su decoración, a comienzos de la segunda mitad del siglo XVIII: la restauración acometida en las naves de la iglesia en 1720 debió motivar la renovación parcial de los retablos, ultimada a lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII³.

2. OTROS MAESTROS

En la documentación figuran otros maestros que por estas fechas se encargaban de realizar distintas tareas de renovación o nueva planta para las iglesias del Obispado, muchas de ellas con la nota característica de continuar el estilo barroco más allá de sus límites cronológicos. Este particular se justifica por la afición de las gentes al decorativismo, y es buen ejemplo de ello la obra que llevó a cabo el maestro tallista *Nicolás Gutiérrez* en la iglesia parroquial de El Gordo entre el 16 de mayo de 1797 y el mismo día del año siguiente⁴: estuvo encargado de trazar y reconocer el viejo retablo y de componer las piezas existentes dando lugar a la obra que hoy podemos contemplar, con añadidos barrocos, rocallas y una hornacina neoclásica. Algo similar sucede con el retablo mayor de la ermita de Ntra. Sra. de los Remedios que se venera en la cercana localidad de Berrocalejo: la inscripción del dintel de entrada nos informa acerca del año en que fue inaugurado el templo, 1787, fecha avanzada en la que también podemos datar el retablo del altar mayor, de estilo barroco ya decadente.

Cabe hacer mención en este apartado de otros maestros de los que sólo tenemos referencias puntuales y muy concretas. Sirvan como ejemplo de la actividad artística que continúa existiendo en las diversas parroquias de nuestro Obispado:

³ Sobre el retablo, pueden consultarse las obras de MONTERO APARICIO, D., *Arte Religioso en la Vera de Plasencia* (Salamanca, 1975), pp. 330-331; GARCÍA MOGOLLÓN, F.J., *Viaje artístico por los pueblos de la Vera (Cáceres). Catálogo Monumental* (Madrid, 1988), pp. 136, 138 y 139; IDEM (Dir. de la Comarca de la Vera), *Inventario Artístico de Cáceres y su Provincia. T.º I. Partidos Judiciales de Alcántara y Cáceres y Comarca de la Vera de Cáceres* (Madrid, M.º de Cultura, 1990), p. 279.

⁴ A.P. de El Gordo, L.C.F. y V. de 1761 a 1802, sin foliar, cuentas tomadas en la fecha anotada.

Juan Antonio González (maestro de arquitectura vecino de Plasencia)

Entre las obras que hemos documentado de este maestro, detengámonos en el antiguo retablo mayor de la iglesia de Cabezabellosa:

- *Cabezabellosa. Iglesia parroquial de San Lorenzo Mártir*
Antiguo retablo mayor

El estado de deterioro que debía presentar el viejo retablo que la parroquia había comprado en 1759 a la iglesia placentina de San Esteban (debía ser el que ejecutaron el entallador *Valentín Romero* y el pintor *Pedro de Mata* a comienzos del siglo XVII, c.1604-1611), fue decisivo para determinar el contrato que en 1792 se suscribió con *Juan Antonio González*, maestro de arquitectura: por reconocer «el retablo y presbiterio y planta que hizo de la obra» se le abonó en dicho año la suma de 22 reales, además de otros 2.000 reales a cuenta de «la obra de[ll] presbiterio y retablo que está actualmente haciendo en esta iglesia»; a éstos se sumaron otros 3.000 reales cuando concluyeron los trabajos en 1793. Este mismo año se suplieron 2.501 reales y 6 maravedís, sin incluir los 320 reales que ya estaban entregados, a *Pedro Mirón Álvaro*, maestro de estuco, por el trabajo que realizó en el presbiterio⁵.

Alonso Serrano (vecino de Berzocana)

Es posible que la localidad de Berzocana tuviera a finales del siglo XVIII un taller dedicado a responder a las demandas de las parroquias cercanas. De la trayectoria de este maestro citamos su intervención en el antiguo retablo mayor de la parroquia de la Fuente Santa, en Zorita.

- *Zorita. Ermita de Ntra. Sra. de la Fuente Santa*
Retablo mayor (desaparecido)

A finales del siglo XVIII fue necesario contratar un nuevo retablo que sustituyera al anterior de mil quinientos. Los pagos por la nueva obra aparecen documentados en los Libros de la ermita a partir de las cuentas de 1794: entre este año y el siguiente de 1799 percibió *Alonso Serrano*, vecino de Berzocana y maestro del retablo, la suma total de 6.911 reales y 17 mrs.; a éstos se sumaron otros 1.550 reales descargados en las cuentas de 1800 en favor del dorador⁶. El retablo permaneció en el templete hasta 1950, año en que fue destruido a consecuencia de la aparatosa tormenta y rayo que cayó sobre la ermita. Al parecer, «era obra sin mérito alguno artístico, y en ella se apreciaba demasiada pintura sencilla y ninguna profusión del rico

⁵ A.P. de Cabezabellosa. *L.C.F. y V. de 1752 a 1805*, foliado, fols. 27 vt.º (cuentas de 1759) y 167 vt.º-185 vt.º, *passim*, cuentas de 1793, 1794 y 1795. En 1794 procedieron los parroquianos a dorar y pintar el retablo: su coste ascendió a 1.020 reales de vellón, además de otros 669 reales empleados en añadir algunas piezas al conjunto, que sabemos estaba dotado con manifestador según un asiento de 1796.

⁶ A.P. de Zorita, *L.C.F. y V. de la ermita de Ntra. Sra. de la Fuente Santa, de 1788 a 1929*, foliado, 36 vt.º, 41 y 45.

dorado cuyo precio fue siempre muy elevado»⁷. El desastre atmosférico también causó quemaduras en la antigua talla mariana: parece ser que la imagen original databa de fines del siglo XIII⁸; fue sustituida por una copia realizada en 1966 por el artista sevillano *Manuel Seco Velasco*⁹.

Juan León Lorenzana (vecino de La Calzada de Oropesa)

Debe ser descendiente de los *Lorenzana* que hemos documentado en el Barroco. Entre sus obras, señalemos:

- *Villanueva de la Vera. Antigua ermita de los Santos Justo y Pastor*
Retablo mayor (desaparecido)

Los continuos reparos que fue necesario realizar en el antiguo retablo mayor de la ermita, construido antes de 1542, justifican la renovación de esta máquina a finales del siglo XVIII. Fue estipulada en 800 reales con el maestro *Juan León Lorenzana* entre 1790 y 1791, «por estar indezente e inservible el que estos Santos Mártires tienen en su hermita». Del dorado de la nueva obra se encargó un anónimo maestro entre 1794 y 1795 a cambio de 1.354 reales de vellón¹⁰. Las cantidades convenidas sugieren que el retablo no debía ser de muy grandes dimensiones.

⁷ FERNÁNDEZ Y SÁNCHEZ, Teodoro, *Historia de la imagen de Ntra. Sra. de la Fuente Santa, excelsa Patrona de Zorita* (S/L, 1972), p. 21.

⁸ *Ibidem*, pp. 103 s.

⁹ *Ibidem*, pp. 22 y 104.

¹⁰ A.P. de Villanueva de la Vera, L.C.F. y V. de la ermita y cofradía de los Santos Justo y Pastor, de 1758 a 1900, foliado, fols. 92 vt.^o y 95.

CAPÍTULO XI

CONCLUSIONES

- 1.— En 1186 el monarca castellano Alfonso VIII funda una ciudad en el margen del río Jerte con fines militares, Plasencia, elevada tres años después en silla episcopal del amplio territorio que el rey le había concedido como privilegio en un alfoz que tuvo en principio la finalidad de aunar esfuerzos contra las que entonces sólo eran hostilidades al reino de Castilla por su frontera oriental. Aunque dicha acción se planteó con fines militares, no cabe duda que Alfonso VIII siempre tuvo la idea de sacralizar la nueva demarcación, que, con el tiempo, se fue dotando con los mecanismos necesarios para organizar la que sería una de las mayores diócesis de toda España. En el capítulo I estudiamos toda esta serie de cuestiones de forma exhaustiva, trazando una evolución del territorio desde sus primeros obispos hasta la última reforma arciprestal de 1972. Esto nos permite enlazar con el capítulo II dedicado a comitentes, y justificar el tesoro artístico que encierran las parroquias de la Diócesis de Plasencia. Acompañan datos precisos sobre los conventos y ermitas, así como también cifras cuantitativas tomadas de los censos de población, importantes para trazar en dicho capítulo II una evolución —aunque sintética— de la demografía, en plena correspondencia con la historia de nuestro ámbito de estudio. Con todo, y a pesar de los innúmeros textos históricos conservados y editados sobre el Solio placentino, el trabajo que hemos realizado en el capítulo I es original, y fundamental al mismo tiempo para comprender la evolución de un territorio cuyas demarcaciones sufrieron continuos reajustes durante los siglos XIX y XX.
- 2.— Los trabajos que hasta el presente se habían realizado sobre las producciones retabísticas de la Diócesis de Plasencia se limitaban a analizar obras concretas y puntuales, ajenos, en muchos casos, a la evolución del artífice responsable de las mismas y al significado de la obra dentro de la evolución del retablo diocesano en su conjunto. A diferencia de la Baja Extremadura, zona que la historiografía ha estudiado en mayor grado, esta generalidad planteada para la Diócesis de Plasencia también es aplicable a la provincia de Cáceres. Falta un estudio de conjunto, para el cual nos hemos propuesto la tarea de dar, aunque sea corto y modesto, un primer paso con el presente trabajo.

- 3.— El deseo de dedicar a Cristo, la Virgen o los santos un nuevo retablo con el que ensalzar y mostrar a las gentes del pueblo las virtudes y dogmas de la religión cristiana, es el fundamento del capítulo dedicado a *los promotores de obras de arte*. Breves pinceladas sobre la evolución de la población y su interacción con la economía sirven de antesala a un mundo de piedad y devoción similar al cuadro general que presenta España en estas fechas, pero particular si hacemos un poco de *microhistoria* y sacamos del anonimato a quien nos lo permite por las obras que mandó realizar. Así, dentro del apartado dedicado al comitente más importante del retablo en Plasencia, la Iglesia, nos detenemos en estudiar el aparato diocesano, sus mecanismos de contratación, y también a sus obispos más destacados.

Junto a los obispos, su consejo reunido en Cabildo, y el resto del organigrama diocesano: parroquias, conventos, cofradías, ermitas y hospitales, que emplean como medio de financiación el harto frecuente recurso del préstamo, y, en algunas ocasiones, las donaciones de clérigos, monarcas (caso de los jerónimos de Yuste), la alta nobleza y demás laicos que tratan de emular a ésta y dotar sus capillas con sus correspondientes obras artísticas.

- 4.— Para contratar las obras que deseaban realizar, los integrantes de la estructura social de nuestro Obispado acudieron normalmente a los talleres abiertos en las urbes más importantes del mismo, lo que no excluyó el reclamo de artistas foráneos. En lo que respecta a los talleres regionales, hemos estudiado cómo éstos alcanzan su punto más álgido durante el siglo XVI y primera mitad del siglo XVII, sobre todo porque era necesario equipar a las iglesias de nuevas obras que cumplieran los dictados del Concilio de Trento. Durante la segunda mitad de la centuria de mil seiscientos los obradores placentinos entran en crisis, para recuperarse de forma atemperada durante el siglo XVIII. Es en esta centuria cuando la influencia foránea se hace más patente, continuando una tradición que se remonta al siglo XVI y sobre todo al siglo XVII, en el que es de vital importancia la influencia de las escuelas vallisoletana y salmantina. Madrid también tiene su presencia, escasa es la de Andalucía, e importante la de las regiones norteñas españolas: la introducción del retablo barroco fue posible en Plasencia gracias a los talleres madrileños y a artistas como *José Vélez de Pomar* y *Juan de la Rosa*, procedentes de Vizcaya, junto a los que destacan de forma singular los hermanos *Incera Velasco* establecidos en Barrado, y procedentes de Cantabria.

Un conjunto de artistas inmerso en la cotidianidad *intrahistórica* de Miguel de Unamuno, emparentados en muchas ocasiones con artífices del mismo oficio, dentro de la endogamia que era consubstancial en estos tiempos al sistema gremial, de ahí que las compañías laborales, traspasos y subcontratos, fianzas y tasaciones se establecieran entre miembros de la misma familia o amigos personales. Los artistas placentinos no rebasaron con su fama las fronteras regionales, lo que no les impidió tener una posición económica holgada, aunque modesta.

A pesar de no existir documentos que lo atestigüen, demostramos en este trabajo la existencia de un gremio de profesionales de la madera reunidos en Plasencia bajo la protección de San José, con una distribución muy significativa en la ciudad. Gremio en el que se formaron los artistas en las diferentes categorías profesionales que estudiamos de forma puntual, y de las que cabe concluir la necesidad de la interacción entre ellas y el hecho de que un mismo maestro aunara, al menos en su taller, diferentes facetas: *arquitecto o tracista, ensamblador, entallador, escultor y pintor*. Como medio para adquirir la categoría de *maestro* que les facultara para abrir tienda utilizaban el clásico y tradicional sistema de aprendizaje gremial, del que Plasencia nos aporta un dato significativo, que en alguna ocasión ha apuntado el profesor Martín González: entre la oficialía y la maestría sólo existía como diferencia la posesión o no de un taller que regentar.

- 5.— El nuevo criterio adoptado en el Concilio de Trento sobre las imágenes dio lugar a un mercado artístico al que acudieron los comitentes empleando como fórmulas frecuentes el contrato directo o la subasta, aunque esta última, del mismo modo a lo que sucede en Castilla, se aplicó de forma más puntual porque restaba calidad a la obra. Contratos que se acompañaban de trazas que escasean en la Diócesis y de las obligadas fianzas con las que se aseguraba el cumplimiento de los plazos y de las condiciones pactadas, aspectos todos que estudiamos de forma exhaustiva.

Al igual que en otras regiones españolas, la madera fue el material más empleado en los retablos de Plasencia; y a diferencia de otras, el mármol y otros materiales ricos no se utilizaron. Se trataba con esto de abaratar costes, aunque en ocasiones, según demostramos en la lista de precios que ofrecemos basándonos en documentación de primera mano, no se escatimó.

- 6.— En lo que respecta a la morfología del retablo, y siempre que la documentación nos lo permite, profundizamos en el estudio de la influencia de los tratadistas, que tienen en las fuentes un escaso reflejo. A la evolución de la restablística de nuestro país se acomoda, en mayor o menor medida, el uso de los soportes arquitectónicos. Especial protagonismo tiene la columna salomónica, introducida desde Barco de Ávila por el entallador *Juan de Arenas*; se utiliza por primera vez en los retablos mayores de Cabezuela del Valle y su gemelo de Tornavacas. Y en lo que se refiere a la inventiva de formas en los soportes, Plasencia muestra un repertorio muy limitado; el estípite, por ejemplo, no es elemento que se emplee con profusión, pues, a diferencia de retablos como los del antiguo convento trinitario de Hervás o el mayor de Valdetorres, normalmente queda relegado a un segundo plano. Algo similar ocurre con el resto de elementos componentes del retablo y, asimismo, con la tipología, muy reducida en comparación con la que planteó el profesor Martín González en 1989.
- 7.— Las anteriores notas relativas a la estructura se completan con un capítulo dedicado a la policromía, en el que estudiamos la evolución de la misma y reseñamos los artífices más importantes en Plasencia.

- 8.— Los programas iconográficos analizados en los retablos de nuestra Diócesis se acomodan a la tónica general, con la lógica reducción iconográfica que entraña la evolución estructural y estilística del retablo desde el siglo XVII hasta el siglo XVIII. En el apartado dedicado a estas representaciones se estudian de forma pormenorizada todos los temas, enlazando en los casos más importantes con aquellas obras o artistas que contribuyeron a la codificación de la iconografía y/o a su difusión.
- 9.— Se traza una evolución estilística del retablo diocesano en Plasencia. Tomamos como punto de partida las escasas producciones y las referencias documentales que conservamos del siglo XVI, para continuar con la centuria siguiente. En esta etapa incidimos en los artistas más renombrados al igual que en las influencias extranjeras, con especial acento en Valladolid. Influencias sin las cuales estilos como el Barroco no hubieran tenido en la Diócesis la representatividad de la que gozan: los *Churriguera*, *Carlos Simón de Soria* y, sobre todo, los ya citados *Incera Velasco*, son figuras de vital importancia para el desarrollo del estilo; todos, incluido *Simón de Soria*, procedían de fuera de nuestras fronteras regionales. Gracias a ellos entramos en el capítulo del Rococó, que centramos sobre todo en los dos arciprestazgos salmantinos. Permiten éstos constatar cómo la pervivencia del estilo *rocaille* logró imponerse al nuevo dictado clasicista de la Academia de San Fernando, hasta el punto de que sólo se contrató un retablo puramente neoclásico, y esto porque tenía como modelo el mayor de Yuste: el que hoy preside la iglesia parroquial de Cuacos.
- 10.— En los siguientes capítulos se ha desarrollado el anterior esquema evolutivo, dando importancia a la biografía de los artistas y al análisis de las obras documentadas y/o conservadas. Esto nos permite constatar las ideas perfiladas en el apartado dedicado al estudio de los talleres que laboran en nuestra Diócesis. Con la finalidad de enriquecer el estudio de la obra y de no aislarla del contexto artístico en el que se produce, hemos añadido —siempre que ha sido posible— a los análisis descriptivo e histórico un apartado referente a *la valoración de la obra en su contexto artístico*, para lo que utilizamos la comparación con obras que conocemos del autor y trazamos cuantas relaciones son necesarias; también se aportan datos documentales sobre los artistas, de modo que hacemos del catálogo un *ente vivo* para acercarnos y recrear todas las circunstancias que influyeron en la elevación de una obra concreta.

FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

ABREVIATURAS MÁS UTILIZADAS

A.C.P.: Archivo de la Catedral de Plasencia.

A.D.P.: Archivo Diocesano de Plasencia.

A.H.N.: Archivo Histórico Nacional.

A.H.P.C.C.: Archivo Histórico Provincial de Cáceres.

A.H.P.S.: Archivo Histórico Provincial de Salamanca.

A.H.P.V.: Archivo Histórico Provincial de Valladolid.

A.M.T.: Archivo Municipal de Trujillo.

A.P.: Archivo Parroquial.

L.A.C.: Libro de Acuerdos del Cabildo.

L.C.F. y V.: Libro de Cuentas de Fábrica y Visitas.

L.C. y V.: Libro de Cuentas y Visitas.

Leg.: legajo.

A.E.A.: Archivo Español de Arte.

A.E.A.A.: Archivo Español de Arte y Arqueología.

B.E.O.P.: Boletín Eclesiástico del Obispado de Plasencia.

B.R.A.H.: Boletín de la Real Academia de la Historia.

B.S.A.A.: Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de Valladolid.

R.C.E.E.: Revista del Centro de Estudios Extremeños.

R.E.E.: Revista de Estudios Extremeños.

R.I.E.: Revista de Ideas Estéticas.

FUENTES

1. ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL DE CÁCERES

1.1. Sección Protocolos Notariales: Notarios consultados¹

A) *Escribanos de Hervás*

1. — SÁNCHEZ, Francisco
 Años 1609, 1610 leg. 2380
 Año 1611 leg. 2381
 Año 1622 leg. 2391
2. — SÁNCHEZ, Miguel
 Años 1617-1627 leg. 2416

B) *Escribanos de Monroy*

3. — CARVAJAL, Andrés de
 Años 1639-1641 leg. 298
 Años 1642-1645 leg. 299
 Años 1646-1648 leg. 300
4. — COLLAZOS, Juan
 Años 1618-1621 leg. 347
 Año 1622 leg. 2558
5. — MORENO, Juan
 Años 1596-1611 leg. 1752
 Años 1609, 1615 leg. 2558
6. — SÁNCHEZ GIL, Juan
 Años 1625-1630 leg. 2463
 Años 1631-1634 leg. 2464
 Años 1635-1638 leg. 2465
7. — SIGLER, Juan
 Años 1606-1608 leg. 2557
 Años 1609-1624 leg. 2558

C) *Escribanos de Plasencia*

8. — ACUÑA, Juan Antonio de
 Años 1748, 147 leg. 2804
 Año 1753 leg. 11
9. — ÁLVAREZ, Gabriel
 Año 1568 leg. 39
10. — ÁLVAREZ, García
 Año 1607 leg. 39

11. — ÁLVAREZ AGUILAR, García
 Años 1514-1516 leg. 39
12. — ÁLVAREZ MELARA, Diego Eugenio
 Años 1660-1664 leg. 38
13. — ÁLVAREZ OROPESA, García
 Años 1589, 1605 leg. 2779
 Año 1609 leg. 2780
14. — ÁLVAREZ DE UCEDO, Francisco
 Años 1698, 1699,
 1704-1718 leg. 47
15. — ARCO, Joaquín de
 Año 1620 leg. 4584
 Año 1620 leg. 4585
16. — BARCO, Juan Antonio del
 Años 1694-1698 leg. 100
 Años 1699-1701 leg. 101
 Años 1702-1705 leg. 102
17. — BARRADO, Juan
 Años 1780-1785 leg. 103
 Años 1794-1800 leg. 104
 Años 1801-1812 leg. 105
18. — BARROS SALGADO, Pedro de
 Años 1651, 1652 leg. 108
 Años 1653-1655 leg. 109
 Año 1653 leg. 1076
 Años 1659-1661 leg. 110
 Años 1662, 1663, 1665, 1666 leg. 111
 Años 1667-1669, 1670, 1671, leg. 112
19. — BERMÚDEZ, Cristóbal
 Año 1626 leg. 141
20. — CABRERA, Miguel Esteban de
 Años 1768, 1769 leg. 211
 Años 1770, 1771 leg. 212
 Año 1772 leg. 213
21. — CADENA, Juan de la
 Años 1576, 1577, 1588 leg. 214
 Años 1588-1597 leg. 215

¹ Incluimos fuentes del siglo XVI, que hemos utilizado para estudiar los precedentes del desarrollo del retablo en Plasencia durante las centurias mil seiscientos y mil setecientos.

- 22.— CAMPO, Francisco de
 Años 1593-1605 leg. 231
 Años 1605-1607 leg. 232
 Año 1607 leg. 233
 Año 1608 leg. 234
 Año 1609 leg. 235
 Año 1610 leg. 236
 Año 1611 leg. 237
 Año 1615 leg. 238
 Año 1616 leg. 239
 Años 1617-1618 leg. 240
 Año 1619 leg. 241
 Año 1622 leg. 242
 Año 1623 leg. 243
 Año 1624 leg. 244
 Año 1625 leg. 245
 Año 1627 leg. 246
 Años 1628-1629 leg. 305
 Años 1625, 1626, 1631 leg. 2871
- 23.— CARVAJAL, Diego de
 Año 1587 leg. 3423
 Años 1603-1605 leg. 302
 Años 1605-1610 leg. 303
 Años 1606-1618 leg. 2166
 Años 1611-1613 leg. 304
 Años 1614-1615 leg. 307
- 24.— CARVAJAL, Leonardo de
 Años 1650, 1651 leg. 310
 Años 1655, 1656, 1658, 1660 leg. 311
- 25.— CAYETANO ZAPATA
 DE LOS ANDES, Luis
 Años 1719-1722 leg. 3439
- 26.— CLEMENTE, Bernardo
 Año 1727 leg. 2878
- 27.— CORRALES, Francisco
 Años 1718-1721 leg. 418
 Años 1722, 1723, 1725, 1726 leg. 419
 Años 1729-1731 leg. 420
 Años 1732, 1733 leg. 421
 Años 1734, 1736 leg. 422
 Años 1737, 1739 leg. 423
 Año 1742 leg. 424
 Años 1743, 1744 leg. 425
 Años 1745, 1746 leg. 426
- 28.— CORRALES, Juan Antonio
 Años 1776-1778 leg. 427
 Años 1782, 1783 leg. 428
- 29.— CORRALES Y CARNERO, José
 Años 1748, 1749 leg. 429
 Años 1750, 1754 leg. 430
 Años 1754-1756 leg. 431
 Años 1757-1760 leg. 432
 Años 1761-1764 leg. 433
 Años 1765, 1766 leg. 434
- 30.— DELGADILLO Y CABRERA, Pedro
 Años 1749-1754 leg. 480
 Años 1755-1758, 1760, 1764 leg. 481
- 31.— DÍAZ, Juan
 Años 1682, 1685, 1686 leg. 506
- 32.— DÍAZ, Pedro
 Años 1677, 1679, 1692, 1695 leg. 509
 Años 1676-1679, 1680,
 1687, 1692 leg. 2885
- 33.— ELIZONDO Y BERRUETA, Martín de
 Años 1705-1706 leg. 582
- 34.— FERNÁNDEZ DEL BARCO, Alonso
 Años 1690-1692, 1696 leg. 635
- 35.— FERNÁNDEZ CASTAÑO, José
 Años 1663-1671 leg. 638
- 36.— FERNÁNDEZ GALINDO
 PORTOCARRERO, Santiago
 Años 1690-1695 leg. 647
- 37.— FLOR, Luis de la
 Años 1770-1773 leg. 691
 Años 1776-1778 leg. 692
 Años 1779, 1780 leg. 693
 Años 1785, 1786 leg. 694
 Años 1787, 1788 leg. 695
 Años 1791, 1792 leg. 696
 Años 1800-1804 leg. 697
- 38.— FLORES CID, Juan
 Años 1671-1680 leg. 707
 Años 1681-1689 leg. 708
 Año 1674 leg. 2919
- 39.— GAITÁN, Sebastián
 Años 1609-1611 leg. 732
 Años 1612-1614 leg. 733
 Años 1615-1616 leg. 734
- 40.— GALINDO, José
 Años 1656-1658 leg. 757
- 41.— GARCÍA, Alonso
 Años 1557, 1559 leg. 764
 Años 1560-1562 leg. 765
 Años 1561-1562 leg. 766
- 42.— GARCÍA, Andrés
 Años 1535-1557 leg. 772
- 43.— GARCÍA, Blasco
 Año 1602 leg. 778
- 44.— GARCÍA, Gómez
 Año 1608 leg. 4584

- 45.— GARCÍA LORENZO, Juan
 Años 1671-1673 leg. 832
 Años 1673-1676 leg. 833
 Año 1675 leg. 4584
 Años 1676-1677 leg. 834
 Años 1677, 1678 leg. 2922
- 46.— GARCÍA MICA, Bernabé
 Año 1716 leg. 2655
- 47.— GARCÍA MORENO Y ACEVEDO, Gabriel
 Años 1756-1775, 1747, 1752 leg. 840
 Años 1776-1785 leg. 841
 Año 1786 leg. 2923
- 48.— GARCÍA MORENO Y ACEVEDO, Gregorio
 Años 1770-1779 leg. 842
 Años 1780, 1781 leg. 843
- 49.— GARCÍA MORENO Y ACEVEDO, Vicente
 Años 1797, 1798 leg. 843
 Año 1797 leg. 2923
- 50.— GARCÍA DE OVIEDO, Juan
 Años 1678-1680 leg. 850
 Años 1681-1683, 1687, 1688 leg. 851
 Año 1684 leg. 3463
 Años 1689, 1690 leg. 852
- 51.— GARRIDO, Juan Francisco
 Años 1719-1721 leg. 880
 Años 1722-1723 leg. 881
 Años 1724-1726 leg. 882
 Años 1727-1729 leg. 883
 Año 1729 leg. 884
 Años 1730, 1731 leg. 885
 Año 1732 leg. 886
 Año 1733 leg. 887
 Año 1734 leg. 888
 Año 1735 leg. 889
 Años 1736, 1737 leg. 890
 Año 1738 leg. 891
 Año 1739 leg. 892
 Año 1740 leg. 893
 Año 1741 leg. 894
 Año 1742 leg. 895
 Años 1745, 1746 leg. 896
 Año 1747 leg. 897
 Año 1748 leg. 898
 Años 1749, 1750 leg. 899
 Año 1751 leg. 900
 Años 1752, 1753 leg. 901
 Año 1754 leg. 902
 Año 1755 leg. 903
 Años 1756, 1757 leg. 904
 Años 1758, 1759 leg. 905
 Año 1760 leg. 906
 Años 1761, 1762 leg. 907
 Años 1763, 1764 leg. 908
 Años 1765, 1766 leg. 909
 Años 1767, 1768 leg. 910
- 52.— GARRIDO Y CALDERÓN, José
 Años 1768-1770 leg. 911
 Año 1795 leg. 2923
- 53.— GIL, Blasco
 Años 1575, 1602 leg. 916
 Año 1613 leg. 917
 Años 1616-1618 leg. 918
 Año 1618 leg. 2019
- 54.— GIL, Luis
 Años 1618, 1619 leg. 928
 Años 1620, 1621, 1624-1627, 1634, 1638, 1639, 1643, 1645, 1648 leg. 929
- 55.— GÓMEZ, Pedro
 Años 1631-1633, 1635 leg. 974
- 56.— GÓMEZ SEVILLANO, Andrés
 Años 1723-1727, 1736, 1737 leg. 1018
 Años 1746-1751 leg. 1019
 Años 1753-1757 leg. 1020
- 57.— GONZÁLEZ, Andrés
 Año 1540 leg. 2943
- 58.— GONZÁLEZ, Fernando
 Años 1642, 1652 leg. 4584
- 59.— GONZÁLEZ DEL ÁLAMO, Valeriano
 Años 1745-1751, 1755-1760 leg. 1054
- 60.— GONZÁLEZ CIDONCHA, Pedro
 Años 1610-1612 leg. 1067
 Años 1613, 1614 leg. 1068
- 61.— GONZÁLEZ LEÓN, Juan
 Año 1647 leg. 1072
 Año 1648 leg. 1073
 Años 1649, 1657 leg. 3049
 Año 1650 leg. 1074
 Año 1652 leg. 1075
 Años 1651-1653 leg. 1076
 Años 1652-1667 leg. 3469
 Año 1653 leg. 1077
 Año 1654 leg. 1078
 Año 1655 leg. 1079
 Año 1656 leg. 829
 Años 1657-1661 leg. 1080
 Año 1662 leg. 1081
 Años 1663-1665 leg. 1082
 Año 1666 leg. 1083
 Año 1667 leg. 1084
 Año 1667 leg. 1085
 Años 1668, 1669 leg. 1086
 Años 1668-1671 leg. 1087
 Año 1670 leg. 957
- 62.— GONZÁLEZ RAYO, Agustín
 Años 1684-1688 leg. 1101
 Años 1689-1692 leg. 958

- 63.— HERNÁNDEZ DE OVIEDO, Juan
Años 1634, 1637 leg. 1214
- 64.— HINOJOSA, Vasco de
Año 1569 leg. 1252
- 65.— IZQUIERDO, Diego
Año 1636 leg. 1269
Año 1636 leg. 3094
- 66.— JACINTO PORRAS, Ignacio
Años 1700-1702 leg. 2076
Años 1710-1713 leg. 2077
Años 1730-1731 leg. 2078
Años 1732-1735 leg. 2079
- 67.— JIMÉNEZ, Francisco
Años 1772-1777 leg. 1291
Años 1778-1783 leg. 1292
Años 1784-1787, 1790-1794 leg. 1293
Años 1795-1801, 1803-1806,
1808-1810 leg. 1294
Años 1798, 1801-1803, 1807 leg. 3096
- 68.— JIMÉNEZ, Gonzalo
Años 1576, 1591, 1592 leg. 1295
Años 1583, 1584 leg. 3097
- 69.— JIMÉNEZ, Sebastián
Año 1645 leg. 1299
Año 1646 leg. 1300
Años 1651, 1652 leg. 1301
Año 1653 leg. 1076
Año 1653 leg. 1077
Años 1653, 1654 leg. 1302
Años 1655-1657 leg. 1303
Años 1658-1662 leg. 1304
Año 1662 leg. 3097
Años 1663-1666, 1673 leg. 1305
- 70.— JIMÉNEZ DE PORRAS, Francisco
Años 1677-1681 leg. 1306
Años 1682-1687 leg. 1314
Años 1688, 1689 leg. 1315
Años 1693-1696 leg. 1316
Años 1697-1700 leg. 1317
Años 1678, 1695 leg. 3096
- 71.— LEONARDO, Juan
Año 1646 leg. 1387
Año 1647 leg. 1388
Años 1648, 1649 leg. 1389
Años 1651, 1652 leg. 3123
Año 1682 leg. 4585
Año 1682 leg. 4587
- 72.— LÓPEZ, Diego Pablo
Años 1598-1602 leg. 1363
- 73.— LÓPEZ DE HINOJOSA, Diego
Año 1625 leg. 1382
Año 1626 leg. 1383
Años 1627, 1628, 1636-1641 leg. 1384
Años 1643, 1644 leg. 1385
Año 1645 leg. 1386
- 74.— LÓPEZ DE MENESES, Alonso
Año 1648 leg. 3123
- 75.— MADRIGAL Y QUIRÓS, Diego de
Año 1654 leg. 4585
Año 1654 leg. 4587
- 76.— MALDONADO, Francisco
Años 1657-1662, 1664, 1665 leg. 1479
Años 1666, 1673 leg. 1480
Años 1670-1672 leg. 1481
Año 1665 leg. 3134
- 77.— MANUEL, Francisco
Años 1637, 1638, 1640 leg. 1492
Años 1646-1649 leg. 3135
- 78.— MARTÍN, Jerónimo
Años 1648, 1656 leg. 1581
Años 1657-1660 leg. 1669
- 79.— MARTÍNEZ, Diego
Año 1676 leg. 3152
- 80.— MARTÍNEZ, Gerónimo
Año 1679 leg. 3152
- 81.— MARTÍNEZ DE SANCHO, Mateos
Años 1645-1652 leg. 1671
Años 1679-1687 leg. 1672
- 82.— MERINO Y VARGAS, Francisco
Año 1629 leg. 1783
Años 1645-1647 leg. 1725
- 83.— MORALES, Antonio de
Años 1591, 1592, 1612,
1621-1623, 1625-1629 leg. 1745
Años 1592-1630 leg. 3192
- 84.— MORALES QUINTANO, Antonio de
Años 1631-1633, 1638 leg. 3192
Años 1631-1633, 1635, 1636,
1638-1640 leg. 1746
Años 1631, 1633, 1638 leg. 3192
- 85.— MORENO Y ACEVEDO, Antonio
Años 1785-1788 leg. 1758
Año 1789 leg. 1759
Años 1790-1792 leg. 1760
Años 1793, 1794 leg. 1761
Años 1795-1797 leg. 1762
Años 1798, 1799 leg. 1763
Años 1800, 1801 leg. 1764
Años 1792, 1798, 1801,
1802, 1807 leg. 3195

- 86.— MORENTE DE LA PUEBLA, Francisco
Año 1762 leg. 4585
- 87.— MUÑOZ, Pedro
Año 1558 leg. 1788
Años 1572-1573 leg. 1790
Año 1576 leg. 1791
- 88.— MUÑOZ DE LA CERDA, José
Años 1658-1660, 1662 leg. 1792
- 89.— MUÑOZ DE LA CERDA, Martín
Año 1658 leg. 3199
Año 1659 leg. 1792
Años 1669-1673 leg. 1793
Año 1696 leg. 3490
- 90.— MUÑOZ DE LA CERDA PAZ, Martín
Años 1684-1688 leg. 1794
Año 1699 leg. 1795
Año 1696 leg. 3490
Años 1707-1711 leg. 1792
- 91.— NAVARRO, Jerónimo
Años 1609, 1610 leg. 1817
Años 1612, 1613 leg. 1818
Año 1615 leg. 1819
Año 1616 leg. 1820
Año 1617 leg. 1821
Años 1619, 1620 leg. 1822
Año 1621 leg. 1823
Año 1622 leg. 1824
Años 1623, 1624 leg. 1825
Año 1627 leg. 1826
Años 1629, 1630 leg. 1827
Año 1630 leg. 1828
Año 1632 leg. 1829
- 92.— NIETO MORALES, Juan
Año 1623 leg. 1831
- 93.— NÚÑEZ, Francisco
Años 1623, 1624 leg. 1832
Años 1623-1626 leg. 1833
Años 1627, 1628 leg. 1834
Año 1630 leg. 1835
Año 1631 leg. 1836
Años 1629, 1632 leg. 1837
Año 1634 leg. 1838
Año 1635 leg. 1839
Año 1636 leg. 1840
Año 1637 leg. 1841
Año 1638 leg. 1842
Año 1639 leg. 1843
Año 1640 leg. 1844
Año 1642 leg. 1845
Año 1643 leg. 1846
Año 1644 leg. 1847
Año 1654 leg. 1783
- 94.— OLIVA, Antonio de
Años 1660-1662 leg. 1868
Años 1670-1672 leg. 1870
Años 1676-1678 leg. 1871
Años 1673-1675 leg. 1872
Años 1679, 1680 leg. 1873
Años 1684, 1685 leg. 1874
Años 1686, 1687 leg. 1875
Años 1688, 1689 leg. 1876
Años 1690, 1691 leg. 1877
Años 1704, 1705 leg. 1878
- 95.— OLIVA, Gabriel
Años 1644-1647 leg. 1879
Año 1647 (y José de Oliva) leg. 1880
- 96.— OLIVA, Juan de
Año 1639 leg. 1880
Año 1642 leg. 1879
- 97.— OLIVA, Juan de
Años 1716, 1720, 1722,
1726-1728, 1733, 1735 leg. 3230
Años 1718-1720 leg. 1880
Años 1720-1725 leg. 1881
Años 1720, 1725-1728 leg. 1882
Años 1728, 1729 leg. 1883
Años 1735, 1737-1739 leg. 1884
- 98.— OLIVA, Manuel de
Años 1691, 1692 leg. 1890
Año 1695 leg. 1891
Años 1696, 1698 leg. 1892
Años 1702, 1703 leg. 1893
Año 1704 leg. 1894
Año 1705 leg. 1895
Año 1705 leg. 3231
Años 1706, 1707 leg. 1896
Año 1709 leg. 1897
Años 1713, 1714 leg. 1898
Año 1715 leg. 1899
Años 1724, 1730 leg. 1900
Años 1732, 1733 leg. 1901
Años 1734-1737 leg. 1902
- 99.— OLIVEROS CONTRERAS, Juan
Años 1616, 1618 leg. 1915
- 100.— PANIAGUA, Francisco
Año 1549 leg. 1946
Años 1544, 1545, 1546, 1548,
1554, 1557, 1572, 1574 leg. 3244

101. — PAREDES, Juan de
 Año 1608 leg. 1961
 Años 1609-1615 leg. 1962
 Año 1614 leg. 1963
 Año 1616 leg. 1964
 Año 1617 leg. 1965
 Año 1619 leg. 1966
 Año 1609 leg. 3245
102. — PAVÓN, Gaspar Antonio
 Año 1751 leg. 3250
103. — PEDRAZA, Felipe de
 Año 1574 leg. 1997
 Año 1575 leg. 1998
104. — PEÑA, Fernando de la
 Años 1601-1603 leg. 2002
 Años 1604-1606 leg. 2003
 Año 1607 leg. 2004
 Años 1608-1609 leg. 2005
 Año 1610 leg. 2006
 Año 1613 leg. 2007
 Años 1615-1616 leg. 2008
 Años 1617-1627 leg. 2009
105. — PÉREZ DE CABRERA, Luis
 Año 1706 leg. 1679
106. — PORTILLO, Francisco Javier
 Año 1715-1721 leg. 2080
107. — PRADO GALINDO, Antonio
 Años 1768-1770, 1772, 1774, 1775 leg. 2082
 Años 1776-1780 leg. 2083
 Años 1781-1797 leg. 2084
 Año 1800 leg. 3264
108. — PRADO GALINDO, Francisco
 Años 1754, 1755, 1757-1760 leg. 2081
 Año 1757 leg. 3264
 Años 1762, 1763 leg. 2082
109. — PUEBLA, Francisco de la
 Año 1614 leg. 2101
110. — RAMOS CABALLERO, Juan
 Años 1623-1625 leg. 2118
 Años 1630, 1631 leg. 2119
111. — RAYO, Martín
 Años 1634, 1635 leg. 2134
 Año 1636 leg. 2135
 Años 1637, 1638 leg. 2136
 Año 1643 leg. 2137
 Año 1644 leg. 2138
 Años 1645-1648 leg. 2139
 Años 1650-1652 leg. 2140
 Año 1653 leg. 2141
 Años 1654, 1655 leg. 2142
 Años 1661, 1662 leg. 2143
 Años 1663-1665 leg. 2144
 Años 1666, 1667 leg. 2145
 Años 1651, 1656, 1657 leg. 3274
112. — RODRÍGUEZ, Alonso
 Años 1613, 1614 leg. 2179
 Años 1619, 1620 leg. 2180
 Año 1621 leg. 2181
113. — RODRÍGUEZ, Andrés
 Años 1536, 1538, 1539, 1540 leg. 2182
 Años 1536, 1541 leg. 2183
114. — RODRÍGUEZ, Francisco
 Año 1577 leg. 2201
 Años 1571-1572 leg. 2202
 Años 1574, 1575, 1580 leg. 2203
 Años 1588, 1592-1594 leg. 2204
 Año 1595 leg. 2205
 Años 1604-1606 leg. 2206
115. — SÁNCHEZ, Juan
 Año 1591 leg. 3323
116. — SÁNCHEZ BAJO, Miguel
 Año 1645 leg. 2418
117. — SÁNCHEZ DE LA PEÑA, Hernando
 Año 1626 leg. 2474
118. — SANTOS MARTÍNEZ VILLANUEVA, Juan
 Años 1745-1750 leg. 1678
 Años 1751-1765 leg. 1679
 Año 1764 leg. 2520
 Año 1765 leg. 2656
 Años 1765-1776 leg. 1680
 Año 1769 leg. 3152
 Años 1780, 1781, 1783, 1800, 1813 leg. 2520
 Años 1788, 1790, 1794, 1797, 1803, 1805, 1806, 1816 leg. 2656
119. — SERRANO ÁLVAREZ RODRÍGUEZ, Francisco
 Años 1763-1766, 1768, 1771 leg. 2544
 Años 1772, 1774, 1775, 1779, 1783-1785 leg. 2545
 Año 1775 leg. 3352
120. — SIMÓN RODRÍGUEZ, Alonso
 Años 1786-1807 leg. 2563
121. — SUÁREZ, José
 Año 1679 leg. 3497
122. — VARGAS, Alonso de
 Años 1630, 1631, 1633-1635, 1637 leg. 2638
123. — VÁZQUEZ, Luis
 Año 1569 leg. 2645
124. — VILLADA, José Luis de
 Años 1716-1721 leg. 2655
125. — VILLARES ALFONSO, Pedro
 Años 1647, 1649, 1650 leg. 2662

1.2. Sección Clero

Leg. 1
 Leg. 16
 Leg. 44
 Leg. 126

1.3. Legado Vicente Paredes Guillén

2. ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL DE SALAMANCA

Sección Protocolos Notariales: Notarios consultados

Escribanos de Salamanca

1. — GÓMEZ DÍEZ, Juan
 Año 1628 leg. 2982
2. — NIETO CAÑETE, Diego
 Año 1626 leg. 4709
3. — ROBLES, Diego de
 Año 1612 leg. 4095
4. — SÁNCHEZ, Jerónimo
 Año 1634 leg. 2987
5. — ZAMORA, Francisco de
 Año 1623 leg. 4006

3. ARCHIVO DE LA CATEDRAL DE PLASENCIA

Libros de Actas Capitulares (L.A.C.)

L.A.C.	Nº. 17	1598-1602
L.A.C.	Nº. 18	1602-1606
L.A.C.	Nº. 18-bis	1606-1611
L.A.C.	Nº. 19	1611-1617
L.A.C.	Nº. 20	1617-1623
L.A.C.	Nº. 21	1623-1633
L.A.C.	Nº. 22	1633-1645
L.A.C.	Nº. 23	1646-1654 (tomo muy afectado por la humedad)
L.A.C.	Nº. 24	1654-1663 (tomo ilegible en su inicio)

L.A.C.	Nº. 25	1663-1668
L.A.C.	Nº. 26	1668-1672
L.A.C.	Nº. 28	1673-1676
L.A.C.	Nº. 29	1676-1678
L.A.C.	Nº. 30	1677-1679
L.A.C.	Nº. 31	1680-1681
L.A.C.	Nº. 32	1682-1683
L.A.C.	Nº. 33	1684-1685
L.A.C.	Nº. 34	1686-1687
L.A.C.	Nº. 35	1688-1689
L.A.C.	Nº. 36	1690-1692
L.A.C.	Nº. 37	1693-1694
L.A.C.	Nº. 38	1695-1696
L.A.C.	Nº. 39	1697-1698
L.A.C.	Nº. 40	1699-1700
L.A.C.	Nº. 41	1701-1702
L.A.C.	Nº. 42	1703-1704
L.A.C.	Nº. 43	1705-1706
L.A.C.	Nº. 44	1707-1708
L.A.C.	Nº. 45	1709-1711
L.A.C.	Nº. 46	1712-1714
L.A.C.	Nº. 47	1715-1716
L.A.C.	Nº. 48	1717-1718
L.A.C.	Nº. 49	1719-1720
L.A.C.	Nº. 50	1721-1723
L.A.C.	Nº. 51	1724-1726
L.A.C.	Nº. 52	1727-1729
L.A.C.	Nº. 53	1730-1732
L.A.C.	Nº. 54	1733-1735
L.A.C.	Nº. 55	1736-1738
L.A.C.	Nº. 56	1739-1741
L.A.C.	Nº. 57	1741-1744
L.A.C.	Nº. 58	1745-1747
L.A.C.	Nº. 59	1748-1749
L.A.C.	Nº. 60	1750-1753
L.A.C.	Nº. 61	1754-1757
L.A.C.	Nº. 62	1758-1760
L.A.C.	Nº. 63	1761-1763
L.A.C.	Nº. 64	1764-1766
L.A.C.	Nº. 65	1766-1769
L.A.C.	Nº. 66	1770-1771
L.A.C.	Nº. 67	1772-1773
L.A.C.	Nº. 68	1774-1775

Legajos:

Leg. 91
 Leg. 238
 Leg. 246
 Leg. 305

4. ARCHIVOS PARROQUIALES²**ABERTURA****(Archivo de la P.^a de San Juan Bautista)**

L.C.F. y V. de 1595 a 1672, sin foliar.

L.C.F. y V. de 1751 a 1842, foliado.

L.C. y V. de la *Cofradía de Ntra. Sra. del Rosario*, de 1718 a 1867, foliado.

L.C. y V. de la *Cofradía del Santísimo Sacramento*, de 1613 a 1843, foliado.

L.C. y V. de la *Cofradía de la Vera Cruz*, de 1755 a 1882, foliado.

L.C.F. y V. de la *Ermita de los Benditos Mártires*, de 1734 a 1818, foliado.

ALCOLLARÍN**(Archivo de la P.^a de Santa Catalina)**

L.C.F. y V. de 1701 a 1799, foliado.

L.C. y V. de la *Cofradía de Santa Catalina*, de 1698 a 1748, foliado.

L.C. y V. de la *Cofradía de Ntra. Sra. del Rosario*, de 1710 a 1765, foliado.

L.C. y V. de la *Cofradía de la Santa Vera Cruz*, de 1666 a 1725, foliado.

L.C. y V. de la *Cofradía de la Santa Vera Cruz*, de 1726 a 1828, foliado.

ALDEANUEVA DE LA VERA**(Archivo de la P.^a de San Pedro)**

L.C.F. y V. de 1518 a 1620, foliado en parte.

L.C.F. y V. de 1541 a 1569, foliado en parte.

L.C.F. y V. de 1569 a 1579/81, foliado en parte.

L.C.F. y V. de 1583 A 1594, sin foliar.

L.C.F. y V. de c.1594 a c.1607; volumen en muy malas condiciones de conservación.

L.C.F. y V. de 1594 a 1610, sin foliar.

L.C.F. y V. de 1610 a 1637, foliado y algo desordenado.

L.C.F. y V. de 1639 a 1682, foliado.

L.C.F. y V. de 1686 a 1754, foliado.

L.C.F. y V. de 1747 a 1808, foliado en parte.

L.C., V., *Ordenanzas y Listas de Hermanos de la Cofradía General*, de 1726 a 1841, foliado en parte.

L.C.F. y V. de la *Cofradía de la Pasión y su ermita*, de 1711 a 1753, foliado.

L.C.F. y V. de la *Cofradía de la Pasión y su ermita*, de 1754 a 1824, sin foliar.

L.C., V. y *Listas de Hermanos de la Cofradía de Ntra. Sra. del Rosario*, de 1609 a 1717, foliado.

L.C., V., y *Listas de Hermanos de la Cofradía de Ntra. Sra. de Sabatal*, de 1638 a 1713, foliado y desordenado cronológicamente.

L.C. y V. de la *Cofradía del Santísimo Sacramento*, de 1638 a 1733, foliado en parte.

L.C., V. y *Listas de Hermanos de la Cofradía del Santo Cristo del Sepulcro*, de 1633 a 1732, foliado.

L.C. y V. de la *Cofradía del Santo Sepulcro y de Ntra. Sra. de la Soledad*, de 1612/1681 a 1775, foliado en parte.

² De algunas parroquias incluimos también fuentes del siglo XVI dados los precedentes a los que en repetidas ocasiones hemos hecho referencia.

ALMARAZ**(Archivo de la P.^a de San Andrés)**

L.C.F. y V. de 1815 a 1861, foliado.

L.C.F. y V. de 1860 a 1898, foliado.

L.C. y V. de la *Cofradía de Ntra. Sra. de Roque Amador y San Roque*, de 1817 a 1926, foliado.

ARROYOMOLINOS DE LA VERA**(Archivo de la P.^a de San Nicolás de Bari)**

L.C.F. y V. de 1664 a 1747, foliado.

L.C.F. y V. de 1746 a 1861, foliado en parte.

L.C. y V. de la *Cofradía de las Benditas Ánimas y de la Demanda de San Buenaventura*, de 1622 a 1740, sin foliar.

L.C. y V. de la *Cofradía de Ntra. Sra. de la Concepción*, de 1737 a 1806, sin foliar.

L.C. y V. de la *Cofradía de la Vera Cruz*, de 1704 a 1760, foliado.

L.C. y V. de la *Demanda del Santísimo Sacramento*, de 1707 a 1763, sin foliar.

ASPERILLA**(Archivo de la P.^a de Casas del Castañar)**

L.C.F. y V. de la *parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción*, de 1760 a 1814, foliado.

BAÑOS DE MONTEMAYOR**(Archivo de la P.^a de Santa Catalina de Alejandría)**

L.C.F. y V. de 1751 a 1798, sin foliar.

L.C. y V. de la *Cofradía de la Vera Cruz*, de 1731 a 1806, sin foliar.

Libro Becerro y de fundaciones (Capellanías, Memorias, etc.) de la parroquia de Santa Catalina de Alejandría, de 1740 a 1866, foliado en parte.

BAÑOS DE MONTEMAYOR**(Archivo de la P.^a de Santa María)**

Memorias, Capellanías, Obras Pías, Cofradías de Santa Ana, Santa M.^a Egipcíaca, Cofradía General de Nuestra Señora, de la Vera Cruz, del Rosario y Cuentas de Fábrica, de 1635 a 1686, foliado (foliación perdida en parte).

L.C. y V. de la *Cofradía de la Vera Cruz*, de 1702 a 1736, sin foliar.

BARRADO**(Archivo de la P.^a de San Sebastián)**

L.C.F. y V. de 1758 a 1889, foliado en parte.

BÉJAR***Parroquia de San Juan Bautista***

L.C.F. y V. de 1559 a 1584, foliado.

L.C.F. y V. de 1642 a 1697, foliado.

- L.C.F. y V. de 1698 a 1783, foliado.
 L.C.F. y V. de 1758 a 1903, foliado.
 L.C., V. y *Cabildos de la Cofradía de Santa Águeda, de 1707 a 1745, foliado (incompleto).*
 L.C., V., *Cabildos y Listas de Hermanos de la Cofradía de Santa Águeda, de 1738 a 1783, foliado.*
 L.C., V., *Cabildos y Listas de Hermanos de la Cofradía de Santa Águeda, de 1783 a 1832, foliado.*
 L.C., V., *Listas de Hermanos y otros, de la Cofradía de Santa Ana, de 1698 a c.1770, foliado en parte.*
 L.C.F. y V. de *la Ermita y Cofradía de Ntra. Sra. del Castañar, de 1708 a 1863, foliado.*
 L.C., V., *Inventarios y otros, de la Cofradía de Santo Domingo, de 1746 a 1832, foliado.*
 L.C. y V. de *la Cofradía de San Gregorio, de 1757 a 1802, foliado.*
 L.C., V., *Cabildos y Listas de Hermanos de la Cofradía de Santa Lucía, de 1723 a 1783, foliado.*
 L.C., V., *Cabildos y Listas de Hermanos de la Cofradía de Santa Lucía, de 1783 a 1832, foliado.*
 L.C., V., *Listas de Hermanos, Nombramientos y otros, de la Cofradía de San Miguel Arcángel, de 1684 a c.1750, foliado.*
 L.C., V., *Listas de Hermanos, Nombramientos y otros, de la Cofradía de San Miguel Arcángel, de 1746 a 1832, foliado en parte.*
 L.C., V., *Listas de Hermanos y Cabildos de la Cofradía de la Purísima Concepción, de 1628 a 1768, foliado en parte.*
 L.C., V., *Listas de Hermanos y Cabildos de la Cofradía de la Purísima Concepción, de 1694 a 1832, foliado en parte.*
 L.C. y V. de *la Cofradía de la Vera Cruz, de 1719 a 1904, foliado.*

Parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción

- L.C.F. y V. de 1547 a 1568, foliado.
 L.C.F. y V. de 1618 a 1669 (1690), foliado.
 L.C.F. y V. de 1690 a 1737, foliado.
 L.C.F. y V. de 1730 a 1763, foliado.
 L.C.F. y V. de 1760 a 1791, foliado.
 L.C.F. y V. de 1789 a 1853, foliado.
 L.C., V., *Nombramientos, Inventarios y Listas de Hermanos de la Cofradía de San Albín, de 1697 a c.1832, foliado en parte.*
 L.C., V., *Nombramientos, Listas de Hermanos, Inventarios, etc., de la Cofradía de San Antón, de c.1630 a 1790, foliado en parte.*
 L.C., V., *Ordenanzas y Listas de Hermanos de la Cofradía de San Blas, de c.1720 a c.1810, foliado.*
 L.C. y V. de *la Cofradía de Ntra. Sra. del Castañar, de 1740 a 1832, foliado.*
 L.C., V., *Cabildos, Listas de Hermanos, Inventarios y Censos de la Cofradía de la Misericordia, de 1632 a 1769, foliado en parte.*
 L.C., V., *Cabildos, Nombramientos y Listas de Hermanos de la Cofradía de Santiago, de 1685 a 1788, foliado en parte.*

Parroquia de El Salvador

- L.C.F. y V. de 1572 a 1621, foliado.
 L.C.F. y V. de 1621 a 1705, foliado.
 L.C.F. y V. de 1708 a 1736, foliado.

L.C.F. y V. de 1736 a 1771, foliado.

L.C.F. y V. de 1769 a 1798, foliado.

L.C.F. y V. de 1798 a 1869, foliado.

L.C., V, *Nombramientos, Listas de Hermanos y Cabildos de la Cofradía del Glorioso Patriarca San José, de 1720 a 1764*, sin foliar.

BELVÍS DE MONROY

(Archivo de la P.^a de Santiago Apóstol)

L.C.F. y V. de 1761 a 1816, foliado.

L.C. y V. de la *Cofradía de San Blas*, de 1732 a 1794, foliado.

L.C. y V. de la *Cofradía del Santísimo Sacramento*, de 1757 a 1804, foliado.

L.C. y V. de la *Cofradía de Ntra. Sra. de la Soledad*, de 1674 a 1779, sin foliar.

L.C. y V. de la *Cofradía de la Vera Cruz*, de 1782 a 1799, foliado.

L.C.F. y V. de la *Ermita de Ntra. Sra. del Berrocal*, de 1617 a c.1699, sin foliar.

L.C.F., V. y *Protocolos de la Ermita de Ntra. Sra. del Berrocal*, de 1698 a 1761, foliado.

L.C.F. y V. de la *Ermita de Ntra. Sra. del Berrocal*, de 1724 a 1779, foliado.

L.C.F. y V. de la *Ermita de Ntra. Sra. del Berrocal*, de 1790 a 1837, foliado.

BERROCALEJO

(Archivo de la P.^a de Ntra. Sra. de la Asunción)

L.C. y V. de la *Cofradía del Dulce Nombre de Jesús*, de c.1625 a c.1690, sin foliar.

L.C. y V. de la *Cofradía de Ntra. Sra. del Rosario*, de 1699 a 1808, foliado.

L.C. y V. de la *Cofradía del Santísimo Sacramento*, de 1635 a 1686, sin foliar.

L.C. y V. de la *Cofradía de la Vera Cruz*, de 1696 a 1743, foliado.

L.C., V. y *Otros*, de la *Cofradía de la Vera Cruz*, de (1682) 1743 a 1794, sin foliar.

L.C. y V. de la *Cofradía de la Vera Cruz*, de 1796 a 1834, foliado.

BERZOCANA

(Archivo de la P.^a de Juan Bautista)

L.C.F. y V. de 1626 a 1715, foliado.

L.C.F. y V. de 1718 a 1881, foliado.

L.C. y V. de la *Cofradía de las Benditas Ánimas*, de 1773 a 1815, foliado en parte.

L.C. y V. de la *Cofradía de Ntra. Sra. de la Purísima Concepción*, de 1698 a 1736, sin foliar.

L.C. y V. de la *Cofradía de la Purísima Concepción*, de 1774 a 1935, foliación perdida.

L.C. y V. de la *Cofradía de San Fulgencio y Santa Florentina*, de 1679 a 1747, foliado.

L.C. y V. de la *Cofradía de San Fulgencio y Santa Florentina*, de 1749 a 1826, foliado.

L.C. y V. de la *Cofradía de San Miguel Arcángel*, de 1761 a 1803, sin foliar.

L.C., V., *Cabildos*, y *otros*, de la *Cofradía de Ntra. Sra. del Rosario*, de 1646 a 1690, foliado.

L.C., V. y *otros*, de la *Cofradía de Ntra. Sra. del Rosario*, de 1691 a 1749, foliado.

L.C. y V. de la *Cofradía de Ntra. Sra. del Rosario*, de 1750 a 1811, foliado.

L.C. y V. de la *Cofradía del Santísimo Sacramento*, de 1717 a 1776, foliado.

L.C. y V. de la *Cofradía del Santísimo Sacramento*, de 1776 a 1815, foliado.

CABAÑAS DEL CASTILLO**(Archivo de la P.^a de Santa María de las Peñas)**

L.C.F. y V. de 1622 a 1686, foliado en parte.

L.C.F. y V. de 1680 a 1737, sin foliar.

L.C.F. y V. de 1738 a 1807, foliado.

L.C., V. y Otros, de la *Cofradía de los Santos Mártires*, de 1760 a 1796, foliado.

L.C. y V. de la *Cofradía de Ntra. Sra. del Rosario*, de 1760 a 1799, foliado.

L.C., V. y *Cabildos de la Cofradía del Santísimo Sacramento*, de 1680 a 1709, foliado.

L.C., V. y *Cabildos de la Cofradía del Santísimo Sacramento*, de 1710 a 1737, sin foliar.

L.C., V. y *Cabildos de la Cofradía del Santísimo Sacramento*, de 1760 a 1789, sin foliar.

L.C., V. y *Cabildos de la Cofradía del Santísimo Sacramento*, de 1788 a 1799, sin foliar.

L.C. y V. de la *Cofradía de la Vera Cruz*, de 1701 a 1730, foliado en parte.

L.C. y V. de la *Cofradía de la Vera Cruz*, de 1732 a 1770 (incluye cuentas de la C. del Santísimo, de c.1723 a 1750, incompletas), foliado en parte.

L.C. y V. de la *Cofradía de la Vera Cruz*, de 1774 a 1850, sin foliar.

L.C.F. y V. de la *Ermita y Cofradía de San Gregorio*, de 1652 a 1759, sin foliar.

L.C.F. y V. de la *Ermita y Cofradía de San Gregorio*, de 1759 a 1796, foliado.

CABEZABELLOSA**(Archivo de la P.^a de San Lorenzo Mártir)**

L.C.F. y V. de 1752 a 1805, foliado.

Libro Becerro de la parroquia, siglos XVII-XVIII, foliado.

Libro Becerro de la parroquia, siglos XVIII-XIX, foliado.

CABRERO**(Archivo de la P.^a de San Miguel Arcángel)**

L.C.F. y V. de 1671 a 1737, foliado.

CAMPOLUGAR**(Archivo de la P.^a de Ntra. Sra. de los Ángeles)**

L.C. y V. de la *Cofradía de Ntra. Sra. de los Ángeles*, de 1710 a 1764, foliado en parte.

L.C. y V. de la *Cofradía del Dulce Nombre de Jesús*, de 1636 a 1720, sin foliar.

L.C. y V. de la *Cofradía del Santísimo Sacramento*, de 1653 a 1734, sin foliar.

L.C. y V. de la *Cofradía del Santísimo Sacramento*, de 1735 a 1779, sin foliar.

L.C. y V. de la *Cofradía de Ntra. Sra. del Rosario*, de 1671 a 1750, sin foliar.

L.C. y V. de la *Cofradía de Ntra. Sra. del Rosario*, de 1750 a 1811, sin foliar.

L.C. y V. de la *Cofradía de la Vera Cruz*, de 1726 a 1775, sin foliar.

L.C.F. y V. de la *Ermita de San Gregorio*, de c.1659 a c.1700, sin foliar.

CANDELARIO**(Archivo de la P.^a de Ntra. Sra. de la Asunción)**

L.C.F. y V. de 1578 a 1632, foliado en parte.

L.C.F. y V. de 1651 a 1730, foliado.

L.C.F. y V. de 1730 a 1808, foliado.

L.C., V. y Listas de Hermanos de la Cofradía de Santa Ana, de 1691 a 1800, foliado.

L.C. y V. de la Cofradía de Ntra. Sra. de la Asunción, de 1680 a 1840, foliado.

L.C., V. y Hermanos de la Cofradía del Dulce Nombre de Jesús, de 1661 a 1758, foliado (incompleto).

L.C. y V. de la Cofradía del Dulce Nombre de Jesús, de 1670 a 1683, foliado (incompleto).

L.C., V. y Hermanos de la Cofradía del Dulce Nombre de Jesús, de 1759 a 1841, foliado.

L.C., V. y Listas de Hermanos de la Cofradía de los Mártires, de 1674 a 1773, foliado.

L.C., V. y Listas de Hermanos de la Cofradía de la Misericordia, de 1661 a 1738, sin foliar.

L.C., V. y Listas de Hermanos de la Cofradía de la Misericordia, de 1740 a 1860, foliado.

L.C. V. y Listas de Hermanos de la Cofradía de Ntra. Sra. del Rosario, de 1666 a 1814, foliado.

L.C., V., Listas de Hermanos y Cabildos de la Cofradía del Santísimo Sacramento, de 1667 a 1819, foliado.

L.C.F. y V. de la Ermita del Santísimo Cristo del Humilladero, de 1676 a 1794, foliado.

L.C.F. y V. de la Ermita del Santísimo Cristo del Humilladero, de 1783 a c.1873, foliado.

CANTAGALLO

(Archivo de la P.^a de Ntra. Sra. del Rosario)

L.C., V. y Otros, de la Cofradía del Santísimo Cristo de las Batallas, de 1784 a 1866, foliado.

CASAS DE BELVÍS

(Archivo de la P.^a de San Bernardino)

L.C.F. y V. de 1724 a 1807, sin foliar.

L.C.F. y V. de 1749 a 1830, sin foliar.

L.C. y V. de la Cofradía de Ntra. Sra. del Rosario, de 1690 a 1783, foliado.

CASAS DE MILLÁN

(Archivo de la P.^a de San Nicolás de Bari)

L.C.F. y V. de 1732 a 1766, foliado.

L.C.F. y V. de 1767 a 1842, foliado.

L.C.F. y V. de 1785 a c.1880, sin foliar.

L.C.F. y V. de 1797 a 1810, foliado.

L.C. y V. de la Cofradía de San Antonio Abad, de 1788 a 1947, foliado.

L.C., V. y Cabildos de la Cofradía de Ntra. Sra. del Rosario, de 1569 a 1712, foliado.

L.C. y V. de la Cofradía de Ntra. Sra. del Rosario, de 1589 a 1644, foliado.

L.C. y V. de la Cofradía de Ntra. Sra. del Rosario, de 1644 a 1711, foliado.

L.C. y V. de la Cofradía de Ntra. Sra. del Rosario, de 1712 a 1773, foliado.

L.C., V. y Cabildos de la Cofradía de Ntra. Sra. del Rosario, de 1713 a 1799, foliado.

L.C. y V. de la Cofradía de Ntra. Sra. del Rosario, de 1768 a 1867, foliado.

L.C. y V. de la Cofradía de Ntra. Sra. del Rosario, de 1797 a 1843, sin foliar.

L.C. y V. de la Cofradía del Santísimo Sacramento, de 1598 a 1658, foliado.

L.C. y V. de la Cofradía del Santísimo Sacramento, de 1671 a 1699, foliado.

L.C. y V. de la Cofradía del Santísimo Sacramento, de 1699 a 1835, foliado.

L.C. y V. de la Cofradía del Santísimo Sacramento, de 1724 a 1803, sin foliar.

- L.C. y V. de la *Cofradía del Santísimo Sacramento*, de 1775 a 1832, foliado.
- L.C. y V. de la *Cofradía de San Sebastián*, de 1783 a 1950, foliado (con referencias a la ermita).
- L.C. y V. de la *Cofradía de la Santa Vera Cruz*, de 1597 a 1633, foliado.
- L.C. y V. de la *Cofradía de la Santa Vera Cruz*, de 1633 a 1680/1794, foliado.
- L.C. y V. de la *Cofradía de la Santa Vera Cruz*, de 1685 a 1744, foliado.
- L.C. y V. de la *Cofradía de la Santa Vera Cruz*, de 1745 a 1771, foliado.
- L.C. y V. de la *Cofradía de la Santa Vera Cruz*, de 1772 a 1930, foliado.
- L.C.F. y V. de la *Ermita y Cofradía de Santa Marina*, de 1512 a 1554, foliado.
- L.C.F. y V. de la *Ermita y Cofradía de Santa Marina*, de 1615 a 1777, foliado.
- L.C.F. y V. de la *Ermita y Cofradía de Santa Marina*, de 1677 a 1772, foliado.
- L.C.F. y V. de la *Ermita y Cofradía de Santa Marina*, de 1778 a 1852, foliado.
- L.C.F. y V. de la *Ermita y Cofradía de Santa Marina*, de 1792 a 1839, sin foliar
- L.C.F. y V. de la *Ermita y Cofradía de los Santos Mártires San Fabián y San Sebastián*, de 1663 a 1793, foliado.
- L.C.F. y V. de la *Ermita de Ntra. Sra. de Tebas*, de 1558 a 1668, foliado.
- L.C.F. y V. de la *Ermita de Ntra. Sra. de Tebas*, de 1670 a 1753, foliado.
- L.C.F. y V. de la *Ermita de Ntra. Sra. de Tebas*, de 1753 a 1775, foliado.
- L.C.F. y V. de la *Ermita de Ntra. Sra. de Tebas*, de 1776 a 1971, foliado.
- L.C.F. y V. de la *Ermita de Ntra. Sra. de Tebas*, de 1795 a 1835, sin foliar.

CASAS DEL MONTE³ **(Archivo de la P.^o de Segura de Toro)**

- L.C.F. y V. de 1611 a 1622, sin foliar.
- L.C.F. y V. de 1624 a c.1630, sin foliar.
- L.C.F. y V. de 1636 a 1667, sin foliar.
- L.C.F. y V. de 1668 a 1778, sin foliar.
- L.C.F. y V. de 1766 a c.1872, sin foliar.
- L.C. y V. de la *Cofradía de Ntra. Sra. del Rosario*, 1710 y ss., sin foliar.
- L.C. y V. de la *Cofradía de Ntra. Sra. del Rosario*, de 1740 a 1841, foliado.
- L.C. y V. de la *Cofradía del Santísimo Sacramento*, de 1710 a 1782, foliado.
- Libro de contenido diverso. Siglos XVII (1653) a XIX.*

CASATEJADA (Archivo de la P.^a de San Pedro Ad Vincula)

Sección Economía y Hacienda. Legajo 1, carpetas 1 y 2.

COLLADO **(Archivo de la P.^a de San Cristóbal)**

- L.C.F. y V. de c.1610 a 1642, sin foliar.
- L.C.F. y V. de 1645 a 1699, sin foliar.
- L.C.F. y V. de 1701 a 1740, foliado.
- L.C.F. y V. de 1728 a 1861, foliado en parte.
- L.C., V., *Listas de Hermanos, y otros de la Cofradía de Ntra. Sra. del Rosario*, de 1692 a 1727, sin foliar.
- L.C., V., *y otros de la Cofradía de Ntra. Sra. del Rosario*, de 1730 a 1815, sin foliar.

³ Parte de los libros compartidos con Segura de Toro.

CONQUISTA DE LA SIERRA (Archivo de la P.^a de San Lorenzo)

L.C.F. y V. *antes de 1637 a 1729*, foliado (muy incompleto).

L.C.F. y V. *de 1733 a 1841*, foliado.

L.C., V. y *Ordenanzas de la Cofradía de los Benditos Mártires San Fabián y San Sebastián*, de c.1675 a 1731, foliado.

L.C., V., *Listas de Hermanos y otros, de la Cofradía de San Lorenzo*, de 1750 a 1829, foliado.

L.C., V. y *otros, de la Cofradía de Ntra. Sra. del Rosario*, de 1709 a 1750, foliado.

L.C., V. y *Listas de Hermanos de la Cofradía de Ntra. Sra. del Rosario*, de 1755 a 1828, foliado.

L.C., V. y *Listas de Hermanos de la Cofradía del Santísimo Sacramento*, de 1624 a 1715, sin foliar.

L.C., V. y *Listas de Hermanos de la Cofradía del Santísimo Sacramento*, de 1750 a 1859, foliado.

L.C., V. y *Entradas de Hermanos de la Cofradía de la Santa Vera Cruz*, de 1693 a 1732, foliado.

L.C., V. y *Listas de Hermanos de la Cofradía de la Santa Vera Cruz*, de 1737 a 1820, foliado.

CRISTINA (Archivo de la P.^a de Santa Cristina)

L.C.F. y V. *de 1616 a 1796*, sin foliar.

L.C.F. y V. *de 1622 a 1721*, foliado en parte.

L.C.F. y V. *de 1723 a 1776*, foliado.

L.C.F. y V. *de 1775 a 1826*, foliado.

L.C. y V. *de la Cofradía de los Santos Mártires y Santa Cristina*, de c.1667 a 1715, foliado.

L.C. y V. *de la Cofradía de los Santos Mártires y Santa Cristina*, de 1715 a 1789, foliado.

L.C. y V. *de la Cofradía de los Santos Mártires y Santa Cristina*, de 1736 a 1773, foliado.

L.C. y V. *de la Cofradía de Ntra. Sra. del Rosario*, de c.1680 a 1715, foliado.

L.C. y V. *de la Cofradía de Ntra. Sra. del Rosario*, de 1716 a 1776, foliado.

L.C. y V. *de la Cofradía de Ntra. Sra. del Rosario*, de 1775 a 1828, foliado.

L.C. y V. *de la Cofradía del Santísimo Sacramento*, de 1711 a 1772, foliado.

L.C. y V. *de la Cofradía de la Vera Cruz*, de 1743 a 1828, foliado.

LA CUMBRE (Archivo de la P.^a de Ntra. Sra. de la Asunción)

L.C.F. y V. *de 1757 a 1794*, foliado.

L.C. y V. *de la Cofradía de San Gregorio*, de 1634 a 1666, foliado.

L.C.F. y V. *de la Ermita de San Gregorio*, de 1728 a 1763, foliado.

DELEITOSA (Archivo de la P.^a de San Juan Evangelista)

L.C.F. y V. *de 1743 a 1788*, foliado.

L.C. y V. *de la Cofradía del Dulce Nombre de Jesús*, de 1738 a 1773, sin foliar.

L.C. y V. *de la Cofradía de San Juan Evangelista*, de (1689)/1769 a 1829, foliado en parte.

L.C. y V. *de la Cofradía de Ntra. Sra. del Rosario*, de 1665 a 1709, foliado.

L.C. y V. *de la Cofradía de Ntra. Sra. del Rosario*, de 1707 a 1739, foliado en parte.

L.C. y V. *de la Cofradía de Ntra. Sra. del Rosario*, de 1739 a 1757, sin foliar.

- L.C. y V. de la *Cofradía de Ntra. Sra. del Rosario*, de 1758 a 1762, foliado.
 L.C. y V. de la *Cofradía de Ntra. Sra. del Rosario*, de 1773 a 1834, sin foliar.
 L.C. y V. de la *Cofradía del Santísimo Sacramento*, de 1629 a 1703, foliado.
 L.C. y V. de la *Cofradía del Santísimo Sacramento*, de 1704 a 1736, foliado.
 L.C. y V. de la *Cofradía del Santísimo Sacramento*, de 1766 a 1835, foliado.
 L.C. y V. de la *Cofradía de la Vera Cruz*, de 1670 a 1673, sin foliar.
 L.C. y V. de la *Cofradía de la Vera Cruz*, de 1717 a 1747, sin foliar.
 L.C. y V. de la *Cofradía de la Vera Cruz*, de 1748 a 1773, sin foliar.
 L.C. y V. de la *Cofradía de la Vera Cruz*, de 1773 a 1835, sin foliar.
 L.C.F. y V. de la *Cofradía y Ermita de San Benito*, de 1625 a 1675, foliado.
 L.C.F. y V. de la *Cofradía y Ermita de San Benito*, de 1705 a 1747, sin foliar.
 L.C. F. y V. de la *Cofradía y Ermita de los Santos Mártires*, de 1656 a 1684 y de 1699 a 1719, foliado.
 L.C. F. y V. de la *Cofradía y Ermita de los Santos Mártires*, de 1711 a 1755, foliado.

DON BENITO

(Archivo de la P.^a de Santiago Apóstol)

- L.C.F. y V. de 1577 a 1614, foliado.
 L.C.F. y V. de 1728 a 1753, foliado.
 L.C.F. y V. de 1753 a 1792, foliado.
 L.C.F. y V. de 1795 a 1801, foliado.
 L.C. y V. de la *Cofradía del Descendimiento y de la Soledad*, de 1728 a 1789, foliado.
 L.C., V. y Ordenanzas de la *Cofradía de San Pedro*, de 1733 a 1801, foliado.
 L.C. y V. de la *Cofradía de San Pedro*, de 1740 a 1788, foliado en parte.
 L.C. y V. de la *Cofradía de San Pedro*, de 1788 a 1816, foliado.
 L.C. y V. de la *Cofradía de Ntra. Sra. de la Piedad*, de c.1620 a 1696, sin foliar.
 L.C. y V. de la *Cofradía del Santísimo Sacramento*, de c.1612 a 1823, sin foliar (muy desordenado).
 L.C. y V. de la *Cofradía del Santísimo Sacramento*, de 1671 a 1751, foliado.
 L.C. y V. de la *Cofradía del Santísimo Sacramento*, de 1751 a 1793, foliado.
 L.C. y V. de la *Cofradía del Santísimo Sacramento*, de 1793 a 1893, foliado en parte.
 L.C. y V. de la *Cofradía de la Vera Cruz*, de 1793 a 1835, foliado.
 Papeles varios de cofradías y otros, siglos XVII-XIX.
 L.C.F. y V. de la *Ermita de los Santos Mártires San Fabián y San Sebastián*, de 1797 a 1835, foliado.
 L.C.F. y V. de la *Ermita de Ntra. Sra. de la Piedad*, de 1616 a 1718, foliado.

ESCURIAL

(Archivo de la P.^a de Ntra. Sra. de la Asunción)

- L.C.F. y V. de 1600 a 1646, foliado.
 L.C.F. y V. de 1609 a 1616, foliado.
 L.C.F. y V., de 1728 a 1833, sin foliar.
 L.C. y V. de la *Cofradía del Buen Nombre de Jesús*, de 1655 a 1743, sin foliar.
 L.C. y V. de la *Cofradía del Cristo del Desamparo y de Ntra. Sra. del Mayor Dolor*, de 1732 a 1815, foliado.
 L.C. y V. de la *Cofradía del Santísimo Sacramento*, de 1701 a 1758, sin foliar

FRESNEDOSO DE BÉJAR
(Archivo de la P.^a de Sorihuela)

L.C.F. y V. de c.1561 a 1688, foliado (incompletas).

GARGANTA LA OLLA
(Archivo de la P.^a de San Lorenzo Mártir)

L.C.F. y V. de 1577 a 1603, foliado en parte.

L.C.F. y V. de 1624 a 1654, foliado en parte.

L.C.F. y V. de 1744 a 1819, foliado en parte.

Inventarios, Memorias y otros, de 1563 a 1769.

L.C., V., *Listas de Hermanos, Ordenanzas y capítulos de la Cofradía de Santa Ana, de 1620-c.1779, sin foliar.*

L.C. y V. de la *Cofradía de las Benditas Ánimas del Purgatorio, de 1700 a 1756, sin foliar.*

L.C. y V. de la *cofradía de las Benditas Ánimas del Purgatorio, de 1757 a 1860, foliado.*

L.C., V., *Listas de Hermanos y otros de la Cofradía de Ntra. Sra. de la Asunción, de 1681 a 1769, foliado.*

L.C., V., *Listas de Hermanos y otros de la Cofradía de San Blas, de 1624-c.1719, sin foliar.*

L.C., V., *Listas de Hermanos y otros de la Cofradía de San Blas, de 1689 a 1777, foliado.*

L.C., V. y otros de la *Cofradía de San Marcos (comparte libro con la Memoria de la Casa del Curato, la Memoria de M.^a Gómez, etc.), de 1738 a 1952, foliado.*

L.C., V. y *Listas de Hermanos de la Cofradía de San Martín, de 1744 a 1791, foliado.*

L.C. y V. de la *Cofradía de Ntra. Sra. del Rosario, de 1527 a 1608/1652, foliado. (Añade Listas de Hermanos y otros).*

L.C. y V. de la *Cofradía de Ntra. Sra. del Rosario, de 1671 a 1702, foliado en parte. (Añade Listas de Hermanos y otros)*

L.C. y V. de la *Cofradía de Ntra. Sra. del Rosario, de 1709 a 1742, foliado. (Añade Listas de Hermanos y otros).*

L.C. y V. de la *Cofradía de Ntra. Sra. del Rosario, de 1743 a 1861, foliado. (Añade Acuerdos y otros).*

L.C., V. y *Listas de Hermanos de la Cofradía del Santísimo Sacramento, de 1660 a 1758, foliado.*

L.C.F. y V. de la *Cofradía y Ermita de los Santos Mártires, de 1579 a 1726, sin foliar. (Añade otra serie de asuntos).*

L.C.F. y V. de la *Cofradía y Ermita de los Mártires, de 1588-c.1616, foliado en parte. (Añade otra serie de asuntos).*

L.C.F. y V. de la *Cofradía y Ermita de los Mártires, de c.1620 a 1642, foliado. (Añade otra serie de Asuntos).*

L.C.F. y V. de la *Ermita de San Martín, de 1575 a 1616, foliado en parte.*

L.C.F. y V. de la *Ermita de San Martín, de 1617 a 1775, foliado.*

L.C.F. y V. de la *Ermita de San Martín, de 1776 a 1861, foliado en parte.*

GARGANTILLA
(Archivo de la P.^a de San Pablo)

L.C. y V. de la *Cofradía del Santísimo Sacramento, desde antes de 1675 a 1760, foliado.*

L.C. y V. de la *Cofradía del Santísimo Sacramento, de 1760 a 1838, foliado en parte.*

L.C. y V. de la *Cofradía de la Santa Vera Cruz, de c.1764 a c.1816, sin foliar.*

GARCIAZ**(Archivo de la P.^a de Santiago el Mayor)**

L.C.F. y V. de 1539 a 1634, foliado (incompleto).

L.C.F. y V. de c.1630 a 1690, foliado.

L.C.F. y V. de 1701 a 1759, foliado.

L.C.F. y V. de 1759 a 1828, foliado en parte.

L.C. y V. de la *Cofradía de la Santa Caridad*, de 1747 a 1759, foliado.

L.C. y V. de la *Cofradía de los Santos Mártires*, de 1727 a 1770 (y su ermita), foliado.

L.C. y V. de la *Cofradía de los Santos Mártires*, de 1771 a 1824 (y su ermita), foliado.

L.C.V., *Elecciones y Listas de Hermanos de la Cofradía de la Purísima Concepción (y su ermita)*, de 1662 a 1709, foliado.

L.C. y V. de la *Cofradía de la Purísima Concepción*, de 1710 a 1768, foliado.

L.C., V., *Listas de Hermanos, etc.*, de la *Cofradía de las Reliquias*, de 1624 a 1727, foliado.

L.C.V. y otros de la *Cofradía de Ntra. Sra. del Rosario*, de 1727 a 1788, foliado.

L.C. y V. de la *Cofradía de Santiago el Mayor*, de 1681 a 1715, foliación en gran parte perdida.

L.C. y V. de la *Cofradía de Santiago el Mayor*, de 1764 a 1827, foliado.

L.C. y V. de la *Cofradía del Santísimo Sacramento*, de 1769 a 1821, foliado.

L.C. y V. de la *Cofradía de la Vera Cruz* 1672 a 1727, foliado.

L.C. y V. de la *Cofradía de la Vera Cruz*, de 1790 a 1824, foliado.

GARGÜERA**(Archivo de la P.^a de Ntra. Sra. de la Asunción)**

L.C. y V. de la *Cofradía de San Blas*, de 1781 a 1849, foliado.

L.C. y V. de la *Cofradía del Rosario*, de 1752 a 1866, sin foliar.

L.C. y V. de la *Cofradía de la Vera Cruz*, de 1738 a 1848, foliado.

EL GORDO**(Archivo de la P.^a de San Pedro Apóstol)**

L.C.F. y V. de 1589, y de 1740 a 1920, sin foliar (incompleto).

L.C. y V. de la *Cofradía del Dulce Nombre de Jesús*, de 1575 a 1763, foliado.

L.C. y V. de la *Cofradía del Dulce Nombre de Jesús*, de 1763 a 1808, sin foliar.

L.C. y V. de la *Cofradía de Ntra. Sra. del Rosario*, de 1598 a 1668, sin foliar.

L.C. y V. de la *Cofradía de Ntra. Sra. del Rosario*, de 1670 a 1762, foliado.

L.C. y V. de la *Cofradía de Ntra. Sra. del Rosario*, de 1762 a 1808, sin foliar.

L.C. y V. de la *Cofradía del Santísimo Sacramento*, de 1701 a 1830, sin foliar.

L.C. y V. de la *Cofradía de la Vera Cruz*, de 1586 a 1635, sin foliar.

L.C. y V. de la *Cofradía de la Vera Cruz*, de 1648 a 1825, sin foliar.

L.C. y V. de la *Cofradía de la Vera Cruz*, de 1702 a 1766, foliado.

L.C. y V. de la *Cofradía de la Vera Cruz*, de 1768 a 1820, sin foliar.

GUAREÑA**(Archivo de la P.^a de San Gregorio)**

L.C.F. y V. de 1547 a 1561, foliado.

L.C. y V. de la *Cofradía de la Vera Cruz*, de 1706 a 1889, foliado.

GUIJO DE SANTA BÁRBARA (Archivo de la P.^a de Ntra. Sra. del Socorro)

L.C., V., Ordenanzas y Listas de Hermanos de la Cofradía del Santísimo Sacramento, de 1674 a 1756, foliado.

HERGUIJUELA (Archivo de la P.^a de San Bartolomé)

L.C.F. y V. de 1544 a 1586, foliado.

L.C.F. y V. de 1586 a 1648, foliado.

L.C.F. y V. de 1676 a 1780, foliado.

L.C.F. y V. de 1780 a 1919, foliado.

L.C. y V. de la Cofradía de San Bartolomé, de 1680 a 1747, foliado.

L.C. y V. de la Cofradía de Ntra. Sra. del Rosario, de 1692 a 1747, foliado.

L.C. y V. de la Cofradía de Ntra. Sra. del Rosario, de 1748 a 1807, foliado.

L.C. y V. de la Cofradía del Santísimo Sacramento, de 1736 a 1781, sin foliar.

L.C. y V. de la Cofradía de la Vera Cruz, de 1659 a 1766, foliado.

L.C.F. y V. de la Ermita y Cofradía de Ntra. Sra. de Portera, de 1626 a 1658, foliado.

L.C.F. y V. de la Ermita y Cofradía de los Benditos Mártires, de c.1672 a 1719, foliado.

HERVÁS (Archivo de la P.^a de Santa María de Aguas Vivas)

L.C.F. y V. de 1659 a 1706, foliación perdida en gran parte.

L.C.F. y V. de 1728 A 1779, sin foliar.

L.C.F. y V. de 1779 a 1819, sin foliar.

L.C. y V. de la Cofradía de las Ánimas Benditas del Purgatorio, de 1760 a 1854, foliado en parte.

L.C. y V. de la Cofradía de San Gervasio y San Protasio, de 1628/29 a 1693, foliado en parte.

L.C. y V. de la Cofradía de San Gervasio y San Protasio, de 1695 a 1779, sin foliar.

L.C. y V. de la Cofradía de los Santos Mártires, de 1631 a 1665, foliado en parte.

L.C. y V. de la Cofradía de Ntra. Sra. del Rosario, de 1584 a 1730, sin foliar.

L.C. y V. de la Cofradía del Santísimo Sacramento, de 1619 a 1809, sin foliar.

L.C. y V. de la Cofradía de la Vera Cruz, de c.1619 a 1690, sin foliar.

L.C. y V. de la Cofradía de la Vera Cruz, de 1691 a 1741, sin foliar.

L.C. y V. de la Cofradía de la Vera Cruz, de 1742 a 1779, sin foliar.

L.C. y V. del voto a Ntra. Sra., de 1604 a 1705, foliado en parte.

L.C.F. y V. de la Ermita de San Andrés, de 1603 a 1763, sin foliar e incompleto.

L.C.F. y V. de la Ermita de San Andrés, de c.1622 a 1679, foliado.

L.C.F. y V. de las Ermitas de San Gervasio, la Magdalena y San Andrés, de 1630 a 1661, sin foliar.

L.C.F. y V. de las Ermitas de San Gervasio y San Protasio y de la Magdalena, de 1611 a 1720, sin foliar.

L.C.F. y V. de la Ermita de los Santos Mártires, de 1625 a 1736, sin foliar.

L.C.F. y V. de la Ermita de los Santos Mártires, de 1738 a 1779, sin foliar.

Cartas de Venta, Memorias, Visitas y Asuntos Varios, siglos XVII-XVIII, foliado en parte.

HIGUERA**(Archivo de la P.^a de San Sebastián)**

L.C.F. y V. de 1677 a 1806, sin foliar.

L.C. y V. de la *Cofradía de los Santos Mártires San Fabián y San Sebastián*, anterior a 1778-1886, foliado.

L.C. y V. de la *Cofradía de Ntra. Sra. del Rosario*, de c.1780 a 1804, foliado.

LA HOYA**(Archivo de la P.^a del Espíritu Santo)**

L.C.F. y V. de 1695 a 1749, foliado.

L.C.F. y V. de 1749 a 1887, foliado (foliación perdida).

Asuntos varios de la Parroquia y el Concejo. Siglos XVI y XVII.

L.C., V. y *Listas de Hermanos de la Cofradía del Espíritu Santo*, de 1675 a 1749, foliado.

L.C., V. y *Listas de Hermanos de la Cofradía del Espíritu Santo*, de 1749 a 1831, foliado.

HUERTAS DE ÁNIMAS**(Archivo de la P.^a de San José)**

L.C.F. y V. de 1784 a 1853, foliado.

JARAÍZ DE LA VERA**(Archivo de la P.^a de Santa María)**

L.C.F. y V. de 1610 a 1775, foliado.

L.C.F. y V. de 1652 a 1719, foliado.

L.C.F. y V. de 1775 a 1854, sin foliar.

L.C., V., *Cabildos, Listas de Hermanos y otros de la Cofradía de los Benditos Mártires*, de 1627 a 1667, foliado en parte. [Archivo parroquial de Collado, iglesia de San Cristóbal]

L.C., V. y *otros de la Cofradía de Ntra. Sra. del Rosario*, de 1666 a 1694, foliado. [Archivo parroquial de Collado, iglesia de San Cristóbal]

L.C., V. y *otros de las Cofradías de Ntra. Sra. del Rosario, Santísimo Sacramento, Ánimas Benditas, Ntra. Sra. de Gracia, Santos Mártires y otras* (siglos XVI-XIX).

JARAÍZ DE LA VERA**(Archivo de la P.^a de San Miguel Arcángel)**

L.C.F. y V. de 1607 a 1629, foliado.

L.C.F. y V. de 1629 a 1658, foliado.

L.C.F. y V. de 1660 a 1702, foliado.

L.C.F. y V. de 1709 a 1725, foliado.

L.C.F. y V. de 1715 a 1766, foliado en parte.

L.C.F. y V. de 1767 a 1814, foliado.

L.C., V. y *otros de la Cofradía de Ntra. Sra. de las Angustias*, 1666 y ss., foliado (foliación perdida en parte)

L.C., V. y *otros de la Cofradía de Ntra. Sra. de las Angustias*, de 1719 a 1750, foliado.

L.C., V. y *otros de las Cofradías de San Blas, Santa Lucía, Santa Catalina y los Mártires*, de 1689 a 1745, foliado (foliación perdida en parte).

L.C., V., *Decretos, Constituciones, Listas de Hermanos, y otros de la Cofradía de la General*, de 1688 a 1765, foliado.

JARANDILLA DE LA VERA (Archivo de la P.^a de Ntra. Sra. de la Torre)

- L.C.F. y V. de 1610 a 1694, foliado.
 L.C.F. y V. de 1698 a 1733, foliado en parte.
 L.C.F. y V. de 1733 a 1795, sin foliar.
 L.C.F. y V. de 1799 (1797) a 1902, foliado.
 L.C., V., ordenanzas, inventarios, listas de hermanos y otros asuntos de la Cofradía de las Benditas Ánimas del Purgatorio, de 1664/1744-1783, foliado.
 L.C. y V. de la Cofradía de Ntra. Sra. de la Concepción, de 1730 a 1831, sin foliar.
 L.C.F. (ermita/s que regenta) y V. de la Cofradía de la Pasión, de 1686 a 1728, foliado.
 L.C.F. (ermita/s que regenta) y V., cabildos, nombramientos, ordenanzas, listas de hermanos, etc., de la Cofradía de la Pasión, de (1610)/1729 a 1767, foliado en parte.
 L.C.F. (ermita/s que regenta) y V. de la Cofradía de la Pasión, de 1767 a 1816, foliado.
 L.C., V., ordenanzas, hermanos, etc., de la Cofradía de San Pedro, de 1632 a 1647, foliado
 L.C. y V., inventarios y otros, de la Cofradía de Ntra. Sra. del Rosario, de 1702 a 1772, sin foliar.
 L.C. y V. de la Cofradía del Santísimo Sacramento, de 1702 a 1755, foliado.
 L.C.F. y V. de la Ermita de Ntra. Sra. de la Berrocosa, de 1708 a 1763, foliado.
 L.C.F. y V., listas de hermanos e inventarios de la Ermita de Ntra. Sra. del Cincho, de 1690 a 1758, foliado.
 L.C.F. y V. de la Ermita de Ntra. Sra. de Sopenetrán, de 1744 a 1899, foliado.
 L.C. y V. de la memoria de don Gaspar de Loaisa, de c.1600 a 1657.

JERTE (Archivo de la P.^a de Ntra. Sra. de la Asunción)

- L.C.F. y V. de 1643 a 1724, sin foliar.
 L.C.F. y V. de 1706 a 1728, sin foliar.
 Documentación sobre el retablo que pintó y doró Jerónimo de Córdoba (Papeles sueltos).

LEDRADA (Archivo de la P.^a de San Miguel Arcángel)

- L.C.F. y V. de 1772 a 1878, foliado.
 L.C.F. y V. de la Ermita de Ntra. Sra. de la Yedra, de 1698 a 1805, foliado.

LOGROSÁN (Archivo de la P.^a de San Mateo)

- L.C.F. y V. de 1586 a 1601, foliado.
 L.C.F. y V. de 1680 a 1740, foliado.
 L.C.F. y V. de 1740 a 1776, foliado.
 L.C.F. y V. de 1777 a 1866, foliado.
 L.C. y V. de la Cofradía de San Lázaro, de c.1620 a 1770, foliación en gran parte pedida por efectos de la humedad.
 L.C. y V. de la Cofradía de la Pasión, de 1690 a 1720, foliado en parte.
 L.C. y V. de la Cofradía de Ntra. Sra. del Rosario, de 1693 a 1758, foliado.

- L.C. y V. de la *Cofradía del Santísimo Sacramento*, de 1690 a 1727, foliado.
 L.C. y V. de la *Cofradía del Santísimo Sacramento*, de 1727 a 1785, foliado.
 L.C. y V. de la *Cofradía de la Vera Cruz*, de 1674 a 1686, foliado.
 L.C. y V. de la *Cofradía de la Vera Cruz*, de 1721 a 1772, foliado.
 L.C. y V. de la *Cofradía de la Vera Cruz*, de 1772 a 1822, foliado.
 L.C.F. y V. de la *Ermita de Santa Ana*, de 1605 a 1758, foliado.
 L.C.F. y V. de la *Ermita de Ntra. Sra. del Carrascal y San Blas*, de 1624 a 1731, foliado en parte.
 L.C.F. y V. de la *Ermita de Ntra. Sra. del Carrascal y San Blas*, de 1730 a 1797, foliado.
 L.C.F. y V. de la *Ermita de Ntra. Sra. del Consuelo y del Santo Cristo de la Piedad*, de 1701 a 1792, foliado.
 L.C.F. y V. de la *Ermita de los Santos Mártires*, de 1680 a 1721, foliado.
 L.C.F. y V. de la *Ermita de los Santos Mártires*, de 1721 a 1776, foliado.
 L.C., *Constituciones, Elecciones, etc.*, de la *Cofradía de los Santos Mártires*, de 1606 a 1832, foliado en parte.
 L.C. y V. de la *Demanda y Ermita de la Quinta Angustia y el Santo Cristo*, de 1549 a 1557, foliado.
 L.C. y V. de la *Demanda y Ermita de la Quinta Angustia y el Santo Cristo*, de 1608 a 1723, foliado.
 L.C. y V. de la *Demanda y Ermita de la Quinta Angustia y el Santo Cristo*, de 1723 a 1827, foliado.

LOSAR DE LA VERA

(Archivo de la P.^a de Santiago Apóstol)

- L.C.F. y V. de 1566 a 1585, foliado.
 L.C.F. y V. de 1612 a 1640, foliado.
 L.C.F. y V. de 1644 a 1713, foliado en parte.
 L.C.F. y V. de 1724 a 1775, foliado.
 L.C.F. y V. de 1775 a 1827, foliado.
Inventarios y Memorias, de 1563 a 1687.
 L.C. y V. de la *Cofradía de la Caridad*, de 1644 a 1757, foliado.
 L.C.F. y V. de la *Ermita de los Santos Mártires y San Esteban*, de 1570 a 1620, foliado.
 L.C.F. y V. de la *Ermita del Cristo de la Misericordia*, de 1728 a 1827, foliado (volumen en muy mal estado de conservación).

MADRIGAL DE LA VERA

(Archivo de la P.^a de San Pedro Apóstol)

- L.C.F. y V. de c.1691 A 1750, sin foliar.
 L.C.F. y V. de 1750 a 1778, foliado.
 L.C.F. y V. de 1779 a 1791, foliado.
 L.C. y V. de la *Cofradía de la Vera Cruz*, de 1752 a 1839, foliado.

MADRIGALEJO

(Archivo de la P.^a de San Juan Bautista)

- L.C.F. y V. de 1768 a 1860, foliado.
 L.C. y V. de la *Cofradía de Ntra. Sra. del Rosario*, de 1759 a 1827, foliado.
 L.C. y V. de la *Cofradía del Santísimo Sacramento*, de 1755 a 1836, foliado.
 L.C.F. y V. de la *Ermita de Ntra. Sra. de las Angustias*, de 1767 a 1826, foliado.

MADROÑERA**(Archivo de la P.^a de la Purísima Concepción)**

L.C.F. y V. de 1551 a 1596, foliado.

L.C.F. y V. de 1610 a 1719, foliado.

L.C.F. y V. de 1717 a 1750, foliado.

L.C.F. y V. de 1750 a 1796, foliado.

L.C.F. y V. de 1797 a 1886, foliado.

L.C. y V. de la *Cofradía de la Ascensión del Señor, de 1784 a 1808*, foliado.

L.C. y V. de la *Cofradía de la Ascensión del Señor, de 1791 a 1810*, foliado.

L.C. y V. de la *Cofradía de San Juan Bautista, de c.1680 a 1740*, foliado.

L.C. y V. de la *Cofradía de San Juan Bautista, de 1740 a 1795*, foliado.

L.C. y V. de la *Cofradía de Ntra. Sra. del Carmen, de 1749 a 1826*, foliado.

L.C. y V. de la *Cofradía de Ntra. Sra. del Rosario, de 1623 a 1720*, foliado.

L.C. y V. de la *Cofradía del Santísimo Sacramento, de 1689 a 1757*, foliado.

L.C. y V. de la *Cofradía de la Vera Cruz, de 1667 a 1733*, foliado.

L.C.F. y V. de la *Ermita de San Gregorio, de 1690 a 1767*, foliado.

MALPARTIDA DE PLASENCIA**(Archivo de la P.^a de San Juan Bautista)**

L.C.F. y V. de 1539 a 1558, sin foliar.

L.C.F. y V. de 1564 a 1568, sin foliar.

L.C.F. y V. de 1587 a 1589, foliado.

L.C.F. y V. de 1607 a 1645, desordenado. Foliado.

L.C.F. y V. de 1639 a 1777, desordenado. Foliado.

L.C.F. y V. de 1653 a 1657, foliado.

L.C.F. y V. de 1681 a 1698, sin foliar y muy incompleto.

L.C. y V. de la *Cofradía de las Benditas Ánimas del Purgatorio, de 1718 a 1880*, incompleto.

L.C. y V. de la *Cofradía de San Juan Bautista, de 1694 a 1758*, sin foliar.

Actas de Cabildos y cuentas de la Cofradía de San Juan Bautista, de 1695 a 1758.

L.C. y V. de la *Cofradía de Ntra. Sra. de la Luz, de 1610 a 1704*, sin foliar.

L.C. y V. de la *Cofradía de Ntra. Sra. de la Luz, de 1673 a 1762*, foliado.

L.C. y V. de la *Cofradía de Ntra. Sra. de la Luz, de 1694 a 1888*, foliado.

L.C. y V. de la *Cofradía de Ntra. Sra. de la Piedad, de 1625 a 1739*, sin foliar.

L.C.F. y V. de la *Ermita de los Mártires, de 1518 a 1544*, foliado.

MONROY**(Archivo de la P.^a de Santa Catalina de Alejandría)**

L.C.F. y V. de 1547 a 1574, foliado en parte.

L.C.F. y V. de 1576 a 1622, foliado.

L.C.F. y V. de 1622 a 1663, foliado.

L.C.F. y V. de 1663 a 1730, foliado.

L.C.F. y V. de 1731 a 1769, foliado.

L.C.F. y V. de 1769 a 1851, foliado.

- L.C. y V. de la *Cofradía de San Antonio de Padua*, de 1749 a 1849, foliado en parte.
- L.C. y V. de la *Cofradía General «Hermanillos»*, de 1763 a 1777, sin foliar.
- L.C. y V. de la *Cofradía General «Hermanillos»*, de 1775 a 1882, sin foliar.
- L.C. y V. de la *Cofradía de Ntra. Sra. del Rosario*, de 1664 a 1718, sin foliar.
- L.C. y V. de la *Cofradía de Ntra. Sra. del Rosario*, de 1710 a 1760, foliado en parte.
- L.C. y V. de la *Cofradía de Ntra. Sra. del Rosario*, de 1761 a 1852, foliado.
- L.C. y V. de la *Cofradía del Santísimo Sacramento*, de 1646 a 1697(98), foliado en parte.
- L.C. y V. de la *Cofradía del Santísimo Sacramento*, de 1697 a 1755, foliado.
- L.C. y V. de la *Cofradía del Santísimo Sacramento*, de 1764 a 1860, sin foliar.
- L.C. y V. de la *Cofradía de la Vera Cruz*, de 1623 a 1658, foliado en parte.
- L.C. y V. de la *Cofradía de la Vera Cruz*, de 1658 a 1697, foliado en parte.
- L.C. y V. de la *Cofradía de la Vera Cruz*, de 1698 a 1745, foliado.
- L.C. y V. de la *Cofradía de la Vera Cruz y Santa Ana*, de 1745 a 1781, foliado en parte.
- L.C. y V. de la *Cofradía de la Vera Cruz y Santa Ana*, de 1781 a 1839, foliado.
- L.C.F. y V. de la *Cofradía y Ermita de Santa Ana*, de 1667 a 1726, foliado en parte.
- L.C.F. y V. de la *Cofradía y Ermita de San Bartolomé*, de 1576 a c.1668, sin foliar.
- L.C.F. y V. de la *Cofradía y Ermita de los Benditos Mártires San Fabián y San Sebastián*, de 1702 a 1766, foliado.

NAVACARROS

(Archivo de la P.^a de Ntra. Sra. de la Asunción)

- L.C.F. y V. de 1767 a 1870, foliado.
- L.C. y V. de la *Cofradía de Santa María Magdalena*, de 1706 a 1887, foliado.
- L.C., V., *Cabildos, Nombramientos y Listas de Hermanos de la Cofradía de los Santos Mártires*, de 1639 a 1734, foliado.
- L.C., V., *Cabildos, Nombramientos y Listas de Hermanos de la Cofradía de los Santos Mártires*, de 1733 a c.1825, foliado.
- L.C. y V. de la *Cofradía del Niño Jesús*, de 1720 a 1811, foliado.
- L.C., V., *Listas de Hermanos e Inventarios de la Cofradía de la Pasión*, de 1722 a 1896, foliado.
- L.C., V., *Listas de Hermanos e Inventarios de la Cofradía de la Pasión*, de 1652 a 1719, foliado.
- L.C. y V. de la *Cofradía de Ntra. Sra. del Rosario*, de 1730 a 1901, foliado.
- L.C., V., *Listas de Hermanos y Otros, de la Cofradía del Santísimo Sacramento*, de 1731 a 1840, foliado.
- L.C.F. y V. de la *Ermita y Cofradía del Santísimo Cristo del Humilladero*, de 1760 a 1868, foliado.

NAVALMORAL DE BÉJAR

(Archivo de la P.^a de San Bartolomé Apóstol)

- L.C.F. y V. de 1632 a 1774, foliado.
- L.C.F. y V. de 1769 a 1892, foliado.
- L.C., V., *Ordenanzas, Cabildos y Listas de Hermanos de la Cofradía de San Bartolomé*, de 1633 a 1730, foliado.
- L.C., V., *Ordenanzas, Cabildos y Listas de Hermanos de la Cofradía de San Bartolomé*, de 1730 a 1840, foliado.
- L.C., V., *Inventarios y Otros, de la Cofradía de la Vera Cruz*, de 1665 a 1747, foliado.
- L.C., V., *Inventarios y Otros, de la Cofradía de la Vera Cruz*, de 1752 a 1840, foliado.

NAVALMORAL DE LA MATA
(Archivo de la P.^o de San Andrés)

L.C.F. y V. de 1638 a 1683, aprox. (desordenado), s.f.

L.C. y V. de la *Cofradía de Ntra. Sra. de las Angustias*, de 1688 a 1727, sin foliar.

L.C. y V. de la *Cofradía de Ntra. Sra. de las Angustias*, de 1729 a 1896, foliado.

L.C. y V. de la *Cofradía de Ntra. Sra. del Rosario*, de 1657 a 1713, foliado.

L.C. y V. de la *Cofradía de Ntra. Sra. del Rosario*, de 1712 a 1757, sin foliar.

L.C. y V. de la *Cofradía del Santísimo Sacramento*, de 1682 a 1735, sin foliar.

L.C., *Inventarios, Nombramientos y Otros, de las Cofradías de la Vera Cruz (1672 a 1690) y Pasión (1694 a 1757)*, foliado.

NAVEZUELAS
(Archivo de la P.^a de Santiago Apóstol)

L.C.F. y V. de c.1624 a 1763, foliado.

L.C.F. y V. de 1764 a 1899, foliado.

L.C. y V. de la *Cofradía de San Antonio*, de 1790 a 1815, foliado.

L.C. y V. de la *Cofradía de San José*, de 1789 a 1816, foliado.

L.C. y V. de la *Cofradía de Ntra. Sra. del Rosario*, de 1609 a 1833, foliado.

L.C. y V. de la *Cofradía del Santísimo Sacramento*, de 1687 a c.1793, foliado.

L.C. y V. de la *Cofradía del Santísimo Sacramento*, de 1773 a 1837, foliado.

L.C. y V. de la *Cofradía de la Vera Cruz*, de 1578 a 1884, foliado.

L.C. y V. de la *Cofradía de San Vicente y San Antonio*, de 1780 a 1820, foliado.

L.C.F. y V. de la *Ermita de los Santos Mártires San Fabián y San Sebastián*, de 1580 a 1711, foliado.

PASARÓN DE LA VERA
(Archivo de la P.^a de El Salvador)

L.C.F. y V. de 1622 a 1644, sin foliar.

L.C.F. y V. de 1653 a 1699, sin foliar.

L.C.F. y V. de c.1728 a 1788, foliado.

L.C.F. y V. de 1729 a 1739, foliado e incompleto (fragmento de un libro mayor).

L.C.F. y V. de 1790 a 1879, sin foliar.

L.C., V. y otros, de la *Cofradía de las Benditas Ánimas*, de c.1634-1669, sin foliar o foliación perdida.

L.C., V. y otros, de la *Cofradía de las Benditas Ánimas*, de c.1751 a 1789/90, sin foliar.

L.C. y V. de la *Cofradía de Ntra. Sra. la Blanca (sita en la iglesia)*, de 1624/1775 a 1805, sin foliar.

L.C.F. y V. de la *Ermita y Cofradía de Ntra. Sra. la Blanca*, de c.1618 a 1818, sin foliar.

PERALEDA DE LA MATA
(Archivo de la P.^a de Santiago Apóstol)

L.C. y V. de la *Cofradía del Dulce Nombre de Jesús*, de 1725 a 1771, sin foliar.

L.C. y V. de la *Cofradía de San Francisco Javier*, de 1724 a 1738, sin foliar.

L.C. y V. de la *Cofradía de San Vicente Ferrer, Ntra. Sra. del Carmen y San Francisco Javier*, de 1736 a 1802, foliado.

PEROMINGO**(Archivo de la P.^a de Valverde de Valdelacasa)**

L.C.F. y V. de 1760 a 1852, foliado.

PIORNAL**(Archivo de la P.^a de San Juan Bautista)**

L.C.F. y V. de 1608 a 1642, foliado.

L.C.F. y V. de 1643 a 1706, foliado.

L.C.F. y V. de 1704 a 1768, foliado.

L.C.F. y V. de 1768 a 1881, foliado.

L.C. y V. de la *Cofradía de Santa Ana*, de 1616 a 1673, foliado.

L.C. y V. de la *Cofradía de Santa Ana*, de 1727 a 1841, foliado.

L.C. y V. de la *Cofradía del Santísimo Cristo atado a la columna* (1740 a 1758), que se agregó a la del *Santísimo Sacramento* en 1759, de 1759 a 1845, foliado.

L.C. y V. de la *Cofradía del Dulce Nombre de Jesús*, de 1665 a 1737, foliado.

L.C. y V. de la *Cofradía del Dulce Nombre de Jesús*, de 1739 a 1882, foliado (foliación perdida en parte).

L.C. y V. de la *Cofradía de los Santos Mártires*, de 1727 a 1832, foliado.

L.C. y V. de la *Cofradía de San Roque*, de 1704 a 1840, foliado.

L.C. y V. de la *Cofradía de Ntra. Sra. del Rosario*, de 1669 a 1726, foliado.

L.C. y V. de la *Cofradía del Santísimo Sacramento*, de 1622 a 1712, foliado.

L.C. y V. de la *Cofradía del Santísimo Sacramento*, de 1715 a 1759, foliado.

L.C. y V. de la *Cofradía de la Vera Cruz*, de 1690 a 1732, foliado.

L.C. y V. de la *Cofradía de la Vera Cruz*, de 1730 a 1841, foliado.

PLASENCIA***Parroquia de San Esteban***

L.C.F. y V. de 1596 a 1688, foliado.

Parroquia de San Martín

L.C.F. y V. de 1632 a 1695, foliado.

L.C.F. y V. de 1695 a 1742, foliado.

Parroquia de San Nicolás

L.C.F. y V. de 1739 a 1831, foliado e incompleto.

Parroquia de San Pedro

L.C.F. y V. de c.1687 a 1713, foliado.

L.C.F. y V. de 1720 a 1759, foliado.

Parroquia de El Salvador

L.C.F. y V. de 1559 a 1631, foliado.

L.C.F. y V. de 1629 a 1650, foliado.

L.C.F. y V. de 1651 a 1688, foliado.

L.C.F. y V. de 1689 a 1709, foliado.

L.C.F. y V. de 1708 a 1740, foliado.

L.C.F. y V. de 1738 a 1755, foliado.

L.C.F. y V. de 1756 a 1786, foliado.

L.C.F. y V. de 1790 a 1886, foliado.

L.C. y V. de la Hermandad de Ntra. Sra. del Puerto, de 1654 a 1699, foliado.

PLASENZUELA**(Archivo de la P.^a de Ntra. Sra. de la Asunción)**

L.C.F. y V. de 1552 a 1596, foliado.

L.C.F. y V. de 1649 a 1751, foliado.

L.C.F. y V. de 1751 a 1817, foliado.

L.C. y V. de la Cofradía de Ntra. Sra. de la Asunción, de 1709 a 1776, foliado.

L.C. y V. de la Cofradía de Ntra. Sra. de la Asunción, de 1776 a 1818, foliado.

L.C. y V. de la Cofradía de Ntra. Sra. del Rosario, de 1587 a 1673, foliado.

L.C. y V. de la Cofradía de Ntra. Sra. del Rosario, de 1600 a 1643, foliado.

L.C. y V. de la Cofradía de Ntra. Sra. del Rosario, de 1644 a 1751, foliado.

L.C. y V. de la Cofradía de Ntra. Sra. del Rosario, de 1752 a 1795, foliado.

L.C. y V. de la Cofradía del Santísimo Sacramento, de 1705 a 1772, foliado.

L.C. y V. de la Cofradía del Santísimo Sacramento, de 1773 a 1815, foliado.

L.C. y V. de la Cofradía de la Vera Cruz, de c.1612 a 1618, sin foliar.

L.C. y V. de la Cofradía de la Vera Cruz, de 1618 a 1660, foliado.

L.C. y V. de la Cofradía de la Vera Cruz, de 1660 a 1720, foliado.

L.C. y V. de la Cofradía de la Vera Cruz, de 1720 a 1750, foliado.

L.C. y V. de la Cofradía de la Vera Cruz, de 1751 a 1803, foliado en parte.

L.C.F. y V. de la Ermita y Cofradía de San Martín, de 1640 a 1714, foliado.

L.C.F. y V. de la Ermita y Cofradía de San Martín, de 1714 a 1746, foliado.

PUENTE DEL CONGOSTO**(Archivo de la parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción)**

L.C.F. y V. de 1614 a 1676, foliado.

L.C.F. y V. de 1674 a 1719, foliado.

L.C.F. y V. de 1722 a 1773, foliado.

L.C.F. y V. de 1775 a 1850, foliado.

L.C., V., Cabildos, Entradas de hermanos y Otros, de la Cofradía de los Santos Mártires San Fabián y San Sebastián, de 1630 a 1655, sin foliar.

L.C., V., Cabildos, Entradas de hermanos y Otros, de la Cofradía de los Santos Mártires San Fabián y San Sebastián, de 1667 a 1719, foliado.

L.C. y V. de la Cofradía de la Vera Cruz, de 1647 a 1714, foliado en parte.

L.C.V., Cabildos, etc., de la Cofradía de la Vera Cruz, de 1698 a 1740, sin foliar.

PUERTO DE BÉJAR**(Archivo de la P.^a de Ntra. Sra. de la Asunción)**

L.C.F. y V. de 1597 a 1645, foliado.

L.C.F. y V. de 1702 a 1789, foliado en parte.

L.C.F. y V. de 1773 a 1810, sin foliar.

L.C. y V. de la *Cofradía de Ntra. Sra. de la Asunción*, de 1596 a 1683, foliado en parte.

L.C. y V. de la *Cofradía de Ntra. Sra. de la Asunción*, de 1684 a 1774, foliado.

L.C., V., *Cabildos, Listas de Hermanos y Ordenanzas de la Cofradía de los Santos Mártires San Fabián y San Sebastián*, de 1675 a 1820, foliado.

L.C., V. y *Listas de Hermanos de la Cofradía de Ntra. Sra. del Rosario*, de 1643 a 1718, sin foliar.

L.C. y V. de la *Cofradía de Ntra. Sra. del Rosario*, de 1719 a 1811, sin foliar.

L.C., V. y *Listas de Hermanos de la Cofradía del Santísimo Sacramento*, de 1622 a 1810, sin foliar.

L.C. y V. de la *Cofradía de la Vera Cruz*, de 1676 a 1765, foliado en parte.

L.C. y V. de la *Cofradía de la Vera Cruz*, de 1766 a 1874, foliado en parte.

L.C.F. y V. de la *Ermita de Santa Bárbara*, de 1507 a 1583, foliado (muy desordenado).

L.C.F. y V. de la *Ermita de Santa Bárbara*, de 1587 a 1704, foliado.

L.C.F. y V. de la *Ermita de Santa Bárbara*, de 1705 a 1851, foliado.

RETAMOSA DE CABAÑAS**(Archivo de la P.^a de la Encarnación)**

L.C.F. y V. de 1636 a 1686, foliado.

L.C.F. y V. de 1775 a 1816, foliado en parte.

L.C.F. y V. (*productos de rentas, censos, etc.*), de 1798 a 1859, foliado.

L.C. y V. de la *Cofradía de Ntra. Sra. del Rosario*, de 1625 a 1708, foliado.

L.C. y V. de la *Cofradía de Ntra. Sra. del Rosario*, de 1768 a 1799, foliado.

L.C. y V. de la *Cofradía del Santísimo Sacramento*, de 1649 a 1715, foliado.

L.C. y V. de la *Cofradía de la Vera Cruz*, de 1677 a 1738, foliado.

L.C. y V. de la *Cofradía de la Vera Cruz*, de 1739 a 1761, foliado.

L.C. y V. de la *Cofradía de la Vera Cruz*, de 1762 a 1799, foliado.

ROBLEDILLO DE TRUJILLO**(Archivo de la P.^o de San Pedro Apóstol)**

L.C. y V. de la *Cofradía de San Antonio de Padua*, de 1779 a 1820, foliado en parte.

L.C. y V. de la *Cofradía de Santa María Magdalena*, de 1799 a 1808, sin foliar.

L.C. y V. de la *Cofradía de la Vera Cruz*, de 1777 a 1855, foliado.

ROBLEDILLO DE LA VERA**(Archivo de la P.^a de San Miguel Arcángel)**

L.C.F. y V. de 1608 a 1648, foliado.

L.C.F. y V. de 1713 a 1834, foliado.

L.C. y V. de la *Cofradía de Ntra. Sra. del Rosario*, de 1693 a 1837, foliado.

L.C. y V. de la *Cofradía del Santísimo Sacramento*, de 1645 a 1709, foliado.

L.C. y V. de la *Cofradía del Santísimo Sacramento*, de 1708 a 1747, foliado.

ROMANGORDO**(Archivo de la P.^a de Santa Catalina, Virgen y Mártir)**

L.C., V. y Cabildos de la Cofradía de Santa Catalina, de 1688 a 1725, sin foliar.

L.C., V. y Cabildos de la Cofradía de Santa Catalina, de 1742 a 1806, foliado.

L.C. y V. de la Cofradía de Ntra. Sra. del Rosario, de c.1780 a 1804, foliado.

L.C. y V. de la Cofradía del Santísimo Sacramento, de 1762 a 1814, foliado.

L.C. y V. de la Cofradía de la Vera Cruz, de 1760 a 1814, foliado.

ROTURAS**(Archivo de la P.^a de San Bernardino de Siena)**

L.C.F. y V. de 1799 a 1850, foliado.

L.C. y V. de la Cofradía de la Vera Cruz, de 1679 a 1697, foliado.

L.C. y V. de la Cofradía de la Vera Cruz, de 1789 a 1831, foliado.

L.C.F. y V. de la Ermita de los Santos Mártires, de 1766 a 1815, foliado.

SANCHOTELLO**(Archivo de la P.^a de Ntra. Sra. de la Asunción)**

L.C.F. y V. de c.1624 a 1682, foliado.

L.C.F. y V. de 1683 a 1765, foliado.

L.C.F. y V. de 1738 a 1806, foliado.

L.C. y V. de la Cofradía del Santísimo Sacramento, de 1772 a 1841, foliado.

L.C., V. y Asientos de hermanos, de la Cofradía de la Vera Cruz, de 1731 a 1769, foliado.

L.C., V. y Asientos de hermanos, de la Cofradía de la Vera Cruz, de 1770 a 1842, sin foliar.

SANTA MARTA DE MAGASCA**(Archivo de la P.^a de Santa María)**

L.C.F. y V. de 1630-1644, foliado.

L.C.F. y V. de 1635 a 1724, foliado.

L.C.F. y V. de 1733 a 1837, foliado.

L.C. y V. de la Cofradía de Ntra. Sra. del Rosario, de 1640 a c.1725, foliado en parte.

L.C. y V. de la Cofradía de Ntra. Sra. del Rosario, de 1667 a c.1692, foliado.

L.C. y V. de la Cofradía de Ntra. Sra. del Rosario, de 1694 a 1845, foliado en parte.

L.C. y V. de la Cofradía del Santísimo Sacramento, de c.1617 a 1657, foliado.

L.C. y V. de la Cofradía de la Vera Cruz, de c.1620 a c.1730, foliado.

L.C. y V. de la Cofradía de la Vera Cruz, de 1630 a 1701, foliado.

SANTIBÁÑEZ DE BÉJAR**(Archivo de la P.^a de Santiago Apóstol)**

L.C.F. y V. de 1649 a 1737, foliado.

L.C.F. y V. de 1737 a 1803, foliado.

L.C.F. y V. de 1785.

- L.C., V., *Listas de Hermanos y Otros, de la Cofradía del Dulce Nombre de Jesús, de 1680 a 1759, foliado.*
 L.C., V. y *Otros, de la Cofradía del Dulce Nombre de Jesús, de 1760 a 1828, foliado.*
- L.C., V., *Ordenanzas, Listas de Hermanos y Otros, de la Cofradía de los Santos Mártires, de 1691 a c.1752, foliado.*
 L.C., V., *Ordenanzas, Listas de Hermanos y Otros, de la Cofradía de los Santos Mártires, de 1758 a 1811, foliado.*
- L.C. y V. de *la Cofradía de la Pasión, de 1747 a 1857, foliado.*
- L.C., V., y *Listas de Hermanos de la Cofradía de Ntra. Sra. del Rosario, de 1659 a 1712, foliado.*
 L.C., V., y *Listas de Hermanos de la Cofradía de Ntra. Sra. del Rosario, de 1714 a 1791, foliado.*
 L.C., V., y *Listas de Hermanos de la Cofradía de Ntra. Sra. del Rosario, de 1792 a c.1822, foliado.*
- L.C., V., *Ordenanzas, Listas de Hermanos, Cabildos y Otros, de la Cofradía de la Santa Cruz, de 1691 a c.1731, foliado.*
- L.C., V., *Listas de Hermanos y Otros, de la Cofradía del Santísimo Sacramento, de 1692 a 1759, foliado.*
 L.C. y V. de *la Cofradía del Santísimo Sacramento, de 1759 a 1802, foliado.*
- L.C.F. y V. de *la Ermita de la Virgen de Valparaíso, de 1675 a 1747, foliado.*
 L.C.F. y V. de *la Ermita de la Virgen de Valparaíso, de 1748 a 1897, foliado.*
 L.C.F. y V. de *la Ermita de la Virgen de Valparaíso, 1785.*

SEGURA DE TORO

(Archivo de la P.^a de San Juan Bautista)

- L.C.F. y V. de 1668 a 1710, sin foliar.
 L.C.F. y V. de 1710 a 1791, foliado (y Casas del Monte).
 L.C.F. y V. de 1792 a 1844, foliado.
- L.C. y V. de *la Cofradía de la General, de 1610 a 1707, sin foliar.*
- L.C. y V. de *la Cofradía de Ntra. Sra. del Rosario y la Oliva, en su ermita, de 1688 a 1779, sin foliar.*
- L.C., V. y *Ordenanzas de la Cofradía de la Vera Cruz, de 1680 a 1753, sin foliar.*
- L.C.F. y V. de *la Ermita de Santa María de la Oliva, de 1511 a 1600, sin foliar.*
 L.C.F. y V. de *la Ermita de Santa María de la Oliva, de c.1611 a 1679, sin foliar.*

SERRADILLA

(Archivo de la P.^a de Ntra. Sra. de la Asunción)

- L.C.F. y V. de 1668 a 1715, foliado.
 L.C.F. y V. de 1715 a 1740, foliado.
- L.C. y V. de *la Cofradía de las Ánimas del Purgatorio, de 1636 a 1669, foliado.*
 L.C. y V. de *la Cofradía de las Ánimas del Purgatorio, de 1731 a 1789, foliado.*
 L.C. y V. de *la Cofradía de Ánimas y su Patrono San Miguel, de c.1735 a 1780, foliado.*
- L.C. y V. de *la Cofradía de San Antonio Abad, de 1673 a 1708, foliado.*
- L.C. y V. de *la Cofradía de San Miguel, de 1778 a 1785, sin foliar.*
- L.C. y V. de *la Cofradía de Ntra. Sra. del Monfragüe, de 1787 a 1862, foliado.*
- L.C. y V. de *la Cofradía de San Roque, de 11678 a 1776, foliado.*
- L.C. y V. de *la Cofradía de Ntra. Sra. del Rosario, de 1621 a 1712, foliado.*

SERRADILLA**(Archivo del Convento del Santísimo Cristo de la Victoria)**

L.C. y F. de 1692 a 1760, sin foliar: «Libro de Cuentas que acauó el año 1760 pero siempre se a de mantener en el archiuo».

Libro de Devotos, de 1696 a 1941: «En este libro sólo se asientan todos los Deuotos de el Santísimo Christo de la Victoria y las Alhajas, terrenos y otras cosas que dan para el culto».

SERREJÓN**(Archivo de la P.^a de San Ildefonso)**

Legajo 1. Carpeta 1 (Inventarios de bienes de 1564 y 1610. Cuentas de fábrica de 1593, 1594 y 1595. Traslado de la imagen de Santa Ana a su ermita, 1588).

Legajo 2. Carpeta 2 (Donación de un relicario, 1615)

Legajo 3. Carpeta 3 (Retablo del Niño Jesús, 1758-1763. L.C. y V. de las *Cofradías de Santa Lucía y Santiago, desde 1730*).

L.C. y V. de la *Cofradía de Ntra. Sra. del Rosario, de c.1680 a 1794*, foliado.

L.C. y V. de la *Cofradía del Santísimo Sacramento, de 1674 a 1705*, foliado.

L.C. y V. de la *Cofradía del Santísimo Sacramento, de 1714 a 1728*, foliado.

L.C.F. y V. de la *Ermita de Ntra. Sra. de la Oliva, de 1666 a 1705*, foliado.

L.C.F. y V. de la *Ermita de Ntra. Sra. de la Oliva, antes de 1725-1818*, foliado en parte.

SOLANA DE CABAÑAS**(Archivo de la P.^a de San Miguel Arcángel)**

L.C.F. y V. de c.1605 a 1678, foliado.

L.C.F. y V. de 1680 a 1727, foliado.

L.C.F. y V. de 1728 a 1774, foliado.

L.C.F. y V. de 1774 a 1802, foliado.

L.C. y V. de la *Cofradía de Santa Lucía, de 1597 a 1719*, foliado en parte.

L.C. y V. de la *Cofradía de Santa Lucía, de 1722 a 1779*, foliado.

L.C. y V. de la *Cofradía de Santa Lucía, de 1779 a 1815*, foliado.

L.C. y V. de la *Cofradía de Ntra. Sra. del Rosario, de 1673 a 1719*, foliado.

L.C. y V. de la *Cofradía de Ntra. Sra. del Rosario, de 1718 a 1782*, foliado.

L.C. y V. de la *Cofradía de Ntra. Sra. del Rosario, de 1783 a 1829*, foliado.

L.C. y V. de la *Cofradía del Santísimo Sacramento, de c.1618 a 1719*, foliado.

L.C. y V. de la *Cofradía del Santísimo Sacramento, de 1720 a 1780*, foliado.

L.C. y V. de la *Cofradía de la Vera Cruz, de 1665 a 1737*, foliado.

L.C. y V. de la *Cofradía de la Vera Cruz, de 1738 a 1780*, sin foliar.

L.C. y V. de la *Cofradía de la Vera Cruz, de 1780 a 1828*, foliado.

Papeles sueltos.

SORIHUELA**(Archivo de la P.^a de Ntra. Sra. de la Asunción)**

L.C. y V. de la *Cofradía del Santísimo Sacramento, de 1690 a 1832*, foliado.

L.C. y V. de la *Cofradía de la Vera Cruz, de 1693 a 1747*, foliado.

L.C. y V. de la *Cofradía de la Vera Cruz, de 1748 a 1832*, foliado.

L.C.F. y V. de la *Ermita del Santísimo Cristo del Humilladero, de 1762 a 1832*, foliado.

Documentos varios. Siglos XVII-XIX.

TALAYUELA**(Archivo de la P.^a de San Martín de Tours - Ntra. Sra. de la Asunción)***Visitas de 1736 a 1908, sin foliar.***TEJEDA DE TIÉTAR****(Archivo de la P.^a de San Miguel Arcángel)***L.C.F. y V. de 1543 a 1601, sin foliar.**L.C.F. y V. de 1563 a 1628, sin foliar.**L.C.F. y V. de 1554 a 1858, sin foliar.**L.C.F. y V. de 1717 a 1775, sin foliar.**L.C.F. y V. de 1773 a 1827, sin foliar.**L.C. y V. de la Cofradía de las Benditas Ánimas, de 1652 a 1756, foliado en parte.**L.C. y V. de la Cofradía de las Benditas Ánimas, de 1756 a 1815, foliado en parte.**L.C. y V. de la Cofradía de San Blas, de 1725 a 1768, foliado en parte.**L.C. y V. de la Cofradía de San Blas, de 1769 a 1820, foliado en parte.**L.C. y V. de la Cofradía del Dulce Nombre de Jesús, de 1609 a 1701, sin foliar.**L.C. y V. de la Cofradía del Dulce Nombre de Jesús, de 1701 a 1752, sin foliar.**L.C. y V. de la Cofradía del Dulce Nombre de Jesús, de 1754 a 1803, foliado en parte.**L.C. y V. de la Cofradía de los Santos Mártires, de 1678 a 1726, foliado en parte.**L.C. y V. de la Cofradía de la Pasión, de 1762 a 1803, foliado en parte.**L.C. y V. de la Cofradía de Ntra. Sra. del Rosario, de 1779 a 1807, foliado en parte.**L.C. y V. de la Demanda de Ntra. Sra. de Sabatal, de 1622 a 1731, sin foliar.**L.C. y V. de la Cofradía de Ntra. Sra. de la Torre, de 1774 a 1833, foliado en parte.**L.C. y V. de la Cofradía del Santísimo Sacramento, de 1777 a 1828, foliado en parte.**L.C., V. y otros, de la Cofradía de la Vera Cruz, de 1653 a 1719, foliado en parte.**L.C. y V. de la Ermita y Hermandad del Santísimo Cristo, de c. 1620 a 1763, foliado en parte.**L.C. y V. de la Ermita y Hermandad del Santísimo Cristo, de 1759 a 1816, foliado en parte.***EL TORNO****(Archivo de la P.^a de Ntra. Sra. de la Piedad)***L.C.F. y V. de 1663 a 1726, foliado.**L.C.F. y V. de 1727 a 1781, foliado.**L.C. y V. de la Cofradía de los Santos Mártires San Fabián y San Sebastián, de 1626 a 1715, foliado.**L.C. y V. de la Cofradía de los Santos Mártires San Fabián y San Sebastián, de 1715 a 1805, foliado.**L.C. y V. de la Cofradía del Santísimo Sacramento, de 1692 a 1805, foliado.**L.C. y V. de la Cofradía de la Vera Cruz, de 1637 a 1706, foliado.**L.C. y V. de la Cofradía de la Vera Cruz, de 1710 a 1793, foliado.**L.C. y V. de la Cofradía de la Vera Cruz, de 1792 a 1806, foliado.***TORREJÓN EL RUBIO****(Archivo de la P.^a de San Miguel Arcángel)***L.C.F. y V. de 1732 a 1769, foliado.**L.C.F. y V. de 1769 a 1832, foliado.**L.C. y V. de la Cofradía de las Ánimas, 1776 a 1864, foliado.*

L.C. y V. de la *Cofradía del Santísimo Cristo del Consuelo*, de 1633 a 1728, foliado.

L.C. y V. de la *Cofradía de los Santos Mártires*, de 1662 a 1739, foliado.

L.C. y V. de la *Cofradía de San Miguel Arcángel*, de 1656 a 1696, foliado.

L.C. y V. de la *Cofradía de San Miguel Arcángel*, de 1696 a 1752, foliado.

L.C. y V. de la *Cofradía de San Miguel Arcángel*, de 1776 a 1864, foliado.

L.C. y V. de la *Cofradía de Ntra. Sra. del Rosario*, de c.1653 a 1740, foliado.

L.C. y V. de la *Cofradía de Ntra. Sra. del Rosario*, de 1745 a 1835, foliado.

L.C. y V. de la *Cofradía del Santísimo Sacramento*, de 1614 a 1617, foliado.

L.C. y V. de la *Cofradía del Santísimo Sacramento*, de 1616 a 1662, foliado.

L.C. y V. de la *Cofradía del Santísimo Sacramento*, de 1673 a 1739, foliado.

TORREMENGA

(Archivo de la P.^a de Santiago Apóstol)

L.C.F. y V. de 1611 a 1770, sin foliar.

L.C.F. y V. de 1672 a 1742, sin foliar.

L.C.F. y V. de 1745 a 1949, sin foliar.

TRUJILLO

Convento de San Francisco el Real

(Puerta de Coria) (A.P. de Santa María la Mayor)

L.C.F. y V. de 1736 a 1765, foliado.

Parroquia de San Martín

L.C. y V. de la *Cofradía de los Benditos Mártires San Hermógenes y San Donato*, de 1673 a 1762, foliado.

Parroquia de Santa María

L.C.F. y V. de 1543 a 1558, foliado.

L.C.F. y V. de 1559 a 1583, foliado.

L.C.F. y V. de 1583 a 1626, foliado.

L.C.F. y V. de (1619) 1629 a 1692, foliado.

L.C.F. y V. de 1691 a 1729, foliado.

L.C.F. y V. de 1730 a 1756, foliado.

L.C.F. y V. de 1756 a 1773, foliado.

L.C.F. y V. de 1773 a 1793, foliado.

L.C.F. y V. de 1852 a 1889, foliado.

L.C.F. y V. de la *Ermida de Santa Ana*, de 1772 a 1817, foliado.

VADILLO

(Archivo P.^a de Cabezuela del Valle)

L.C.F. y V. de 1633 a 1726, foliado.

L.C.F. y V. de 1727 a 1851, foliado.

L.C. y V. de la *Cofradía de la Vera Cruz*, de 1732 a 1805, foliado.

VALDASTILLAS

(Archivo de la P.^a de Santa María de Gracia)

L.C.F. y V. de 1698 a 1780, foliado.

L.C.F. y V. de 1780 a 1851, foliado.

L.C. y V. de la *Cofradía del Dulce Nombre de Jesús*, de 1701 a 1779, sin foliar.

L.C. y V. de la *Cofradía de Ntra. Sra. del Rosario*, de 1704 a 1859, foliado.

L.C. y V. de la *Cofradía del Santísimo Sacramento*, de 1699 a 1780, foliado.

L.C. y V. de la *Cofradía de la Vera Cruz*, de 1699 a 1779, foliado.

L.C. y V. de la *Cofradía de la Vera Cruz*, de 1779 a 1859, foliado.

VALDECAÑAS DEL TAJO
(Archivo de la P.^a de San Blas)

L.C.F. y V. de 1787 a 1851, s.f.

L.C. y V. de la *Cofradía de Santa Ana*, de 1703 a 1812, sin foliar.

VALDESANGIL
(Archivo de la P.^a de los Remedios)

L.C. y V. de la *Cofradía de Santa María de los Remedios*, de 1727 a c.1870, foliado.

L.C., V., *Listas de Hermanos y Otros*, de la *Cofradía del Santísimo Sacramento*, de 1722 a 1868, sin foliar.

VALVERDE DE VALDELACASA
(Archivo de la P.^a de Santiago Apóstol)

L.C.F. y V. de 1756 a 1866, foliado.

L.C. y V. de la *Cofradía de la Pasión*, de 1583 a 1784, sin foliar (incompleto).

L.C. y V. de la *Cofradía de Ntra. Sra. del Rosario*, de 1756 a 1844, foliado.

VALVERDE DE LA VERA
(Archivo de la P.^a de Santa María de Gracia)

L.C.F. y V. de 1583 a 1596, foliado.

L.C.F. y V. de c.1600 a 1656, foliado (incompleto).

L.C.F. y V. de 1656 a 1725, foliado.

L.C.F. y V. de 1726 a 1777, foliado.

L.C.F. y V. de 1777 a 1874, foliado.

Libro Becerro de inventarios y fundaciones, siglos XVI-XVII.

L.C. y V. de la *Cofradía de Ánimas*, de 1614 a 1818, foliado.

L.C.V., *Ordenanzas, Cabildos y Listas de Hermanos de la Cofradía General que tiene por titular a Santa María de Fuentes Claras*, de 1650 a 1706, foliado.

L.C.V., y *Listas de Hermanos de la Cofradía General que tiene por titular a Santa María de Fuentes Claras*, de 1706 a 1719, sin foliar.

L.C., V., *Ordenanzas, Nombres y Listas de Hermanos de la Cofradía de Ntra. Sra. del Rosario*, de 1737 a 1840, foliado.

L.C. y V. de la *Cofradía del Santísimo Sacramento*, de 1608 a 1775, foliado.

L.C. y V. de la *Cofradía del Santísimo Sacramento*, de 1768/1772 a 1848, foliado.

L.C. y V. de la *Cofradía de la Vera Cruz o de la Pasión*, de 1688 a 1758, foliado.

L.C. y V. de la *Ernita de los Santos Mártires San Blas, San Sebastián y San Andrés*, de 1620 a 1779, foliado.

L.C. y V. de la *Ernita de los Santos Mártires San Blas, San Sebastián y San Andrés*, de 1779 a 1857, foliado.

VIANDAR DE LA VERA
(Archivo de la P.^a de San Andrés)

Nota: el archivo parroquial de Viandar de la Vera se encuentra en la actualidad en pésimas condiciones de conservación, razón por la cual los libros existentes son prácticamente ilegibles.

L.C.F. y V. de 1732 a 1791.

L.C. y V. de la *Cofradía de las Benditas Ánimas del Purgatorio*, de c.1736 a 1792.

L.C. y V. de la *Cofradía de las Benditas Ánimas del Purgatorio*, de 1797 a 1898.

L.C. y V. de la *Cofradía del Santísimo Sacramento*, de 1730 a 1845, foliado.

L.C. y V. de la *Cofradía de la Pasión*, de 1726 a c.1769 (fragmentos).

VILLAMESÍAS
(Archivo de la P.^a de Santo Domingo de Guzmán)

L.C. y V. de la *Cofradía del Santísimo Sacramento*, de 1755 a 1788, foliado en parte.

VILLANUEVA DE LA VERA
(Archivo de la P.^a de Ntra. Sra. de la Concepción)

L.C.F. y V. de 1563 a 1583, foliado

L.C.F. y V. de 1630 a 1729, foliado

L.C. y V. de la *Cofradía del Dulce Nombre de Jesús*, de 1707 a 1860, foliado.

L.C. y V. de la *Cofradía de los Mártires San Fabián, San Sebastián, Santa Lucía y Santa Catalina*, de 1748 a 1864, foliado.

L.C., V. y otros, de la *Cofradía de la Pasión*, de 1642 a 1737, foliado.

L.C., V. y otros, de la *Cofradía de la Pasión*, de 1737 a 1860, foliado.

L.C., V., nombramientos y otros, de la *Cofradía de Ntra. Sra. del Rosario*, de 1582 a 1689, foliado.

L.C., V., nombramientos y otros, de la *Cofradía de Ntra. Sra. del Rosario*, de 1762 a 1860, foliado.

L.C., V., Nombramientos, Listas de Hermanos y otros, de la *Cofradía del Santísimo Sacramento*, de 1697 a 1835, foliado.

L.C.F., V., Ordenanzas, Cabildos y Listas de hermanos de la *Cofradía y Ermita de Santa Ana*, de 1594 a 1672, foliado.

L.C.F., V., Cabildos y otros de la *Cofradía y Ermita de Santa Ana*, de 1674 a 1814, foliado.

L.C.F. y V. de la *Ermita de los Santos Justo y Pastor*, de 1542 a 1545, foliado en parte.

L.C.F. y V. de la *Ermita y Cofradía de los Santos Justo y Pastor*, de 1620 a 1691, foliado y muy desordenado.

L.C.F. y V. de la *Ermita y Cofradía de los Santos Justo y Pastor*, de 1691 a 1758, foliado.

L.C.F. V. y ordenanzas *Cofradía y Ermita de los Santos Justo y Pastor*, de 1758 a 1900, foliado.

VILLAR DE PLASENCIA
(Archivo de la P.^a de Ntra. Sra. de la Asunción)

L.C.F. y V. de 1673 a 1739, foliado.

L.C.F. y V. de 1720 a 1774, foliado en parte.

L.C.F. y V. de 1774 a 1812, foliado.

L.C.F. y V. de 1778 a 1840, foliado.

L.C. y V. de la *Cofradía de los Santos Mártires San Fabián y San Sebastián*, de 1727 a 1779, sin foliar.

L.C. y V. de la *Cofradía de la Cofradía de la Misericordia*, de 1669 a 1715, foliado.

L.C. y V. de la *Cofradía de la Cofradía de la Misericordia*, de c.1720 a 1774, sin foliar.

- L.C. y V. de la *Cofradía de Ntra. Sra. del Rosario*, de 1624 a 1678, sin foliar.
 L.C. y V. de la *Cofradía de Ntra. Sra. del Rosario*, de 1678 a 1783, foliado.
 L.C. y V. de la *Cofradía de Ntra. Sra. del Rosario*, de 1782 a 1858, foliado.
 L.C. y V. de la *Cofradía del Santísimo Sacramento*, de 1694 a 1799, foliado.
 L.C. y V. de la *Cofradía del Santísimo Sacramento*, de 1799 a 1927, foliado.
 L.C. y V. de la *Cofradía de la Vera Cruz*, de 1675 a 1687, foliado en parte.
 L.C. y V. de la *Cofradía de la Vera Cruz*, de c.1695 a 1740, foliado.
 L.C. y V. de la *Cofradía de la Vera Cruz*, de c.1740 a 1795, foliado.
 L.C. y V. de la *Cofradía de la Vera Cruz*, de 1796 a 1840, foliado.
 L.C. y V. de la *Ermita y Demanda de San Antonio de Padua*, de 1760 a 1881, foliado.
 L.C.F. y V. de la *Ermita de San Bartolomé*, de 1683 a 1805, foliado.

ZORITA

(Archivo de la P.^a de San Pablo)

- L.C.F. y V. de 1725 a 1777, foliado.
 L.C.F. y V. de 1776 a 1855, foliado.
 L.C. y V. de la *Cofradía de Ntra. Sra. del Rosario*, de c.1614 a 1667, foliado en parte.
 L.C. y V. de la *Cofradía de Ntra. Sra. del Rosario*, de 1668 a 1692, foliado.
 L.C. y V. de la *Cofradía de Ntra. Sra. del Rosario*, de 1693 a 1756, foliado.
 L.C. y V. de la *Cofradía de Ntra. Sra. del Rosario*, de 1757 a 1801, foliado.
 L.C. y V. de la *Cofradía del Santísimo Sacramento*, de 1719 a 1756, foliado.
 L.C. y V. de la *Cofradía del Santísimo Sacramento*, de 1787 a 1905, foliado.
 L.C. y V. de la *Cofradía de la Vera Cruz*, de 1750 a 1780, foliado.
 L.C.F. y V. de la *Ermita de Ntra. Sra. de la Fuente Santa*, de 1543 a 1613, foliado.
 L.C.F. y V. de la *Ermita de Ntra. Sra. de la Fuente Santa*, de 1744 a 1786, foliado.
 L.C.F. y V. de la *Ermita de Ntra. Sra. de la Fuente Santa*, de 1788 a 1929, foliado.

5. ARCHIVO GENERAL DE SIMANCAS

Sección Hacienda. Dirección General de Rentas. Serie I. Única Contribución. Respuestas Generales al Catastro del Marqués de la Ensenada. Varios libros.

6. ARCHIVO HISTÓRICO NACIONAL. SECCIÓN CLERO

Belvís de Monroy	• Dominicos, Santa Ana	leg. 1404
	• Franciscanas menores observantes, San Juan de la Penitencia	leg. 1404
	• Franciscanos menores descalzos	leg. 1404
Hervás	• Trinitarios descalzos	leg. 1432
Plasencia	• Carmelitas descalzas	leg. 1435
	• Dominicos de San Vicente	leg. 1436
	• Franciscanas menores observantes	leg. 1437
	• Franciscanos menores observantes	leg. 1437
Trujillo	• Dominicos, San Miguel	leg. 1433
	• Franciscanas menores observantes, San Antonio de Padua	leg. 1438

BIBLIOGRAFÍA

La presente bibliografía se ha dividido en tres grandes apartados temáticos: I. Marco Histórico y Religioso; II. Bibliografía General sobre el Retablo Español; y III. Ámbito Regional Extremeño. Estos tres bloques son complementarios, dada la dificultad que en ocasiones entraña la ubicación de una obra concreta. Asimismo, y dados los innúmeros títulos publicados en todos los aspectos, remitimos al lector a las notas a pie de página para completar la presente bibliografía.

I. MARCO HISTÓRICO Y RELIGIOSO

- AGUILAR GÓMEZ, Juan Carlos, y MARTÍN MARTÍN, M.^a del Carmen, *Aproximación a la Historia Medieval de Béjar* (Salamanca, 1989).
- ANDRÉS, Melquiades, *Vida Eclesiástica y Espiritual en Extremadura. Desde la Restauración de las Diócesis hasta nuestros días* (Cáceres, 1992).
- ARIÈS, Philippe, *El hombre ante la muerte* (Madrid, 1992).
- AA.VV., *Ofrenda a la Santísima Virgen del Castañar, Excelsa Patrona de Béjar y su Comarca* (Béjar, 1954).
- IDEM, *Historia económica y social de España*, T.º IV, *Los Borbones* (Madrid, 1974).
- IDEM, *Historia General de España y América*. T.º IV: *La España de los cinco reinos (1085-1369)* (Madrid, 1984).
- IDEM, *Apuntes para la Historia de la ciudad de Badajoz*. Ponencias y comunicaciones (Mérida, 1999).
- AZEDO DE LA BERRUEZA, Gabriel, *Amenidades, florestas y recreos de la provincia de la Vera Alta y Baja en la Extremadura* (Madrid, por Andrés García de la Iglesia, 1667) (Jaraíz de la Vera, 1995. Ed. facsímil del original impreso en Sevilla, Impr. E.Rasco, 1891).
- BARRADO MANZANO, Arcángel, OFM, *San Pedro de Alcántara. Estudio documentado y crítico de su vida* (Madrid, Ed. Cisneros, con prólogo de D. Antonio Rodríguez-Moñino, 1965. Cáceres, 2ª Ed. preparada por Fr. Antonio ARÉVALO SÁNCHEZ, OFM, 1995).
- BARRANTES MORENO, Vicente, *Catálogo razonado y crítico de los libros, memorias y papeles impresos y manuscritos que tratan de las provincias de Extremadura. Así tocante a su Historia, Religión y Geografía, como a sus Antigüedades, Nobleza y Hombres Célebres* (Madrid, Rivadeneira, 1865. Navarra, 2000).
- IDEM, *Aparato Bibliográfico para la Historia de Extremadura*, T.º I y T.º II (Madrid, Tip. de Pedro Núñez, 1875), T.º III (Madrid, Tip. de Pedro Núñez, 1877). (Badajoz, Reimpresión por la I.C. «Pedro de Valencia», 1977). (Badajoz, Ed. Facsímil de la obra completa a cargo de la UBEx, 1999).
- BARRIO Y RUFO, José María, *Apuntes para la Historia General de la M.N. y M.L. ciudad de Plasencia de Estremadura* (Plasencia, Ed. Imp. de D. Manuel Ramos, 1851).
- IDEM, *Historia de la Milagrosa Imagen de Nuestra Señora del Puerto, Patrona de la M.N. y M.L. ciudad de Plasencia, que se venera en su ermita sita en lo alto del Puerto, que vá á las Castillas y á media legua de dicha ciudad* (Plasencia, Imprenta de Ramos, 1854) (Zaragoza, Edición a cargo de Francisco FERNÁNDEZ SERRANO y Antonio SÁNCHEZ PAREDES, 1952).
- BARRIOS GARCÍA, A., *Documentación medieval de la Catedral de Ávila* (Salamanca, 1981).

- BENAVIDES CHECA, José, *El Fuero de Plasencia* (Roma, Tip. de M. Lobesi, 1896. Plasencia, 2002. Introducción a cargo de F. GONZÁLEZ CUESTA).
- IDEM, «Historia del Portazgo de Plasencia en los siglos XIV y XV», en *Revista de Extremadura*, T.º III, n.º. XXII (1901), pp. 172-180; (II), T.º III, n.º. XXVIII (1901), pp. 433-440; (III), T.º IV, n.º. XXXV (1902), pp. 189-196; (IV), T.º V, n.º. XLVII (1903), pp. 219-224.
- BERJANO, Daniel, *Prólogo al libro de José Benavides Checa, El Fuero de Plasencia* (Roma, Tip. de M. Lobesi, 1896) (Plasencia, 2002), pp. 25-38.
- IDEM, «El Fuero de Plasencia. Discurso preliminar» en *Revista de Extremadura*, T.º VIII, n.º. LXXXIX (1906), pp. 481-493.
- BERNAL ESTÉVEZ, Ángel, «La repoblación del espacio extremeño en la Edad Media. El Poblamiento y la Población», en *R.E.E.*, T.º LI (III) (Badajoz, 1995), pp. 627-645.
- BONIFACIO GAMS, Pío, O.S.B., *Series Episcoporum Ecclesiae Catholicae. Quotquot innotuerunt a Beato Petro Apostolo* (1873) (Leipzig, 1931).
- BOUZA ÁLVAREZ, José Luis, *Religiosidad Contrarreformista y Cultura Simbólica del Barroco* (Madrid, 1990).
- CARANDE, Ramón, *Carlos V y sus Banqueros* (Barcelona, 1977. Barcelona, 2000).
- CARRASCO DOMÍNGUEZ, Indalecio, *El Feudalismo en la Vera Alta* (s/l, s/f; Viandar, 1986) (Cáceres, Institución Cultural El Brocense, 1997).
- CASTEL, Joaquín, «Apuntes. Sobre la repoblación de la Alta Extremadura», en *Revista de Extremadura*, T.º I (1899), pp. 49-54.
- CASTILLO, Padre Francisco Ignacio del, *Principio y origen de la milagrosa imagen del Santísimo Cristo de la Victoria, titular del convento de Madres recoletas de N.P.S. Agustín de la villa de la Serradilla, diócesis de Plasencia* (Madrid, Impr. de la Vda. de Francisco Nieto, 1675).
- IDEM, *Vida de la venerable Madre Isabel de Jesús, Recoleta Agustina en el convento de San Iván Bautista de la villa de Arenas. Dictado por ella misma y añadido lo que faltó de su dichosa muerte* (Madrid, 1675).
- IDEM, *Vida de la Venerable Sor Isabel de Jesús* (s/f).
- CASTRO, Manuel de, «Fundación del convento de Concepcionistas franciscanas, de Trujillo», en *R.E.E.*, T.º XL (I) (Badajoz, 1984), pp. 121-136.
- CAVELLO DE LOS COBOS Y MANCHA, Luis M.ª, «Felipe II y Plasencia», en *R.E.E.*, T.º LVI (III) (2000), pp. 979-1040.
- CILLÁN CILLÁN, Francisco, *Puerto de Santa Cruz. Un condado del siglo XVII* (Cáceres, 1995).
- IDEM, *La religiosidad de una villa extremeña durante el Antiguo Régimen* (Puerto de Santa Cruz, 1997).
- CLEMENTE FERNÁNDEZ, Dionisio, *Malpartida de Plasencia. Notas para un estudio* (Cáceres, 1985).
- CORCHÓN GARCÍA, Justo, *Bibliografía Geográfica Extremeña* (Badajoz, 1955).
- CORIA, Francisco de, *Descripción e historia general de la provincia de Estremadura, que trata de sus antigüedades y grandezas, y cosas memorables que en ella han sucedido en sucesion de tiempos, del principio de la fé y gerarquias eclesiásticas, predicacion del Evangelio y fundacion de sus iglesias y obispados, con otras cosas de nota* (Sevilla, 1608) (Ms. del que existen copias en la Real Academia de la Historia, en la Colombina de Sevilla, en la Biblioteca vallisoletana de Santa Cruz, en la particular de Rodríguez-Moñino, fondo Barrantes (Monasterio de Guadalupe) y una incompleta en el Centro badajoceño de Estudios Extremeños).

- CORRAL, Fray Hernando del, *Fundación del Monasterio de Yuste*. Manuscrito conservado en la Biblioteca de San Lorenzo el Real de El Escorial, leg. 1-13, fols. 25-29.
- CORREA Y ROLDÁN, Juan, *Annales de la Santa Iglesia Cathedral de Plasenzia desde su fundación (Escrita en el año 1579)*. AHPCC, Fondo Vicente Paredes Guillén, Leg. 4/nº.4 (Copia que hizo el arquitecto de citado manuscrito). Ms. publicado por Domingo SÁNCHEZ LORO, *Historias Placentinas Inéditas*. Primera Parte. *Catalogus Episcoporum Ecclesiae Placentinae*, vol. A (Cáceres, 1982), vol. B (Cáceres, 1983).
- COTALLO, José Luis, *Extremadura y el franciscanismo en el siglo XVI* (Cáceres, 1950).
- COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española* (Madrid, por Luis Sánchez, impressor del Rey NS., Año del Señor M.DC.XI) (Madrid, Ed. a cargo de Felipe C.R. MALDONADO revisada por Manuel CAMARERO, 1995).
- Crónica de Alfonso III*, Edición y estudio a cargo de Antonio UBIETO ARTETA (Valencia, 1961).
- Primera Crónica General de España*, Ed de R. MENÉNDEZ PIDAL (Madrid, 1906).
- Chronica Adefonsi Imperatoris*, Edición y Estudio a cargo de Luis SÁNCHEZ BELDA (Madrid, C.S.I.C., 1950).
- DEMERSON, Jorge, «Garganta la Olla», en *R.E.E.*, T.º XXIX (III) (Badajoz, 1973), pp. 421-429.
- DÍAZ DE BUSTAMANTE Y QUIJANO, Alfonso, *D. Luis de Ávila y Zúñiga, Marqués de Mirabel* (Plasencia, 1986).
- DÍAZ Y PÉREZ, Nicolás, *Baños de Baños (Viajes por mi Pátria)* (Madrid, Impr. y Fund. de la Vda. é Hijos de J.A. García, 1881. 2ª Ed.).
- DOLORES MAESTRE, María, *12 Viajes por Extremadura (en los libros de viajeros ingleses desde 1760 a 1843)* (Cáceres, 1995 — 2ª Edic. —).
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio, *La sociedad española en el siglo XVI* (Madrid, 1960).
- IDEM, *La sociedad española en el siglo XVII* (Madrid, 1963).
- IDEM, «Las Rentas de los Prelados de Castilla en el siglo XVII», en *Anuario de Historia Económica y Social*, nº. 3 (1970), pp. 437-463.
- IDEM, *El Antiguo Régimen: Los Reyes Católicos y los Austrias*, en *Historia de España*, T.º III (Madrid, 1976).
- IDEM, «Aspectos sociales de la vida eclesiástica en los siglos XVII y XVIII», en MESTRE SANCHÍS, Antonio, *Historia de la Iglesia en España*, T.º IV, *La iglesia en la España de los siglos XVII y XVIII* (Madrid, 1979).
- ESCOBAR PRIETO, Eugenio, «La ermita del Castañar», en el semanario *La Victoria* (7 de septiembre de 1900).
- IDEM, «El Cardenal don Bernardino Carvajal», en *Archivo Extremeño* (1909), pp. 719-728; (1910), pp. 1-9, 33-42 y 66-71.
- IDEM, «Antigüedades y límites del Obispado de Coria. Nuevo estudio ilustrado con bulas inéditas de Alejandro II, Lucio III y Urbano III», en *B.R.A.H.*, 61 (1912), pp. 314-345.
- EUBEL, P. Conrado, O.F.M.Conv., *Hierarchia catholica medii Aevi, sive Summorum Pontificum, S.R.E. Cardinalium, Ecclesiarum Antistitum series ab anno 1198 usque ad annum 1431 perducta e documentis Tabularii praesertim Vaticani. Collecta, digesta, edita per Conradum Eubel, S. Theologiae Doct., Ord. Min. Conv. Definitorem Generalem, olim Apostolicum apud S. Petrum de Urbe Paenitentiarium*, T.º I (München, 1898), T.º II (München, 1901). Obra de sus

- continuadores: T.º III (Münich, 1910), *Volumen tertium, saeculum XVI ab anno 1503 complectens, quod cum Societatis Goerresianae subsidio inchoavit Guilielmus Van Gulik, Presbyter Monasteriensis*, S. Theol. Doct., absolvit Conradus Eubel, Ord. Min. Conv.; T.º IV (Münich, 1935), *Hierarchia catholica Medii et Recentioris Aevi sive Tabularii praesertim Vaticani colecta, digesta, edita. Volumen Quartum, a Pontificatu Clementis PP. VIII (1592) usque ad Pontificatum Alexandri PP. VII (1667) per Patritium Gauchat, O.M conv., Philosophiae Doctorem et Sacrae Theologiae Magistrum*; T.º V (Padua, 1952), *Volumen Quintum, a Pontificatu Clementis PP. IX (1667) usque ad Pontificatum Benedicti PP. XIII (1730). Per P. Remigium Ritzler. O.F.M. Conv. et P. Pirminum Seffrin, O.F.M., Conv.*; T.º VI (Padua, 1958).
- FERNÁNDEZ, Fray Alonso, *Historia y anales de la ciudad y Obispado de Plasencia* (Madrid, por Juan González, a costa de la Ciudad y de la Santa Iglesia de Plasencia, 1627) (Cáceres, Publicaciones del Dpt.º de Seminarios de la Jefatura Provincial del Movimiento, 1952) (Plasencia, 2000).
- FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, Manuel, *La Sociedad Española del Renacimiento* (Salamanca, 1970).
- IDEM, *La sociedad española en el Siglo de Oro* (Madrid, 1984).
- FERNÁNDEZ CONDE, J., «Religiosidad popular y piedad culta», en GARCÍA VILLOSLADA, A. (Dir.), *Historia de la Iglesia en España*, T.º II-2, *La Iglesia en la España de los siglos XIII-XIV* (Madrid, 1982).
- FERNÁNDEZ-DAZA ÁLVAREZ, Carmen, *La ciudad de Trujillo y su tierra en la baja Edad Media* (Villanueva de la Serena, 1993).
- FERNÁNDEZ GARCÍA, L., «Algunos datos sobre Malpartida de Plasencia», en AA.VV., *Raíces Chinatas. Nuestra historia, nuestras costumbres, nuestras vivencias, nuestra gente...* (Salamanca, 1985).
- FERNÁNDEZ NIEVA, Julio, y CABALLERO NAVARRO, Manuela, «Las Órdenes militares en la Extremadura moderna», en *R.E.E.*, T.º XXXVIII (I) (Badajoz, 1982), pp. 5-35.
- FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Teodoro, *Historia de la Imagen de Ntra. Sra. de la Fuente Santa, excelsa Patrona de Zorita* (s/l, 1972).
- IDEM, *El discutido extremeño Cardenal Carvajal (D. Bernardino López de Carvajal y Sande)* (Cáceres, 1981).
- IDEM, *Historia de San Fulgencio, obispo y Santa Florentina* (Cáceres, 1995).
- IDEM, *Y Cristo eligió Serradilla. Biografía de Francisca de Oviedo y Palacios. Promotora de la imagen y devoción a tan milagroso Cristo* (Cáceres, 1999).
- FERNÁNDEZ SERRANO, Francisco, «Obispos Auxiliares de Plasencia. Siglos XV-XX», en *Hispania Sacra*, vol. 24 (1971), pp. 1-40 (extracto).
- IDEM, «Otras Noticias sobre Obispos Auxiliares de Plasencia», en *Hispania Sacra*, vol. 25 (1972), pp. 1-27 (extracto).
- IDEM, «Las constituciones y ordenanzas de la Cofradía de la Caridad de Garciaz», en *R.E.E.*, T.º XXXI (I) (Badajoz, 1975), pp. 125-161.
- IDEM, «Las ermitas de Garciaz», en *Estudios dedicados a Carlos Callejo Serrano* (Cáceres, 1979), pp. 269-281.
- FLEM, Jean Paul LE, *Cáceres, Plasencia y Trujillo en la segunda mitad del siglo XVI (1557-1596)*, en *Cuadernos de Historia de España* (Buenos Aires, Facultad de Fil. y Letras, 1967), pp. 248-272.

FLORES DEL MANZANO, Fernando, *Aproximación a la Historia del Valle del Jerte (I) «La Villa de Cabezuela»* (Coria, 1982).

IDEM, *Historia de una comarca altoextremeña: el valle del Jerte* (Salamanca, 1985).

FLÓREZ DE SETIÉN Y HUIDOBRO, P. Enrique, *España Sagrada*, T.º XIII, *De la Lusitania Antigua en comun, y de su Metropoli Merida en particular* (En Madrid. En la Oficina de Antonio Marin. Año de M.DCC.LVI); T.º XIV, *De las iglesias de Abila, Caliabria, Coria, Coimbra, Eborá, Egítania, Lamego, Lisboa, Ossonoba, Pacense, Salamanca, Viseo, y Zamora, según su estado antiguo* (En Madrid. En la Oficina de Antonio Marin. Año de M.DCC.LVIII); T.º XXI, *Contiene la iglesia de Porto, de la Galicia antigua, desde su origen hasta hoy* (En Madrid. En la Oficina de Antonio Marin. Año de M.DCC.LXVI).

FLORIANO CUMBREÑO, Antonio Cristino, «Repertorio Heráldico de Cáceres. Escudos nacionales y locales y de las familias primates», en *R.E.E.*, T.º VI (I-II) (1950), pp. 3-105.

IDEM, *Castillos de la Alta Extremadura* (Cáceres, Publicaciones del Departamento Provincial del Seminario de F.E.T. y de la J.O.N.S. Conferencia pronunciada en el Salón de Actos de este departamento, de Cáceres, el día 25 de febrero de 1953).

IDEM, *Estudios de Historia de Cáceres (Desde los orígenes a la Reconquista)* (Oviedo, 1957), T.º I.

FUENTE ARRIMADA, Nicolás de la, *Fisiografía e Historia del Barco de Ávila* (Ávila, Tip. y Enc. de Senén Martín, 1926. Ed. Facsímil de 1983).

GARCÍA Y GARCÍA, Antonio, *Synodicon Hispanum*, T.º V, *Extremadura: Badajoz, Coria-Cáceres y Plasencia* (Madrid, 1990).

GARCÍA MARTÍNEZ, Ceferino, *Béjar en su historia*, Libro Primero (Salamanca, 1989), Libro Segundo (Salamanca, 1991), Libro Tercero (Salamanca, 1993).

GARCÍA MERCADAL, J., *Viajes de Extranjeros por España y Portugal* (Madrid, 1952, 1959 y 1962), 3 vols.

GARCÍA PÉREZ, Juan, *Las desamortizaciones eclesiástica y civil en la provincia de Cáceres (1836-1870)* (Salamanca, 1994).

IDEM, y SÁNCHEZ MARROYO, Fernando, MERINERO MARTÍN, María Jesús, *Los Tiempos Actuales*, de la Obra *Historia de Extremadura*, T.º IV (Badajoz, 1985).

GARCÍA SÁNCHEZ, Francisco, «La huella desamortizante», en *R.E.E.*, T.º XL (II) (Badajoz, 1984), pp. 363-369.

IDEM, *Medellín (Encrucijada Histórica)* (Cáceres, 1984).

IDEM, *La Condesa de Medellín. D.ª Beatriz de Pacheco* (Don Benito, 1997).

GARCÍA VILLOSLADA, A. (y LLORCA, B.), *Historia de la Iglesia Católica. III. Edad Nueva* (Madrid, 2ª Ed. en BAC, 1967).

IDEM (Dir.), *Historia de la Iglesia en España*, T.º II-2, *La Iglesia en la España de los siglos XIII-XIV* (Madrid, 1982).

GIL DE OCAMPO, Blas, *Historia de la Casta de Monroy*. Ms. K-128 de la Biblioteca Nacional, Sign.ª 3242.

GINARTE GONZÁLEZ, Ventura, *Hervás. Su historia, su tierra, su gente* (Cáceres, 1991).

GIRALDO, Juan M., *Vida y heroicos hechos del excelentísimo venerable señor don Diego de Arce Reinoso, Obispo de Tuy, de Avila y de Plasencia, Inquisidor General y del Consejo de Estado. Ilustrados con máximas reflexiones de política cristiana y con sentencias y autoridades de varia erudición* (En Madrid. Por Juan García Infanzón. Año de 1695).

- GÓMEZ MATÍAS, J.José, «Apuntes históricos de la Villa de Casatejada», en *Casatejada*, n.º. 1 (Septiembre de 1960), pp. 7-9.
- IDEM, «Recordando... », en *Casatejada*, n.º. 7 (Septiembre de 1967), pp. 11-14.
- GONZÁLEZ, Julio, *Regesta de Fernando II* (Madrid, 1943).
- IDEM, «Repoblación de la Extremadura leonesa», en *Hispania*, III (1943).
- IDEM, *Alfonso IX* (Madrid, C.S.I.C., 1944), 2 vols.
- IDEM, «Reconquista y repoblación de Castilla, León, Extremadura y Andalucía (s.XI al XIII)», en *La Reconquista Española y Repoblación del País* (Zaragoza, C.S.I.C., 1951), pp. 163-206.
- IDEM, *El Reino de Castilla en la época de Alfonso VIII* (Madrid, C.S.I.C., 1960), 3 vols.
- IDEM, «La Extremadura castellana al mediar el siglo XIII», en *Hispania*, 127 (1974).
- IDEM, *Repoblación de Castilla la Nueva* (Madrid, 1975), 2 vols.
- IDEM, «Introducción Histórica», en *Extremadura*, de la Col. *Tierras de España* (Madrid, Ed. Noguer-Fundación Juan March, 1979), pp. 49-92.
- IDEM, *Reinado y Diplomas de Fernando III*, T.º I (Córdoba, 1983); T.º II, *Documentos (1217-1232)* (Córdoba, 1983) y T.º III, *Documentos (1233-1253)* (Córdoba, 1986).
- IDEM, «Reyes cristianos e imperio almohade», en *Historia General de España y América*. T.º IV: *La España de los cinco reinos (1085-1369)* (Madrid, 1984), pp. 479-562.
- IDEM, *et al.*, *La Reconquista Española y Repoblación del País* (Zaragoza, C.S.I.C., 1951).
- GONZÁLEZ, Tomás, *Censo de Población de las Provincias y Partidos de la Corona de Castilla en el siglo XVI* (Madrid, Impr. Real, 1829. Madrid, Ed. facsímil, 1982).
- GONZÁLEZ CUESTA, Francisco, «La Cofradía de la Vera Cruz de Tornavacas (1694-1734)», en *VIII Centenario de la Diócesis de Plasencia (1189-1989)*. *Jornadas de Estudios Históricos* (Plasencia, 1990), pp. 291-314.
- IDEM, «Sobre el Episcopologio de Plasencia», en *Hispania Sacra*, Vol. XLVII, n.º. 95 (Madrid, C.S.I.C., Enero-Junio, 1995), pp. 347-376.
- IDEM, *Los Obispos de Plasencia. Aproximación al Episcopologio Placentino*. I (Plasencia, 2002).
- IDEM, *Los Arciprestazgos de la Diócesis de Plasencia* (Inédito).
- IDEM, *El Arciprestazgo de Cabezuela* (s/l, s/f).
- GONZÁLEZ DÁVILA, Gil, *Teatro Eclesiástico de la Santa Iglesia de Plasencia. Vidas de sus obispos y cosas memorables de su obispado*, en su obra titulada *Teatro Eclesiástico de las Iglesias Metropolitanas, y Catedrales de los Reynos de las dos Castillas. Vidas de sus Arzobispos, y Obispos, y cosas memorables de sus Sedes*, Tomo Segundo, *Que contiene las Iglesias de Sevilla, Palencia, Avila, Zamora, Coria, Calahorra, y Plasencia*, (Madrid, Impr. de Pedro de Horna y Villanueva. Año M.DC.XL.VII).
- GONZÁLEZ MARTÍN, Adrián, «Nueva provincia Eclesiástica: Mérida-Badajoz, en Extremadura», en *Guadalupe*, n.ºs 729-730 (Guadalupe, Septiembre-Octubre de 1994), pp. 52-54.
- GONZÁLEZ PALENCIA, Antonio, *Don Luis de Zúñiga y Ávila, gentilhomme de Carlos V* (Madrid, 1932).
- IDEM, *La España del Siglo de Oro* (Madrid, 1940).

- «Guadalupe, relicario de historia. Dos hermanos de San Isidoro, perdidos en las Villuercas. Berzocana (Cáceres) guarda sus cuerpos», en *El Monasterio de Guadalupe*, n.º 541 (Guadalupe, Sept-Oct. 1962), pp. 165-168, publicado en ABC, Nov. 1959.
- GUTIÉRREZ DEL CAMPO, Constancio, *Espanoles en Trento* (Valladolid, 1951).
- GUTIÉRREZ CUADRADO, Juan, *Fuero de Béjar* (: Introducción, edición, vocabulario y estudio lingüístico) (Salamanca, 1971).
- IDEM, *Fuero de Béjar* (Salamanca, 1974).
- GUTIÉRREZ MACÍAS, Valeriano, «Por la Geografía Cacerense», en *R.E.E.*, T.º XX (II) (1964), pp. 233-287.
- IDEM, «Por la geografía Cacerense. Baños de Montemayor», en *R.E.E.*, T.º XXII (I) (1966), pp. 95-104.
- IDEM, «Por la geografía cacerense: Jaraicejo», en *R.E.E.*, T.º XXIII (II-III) (1967), pp. 391-403.
- IDEM, «Por la geografía cacerense: Visión de Aldeacentenera», en *R.E.E.*, T.º XXXIV (II) (Badajoz, 1978), pp. 269-280.
- GUZMÁN, Juan P. de, *Crónica de la Provincia de Cáceres*, de la obra titulada *Crónica General de España, ó sea Historia Ilustrada y Descriptiva de sus Provincias. Sus Poblaciones más importantes de la Peninsula y Ultramar* (Madrid, Eds. Rubrio, Grilo y Vitturi, 1870) (Badajoz, Ed. facsímil, 1998).
- HAMILTON, Earl J., *El tesoro americano y la revolución de los precios en España, 1501-1650* (1934) (Barcelona, 1975).
- HEREDIA, Fray Antonio de, *Historia del Ilustrissimo Monasterio de N.S. de Sopedran de la orden de N.P.S. Benito, de su santuario, y sagrada imagen* (Madrid, Impr. de Bernardo de Herrada, 1676).
- HERNÁNDEZ, Miguel, conocido por RINCÓN, *Libro donde se hallan anotadas cosas curiosas que han acaecido y van acaeciendo en esta ciudad de Plasencia desde su fundación*. Ms. publicado por SÁNCHEZ LORO, Domingo, *Historias Placentinas Inéditas*. Primera Parte. *Catalogus Episcoporum Ecclesiae Placentinae*, vol. A (Cáceres, 1982).
- HERNÁNDEZ BERMEJO, M.ª Ángeles, *La familia extremeña en los tiempos modernos* (Badajoz, 1990).
- HERNÁNDEZ GARCÍA, Vicente, *Almaraz...una villa con Historia* (Madrid, 1980).
- HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Delfín, *Cuacos y Yuste. Dos lugares para la Historia* (Jaraíz de la Vera, 1997).
- HOYAS GONZÁLEZ, Julián, *Jaraicejo. Historia, monumentos e instituciones* (Cáceres, 1998).
- HUICI, A., *Historia política del Imperio Almohade*, T.º I (Tetuán, 1956).
- HURTADO, Publio, «Los Carvajales», en *Revista de Extremadura*, T.º I (1899), pp. 324-332.
- IDEM, *Ayuntamiento y familias cacerenses* (Cáceres, Tip. de Luciano Jiménez Merino, 1918).
- JIMÉNEZ DE RADA, Rodrigo, *De Rebus Hispaniae* (Terminada en 1243), 9 Libros y 216 Capítulos. Publicada por primera vez por el Marqués de la Fuensanta del Valle en la *Colección de Documentos Inéditos para la Historia de España*.
- LACARRA DE MIGUEL, J.M.ª, «Acerca de la atracción de pobladores en las ciudades fronterizas de la España cristiana (s.XI-XIII)», en A.A.V.V., *La España Medieval, II. Estudios en Memoria del profesor D. Salvador de Moxó* (Madrid, Univ. Complutense, 1982), pp. 485-498.

- LADERO QUESADA, Miguel Ángel, «Rentas condales en Plasencia (1454-1488)», en *Homenaje a J.M.^a. Lacarra. Estudios Medievales* (Zaragoza, 1977), pp. 295-322.
- LÉVI-PROVENÇAL, E., *España musulmana hasta la caída del Califato de Córdoba (711-1031 de J.C.)*, T.º IV de la *Historia de España* de Ramón MENÉNDEZ PIDAL (Madrid, Espasa-Calpe, 1950).
- LOMAX, Derek W., *Las Órdenes Militares en la Península Ibérica durante la Edad Media* (Salamanca, 1976).
- IDEM, *La Orden de Santiago (1170-1275)* (Madrid, C.S.I.C., 1965).
- IDEM, «El Cronicón Cordubense de Fernando de Salmerón», en AA.VV, *La España Medieval, II. Estudios en Memoria del profesor D. Salvador de Moxó* (Madrid, 1982), pp. 595-641.
- LÓPEZ, Tomás, *Extremadura. Por López, año de 1798*. Estudio y recopilación a cargo de BARRIENTOS ALFAGEME, Gonzalo (Mérida, 1991).
- LÓPEZ DE AYALA, J., *El Sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento* (Madrid, Impr. Real, 1785).
- LÓPEZ FERREIRO, Antonio, *Lecciones de Arqueología Sagrada* (Santiago de Compostela, Impr. y Encuadernación del Seminario, 1894), pp. 413-416.
- LÓPEZ LÓPEZ, Teodoro Agustín, «La Archidiócesis de Mérida-Badajoz, ensambladura de sedes episcopales y diócesis priorales», en *Apuntes para la historia de la Archidiócesis de Mérida-Badajoz*, Fasc. 1 (Separata) (1997), pp. 171-196.
- IDEM, «La Diócesis de Badajoz: Origen, Restauración y Tránsito final», en AA.VV, *Apuntes para la Historia de la ciudad de Badajoz. Ponencias y comunicaciones* (Mérida, 1999), pp. 111-123.
- LÓPEZ ORTIGO, Florencio, *Estudio Histórico y Cultural de la Villa de Garganta la Olla* (Cáceres) (s/l, s/f. Circa 1990).
- LÓPEZ SÁNCHEZ-MORA, Manuel, *Plasencia (Siglos XVI y XVII)* (Plasencia, 1974).
- IDEM, «Don Pedro Ponce de León, Obispo de Plasencia», en *V Congreso de Estudios Extremeños. Ponencia V. Historia* (Badajoz, 1976), pp. 225 ss.
- IDEM, *Episcopologio. Los obispos de Plasencia, sus biografías* (Los Santos de Maimona, 1986).
- IDEM (y MIRÓN, Francisco, y COBO, Vicente), *Plasencia. Ciudad de Turismo. Visitad sus monumentos artísticos* (Plasencia, Excmo. Ayuntamiento. Impr. La Victoria, 1961).
- LUMBRERAS VALIENTE, Pedro, *La Reconquista de Cáceres por Alfonso IX de León* (Cáceres, 1956).
- LLABRÉS, Gabriel, «El Fuero de Trujillo», en *Revista de Extremadura*, T.º III, n.º. XXIX (1901), pp. 489-497.
- MADOZ, Pascual, *Diccionario histórico-geográfico de Extremadura* (Cáceres, Publicaciones del Dpt.º de Seminarios de la Jefatura Provincial del Movimiento, 1955), 4 vols.
- MAJADA NEILA, Jesús, *Plasencia anteriormente se llamó GLORIA, en su libro Alfonso "el Sabio". Dos testimonios sobre Plasencia* (Plasencia 1971).
- IDEM, *Fuero de Plasencia. Introducción. Transcripción. Vocabulario* (Salamanca, 1986).
- MALDONADO, Alonso de, *Hechos de D. Alonso de Monroy, Clavero y Maestre de la Orden de Alcántara*, manuscrito publicado en el T.º IV del *Memorial histórico* de la Real Academia de la Historia por GAYANGOS, Pascual de (obra citada en el importante trabajo de V. BARRANTES, *op. cit.*, T.º II, pp. 140-153). De la obra de Alonso de Maldonado hay otra edición con prólogo de Antonio Rodríguez-Moñino en «*Revista de Occidente*» (Madrid, 1935).

- Manifestaciones de la divina voluntad en orden a la fundación del Convento de la Serradilla*, Ms. de la Biblioteca Nacional, Ms. 6.072, del que existe una copia en el Archivo del Convento de Serradilla: *Quaderno de la fundación de esta Casa del Santísimo Cristo de la Victoria: Marauillas de Dios que causan afectos de Devoción a quien leyere*, 1667.
- MARAVALL, José A., *La cultura del Barroco* (Barcelona, 1975).
- MARÇAIS, W., *Le passé de l'Algerie musulmane*, en *Histoire et Historiens de l'Algerie* (París, 1931).
- MARCOS GONZÁLEZ, M.^a Dolores, *La España del Antiguo Régimen*, Fasc. VI, *Castilla la Nueva y Extremadura* (Ed.Univ. de Salamanca, 1971).
- MARCOS LÓPEZ, Francisco, «Conversión en Monasterio del Eremitorio de Yuste y su relación con Guadalupe», en *El Monasterio de Guadalupe*, n.º. 428 (Guadalupe, Diciembre 1951), pp. 268-270.
- AI-MARRAKUSI, *Historia de los Almohades*, en Colección de las Crónicas árabes de la Reconquista (Tetuán, Traducción de Huici Miranda, 1953).
- MARTIGNY, Abate, *Diccionario de antigüedades cristianas* (Madrid, 1894).
- MARTÍN LÁZARO, Antonio, *Fuero castellano de Béjar (s.XIII)* (Madrid, 1925).
- MARTÍN MAJADAS, Antonio, *Plasencia. Sede Episcopal* (Plasencia, 1996).
- MARTÍN MARTÍN, José Luis, *Orígenes de la Orden Militar de Santiago (1170-1195)* (Barcelona, C.S.I.C., 1974).
- IDEM, «La repoblación de la Transierra (s.XII-XIII)», en *Estudios dedicados a Carlos Callejo Serrano* (Cáceres, 1979), pp. 477-497.
- IDEM, «Los fueros de la Transierra. Posibilidades y limitaciones en la utilización de una fuente histórica», en AA.VV., *La España Medieval, II. Estudios en Memoria del profesor D. Salvador de Moxó*, T.º I (Madrid, 1982), pp. 691-705.
- IDEM y SÁNCHEZ ESTÉVEZ, José Miguel, «Plasencia y su tierra en el siglo XV», en *Norba. Revista de Arte, Geografía e Historia*, T.º II (1981), pp. 193-204.
- IDEM (y GARCÍA OLIVA, M.^a Dolores), *Los Tiempos Medievales*, T.º II de la *Historia de Extremadura* dirigida por Ángel RODRÍGUEZ SÁNCHEZ (Badajoz, 1985).
- IDEM, «Los obispos de Extremadura en la Edad Media», en *R.E.E.*, T.º XLVIII (I) (1992), pp. 67-98.
- MARTÍN MARTÍN, Teodoro, «La desamortización en la región de la Vera: Datos para un estudio de la Historia Económica de Extremadura», en *R.E.E.*, T.º XXVIII (II) (Badajoz, 1972), pp. 371-398.
- IDEM, «La desamortización en Extremadura: I.-Trienio liberal», en *R.E.E.*, T.º XXXI (I) (Badajoz, 1975), pp. 29-44.
- IDEM, «La desamortización en Extremadura (1836-1895) (II)», en *R.E.E.*, T.º XXXIV (III) (Badajoz, 1978), pp. 567-592.
- IDEM, «El dominio territorial de los Conventos y Monasterios de la Vera, en vísperas de la desamortización», en *Revista Alcántara*, n.º. 192 (Julio-Agosto-Septiembre, 1978) (1ª Época), pp. 3-11.
- MARTÍN RODRÍGUEZ, M., *Apuntes de la Diócesis de Ciudad Rodrigo* (Salamanca, 1969).
- MARTÍNEZ DÍEZ, Gonzalo, *Alfonso VIII, rey de Castilla y Toledo* (Burgos, 1995).

- MARTÍNEZ MORO, Jesús, *La renta feudal en la Castilla del siglo XV: los Estúñiga. Consideraciones metodológicas y otras* (Valladolid, 1977).
- MARTÍNEZ QUESADA, Juan, *Protocolos del Archivo Histórico de Cáceres* (Cáceres, 1960).
- IDEM, *Catálogo de los manuscritos del legado de don Vicente Paredes Guillén* (Plasencia, 1962).
- IDEM, «Plasencia durante la invasión napoleónica. Catálogo de documentos que se conservan en el Archivo Histórico de Cáceres», en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, T.º LXXII (1964-1965), pp. 75-110.
- MATÍAS GIL, Alejandro, *Las siete centurias de la ciudad de Alfonso VIII. Recuerdos históricos de la M.N. y M.L. Ciudad de Plasencia, en Extremadura* (Plasencia, Impr. de Evaristo Pinto Sánchez, 1877) (Plasencia, 4ª Ed. a cargo de la Asociación Cultural Placentina «Pedro de Trejo», 1984) (Plasencia, 2000).
- MATÍAS Y VICENTE, Juan Cándido, «Sínodos Extremeños recogidos en el Synodicon Hispanum», en *Revista Alcántara* (3ª Época), n.ºs 23-24 (Mayo-Diciembre, 1991), pp. 171-177.
- IDEM, *La Virgen de la Blanca. Patrona de Pasarón de la Vera* (Plasencia, 1999).
- MENÉNDEZ PIDAL, Gonzalo, *Los caminos en la historia de España* (Madrid, 1951).
- MERCHÁN TORRALVO, L., y SORIA SÁNCHEZ, V., *Jarandilla de la Vera. Guía turística* (Madrid, 1996).
- MERINO NAVARRO, J.P., *Notas sobre la Desamortización en Extremadura*, (Madrid, Fundación Universitaria Española, 1976).
- MESTRE SANCHÍS, Antonio, *Historia de la Iglesia en España*, T.º IV, *La iglesia en la España de los siglos XVII y XVIII* (Madrid, 1979).
- MINAYO Y BEDOYA, Sebastián de, *Diccionario Geográfico-Estadístico de España y Portugal* (Madrid, 1926-29), T.º XI (Madrid, 1926).
- MOLES, Juan Bautista, *Memorial de la provincia de San Gabriel, de la Orden de los frayles Menores de Obseruancia* (Madrid, Impr. Pedro Madrigal, 1592) (Ed. Facsímil a cargo de Hermenegildo Zamora Jambrina, Madrid, Ed. Cisneros, 1984).
- MOLINERO FERNÁNDEZ, J., *Asociación de la extinguida Universidad y Tierra de Ávila. Bosquejo histórico del mismo y reglamento porque ha de regirse su Junta Administrativa* (Ávila, 1919).
- MONROY GARCÍA, Herminio, «Apuntes para la Historia de Piornal» (Piornal, agosto de 1958), en AA.VV., *Grande es el pueblo que honra a sus maestros. Homenaje a Don Máximo Cruz Rebosa* (Piornal, septiembre de 1958), s/p.
- MORA ALISEDA, Julián, y SUÁREZ DE VENEGAS SANZ, Jesús (Dirs.), *Don Benito. Análisis de la situación socio-económica y cultural de un territorio singular* (Don Benito, 1995), 2 tomos.
- MORALES, Ambrosio de, *Las Antigüedades de las ciudades de España* (Alcalá de Henares, en casa de Juan Iñiguez de Lequería, año M.D.LXXVII).
- IDEM, *Viage de Ambrosio de Morales por orden del Rey D. Phelipe II. a los Reynos de Leon y Galicia, y principado de Asturias. Para reconocer las Reliquias de Santos, Sepulcros Reales, y Libros manuscritos de las Cathedralres, y Monasterios. Dale à luz con notas, con la vida del autor, y con su retrato, El Rmo. P. Mro. Fr. Henrique Florez, del Orden del Gran Padre S. Agustín* (Madrid, por Antonio Marin, 1765. Madrid, Ed. facsímil, 1985).
- MORALES Y TERCERO, Ascensio de, *Privilegios, bulas, donaciones, confirmaciones y otras escrituras que se hallan originales en el Archivo y Tumbo de la Santa Yglesia Catedral de Plasencia*, c. 1752. Ms. del que se conserva una copia en la Biblioteca de la Real Academia de la

- Historia. Para consultar este Ms. y otros papeles del Comisionado *vid.* SÁNCHEZ LORO, Domingo, *Historias Placentinas Inéditas*. Primera Parte. *Catalogus Episcoporum Ecclesiae Placentinae*, vol. A (Cáceres, 1982), vol. B (Cáceres, 1983) y vol. C (Cáceres, 1985).
- MORENO DE VARGAS, Bernabé, *Historia de la Ciudad de Merida* (Madrid, Por Pedro Taso, 1633) (Badajoz, Reedición a cargo de la Institución Cultural «Pedro de Valencia», 1974) (Los Santos de Maimona, Ed. Facsímil, 1992).
- MOXÓ, Salvador de, *Repoblación y sociedad en la España cristiana medieval* (Madrid, 1979).
- Mundo Ilustrado*. N.º 99-100. Extraordinario dedicado a Cáceres y su provincia (Madrid, Agosto de 1952).
- MUÑOZ GALLARDO, Juan Antonio, *Historia de Villanueva de la Serena y de sus hijos ilustres* (Villanueva de la Serena, 1936).
- IDEM, «Biografía de D. Diego de Arce y Reinoso, Obispo de Plasencia», en *R.E.E.*, T.º XXVIII (II) (1972), pp. 297-307.
- MUÑOZ GARCÍA, Juan, *Antiguas Ordenanzas para la conservación del monte castañar de la villa de Béjar y para el buen gobierno de ellas. Comentario sobre las mismas. Estudio de los límites que tuvo la jurisdicción bejarana y cronología de los Estúñiga, Señores de Béjar y de los Duques sus sucesores* (Béjar, 1940).
- IDEM, *Estatutos de la Cofradía General de Nuestra Señora y Ordenanzas para el buen gobierno del pueblo y del campo, escritas el año 1378 de la Era cristiana, trasladadas por vez primera el año 1519 y completadas por mandato del Honrado Cabildo de Baños de Montemayor y Béjar, el año 1572* (Béjar, 1946).
- IDEM, *Cronista de Béjar y ciudadano ejemplar* (Béjar, 1948).
- IDEM, «Historia de la Santísima Virgen del Castañar, excelsa patrona de Béjar y su comarca», en AA.VV., *Ofrenda a la Santísima Virgen del Castañar, Excelsa Patrona de Béjar y su Comarca* (Béjar, 1954), pp. 129-305.
- MUÑOZ DE SAN PEDRO, Miguel, CONDE DE CANILLEROS, *Crónicas Trujillanas del siglo XVI* (Cáceres, 1952).
- IDEM, «La desaparecida Orden de caballeros de Monfragüe», en *Hidalguía*, n.º. 1 (Madrid, 1953).
- IDEM, *Coria y el mantel de la Sagrada Cena (La ciudad, su catedral, su relicario y su gran reliquia)* (Madrid, 1961).
- IDEM, *Extremadura (La tierra en la que nacían los dioses)* (Madrid, 1961).
- IDEM, «El manuscrito de las revelaciones sobre la fundación del convento de Serradilla», en *R.E.E.*, T.º XXIV (II) (Badajoz, 1968), pp. 197-226.
- NADAL, Jordi, *La Población Española (Siglos XVI a XX)* (Barcelona, 1971).
- NARANJO ALONSO, Clodoaldo, *Solar de Conquistadores. Trujillo, sus hijos y monumentos* (Serradilla, Ed. Sánchez Rodrigo, 2.ª Ed., 1929).
- NEBRIJA, Elio Antonio de, *Vocabulario Español-Latino* (Salamanca, ¿1495?). *Sale nuevamente a la luz reproducido en facsímil por acuerdo de la Real Academia Española* (Madrid, Ed. Castalia, 1951).
- ORTÍ BELMONTE, Miguel Ángel, *La reconquista de Cáceres por Fernando II y Alfonso IV de León y su Fuero Latino anotado* (Badajoz, 1947).
- IDEM, «Las reconquistas de Cáceres», en *R.E.E.*, T.º III (I-II) (Badajoz, 1947), pp. 115-177.

- IDEM, *Fundaciones Benéficas de la Provincia de Cáceres anteriores a 1850* (Cáceres, 1949).
- IDEM, «Cáceres bajo la Reina Católica y su Camarero Sancho Paredes Golfín», en *R.E.E.*, T.º X (I-IV) (Badajoz, 1954), pp. 193-328.
- PALOMO IGLESIAS, Crescencio, «Carta inédita de la Duquesa de Plasencia, doña Leonor Pimentel, donando a los Dominicos el convento de San Vicente Ferrer de la ciudad de Plasencia (22 de Agosto y 10 de Octubre de 1484)», en *R.E.E.*, T.º XXXI (I) (Badajoz, 1975), pp. 45-55.
- PAREDES Y GUILLÉN, Vicente, «Los Zúñiga, Señores de Plasencia», en *Revista de Extremadura*, T.º V, n.º XLVIII (1903), pp. 241-254; T.º VI, n.º LIX (1904), pp. 216-226; T.º VI, n.º LXI (1904), pp. 289-298; T.º VI, n.º LXII (1904), pp. 344-359; T.º VI, n.º LXIII (1904), pp. 387-399; T.º VI, n.º LXIV (1904), pp. 433-446; T.º VI, n.º LXVI (1904), pp. 609-615; T.º VII, n.º LXVII (1905), pp. 4-10; T.º IX (1907), pp. 365-374, 414-425, 448-456, 493-501 y 556-566; T.º X (1908), pp. 79-88 y 407-414; T.º XI (1909), pp. 13-28 y 145-188 (con inserción del índice de la obra completa, pp. 189-192).
- IDEM, «Señorío de Monroy», en *Revista de Extremadura*, T.º VII, n.º LXXVII (1905), pp. 547-552; T.º VIII, n.º LXXXI (1906), pp. 137-140; T.º VIII, n.º LXXXII (1906), pp. 170-172; T.º VIII, n.º LXXXV (1906), pp. 322-327; T.º VIII, n.º LXXXVII (1906), pp. 414-422; T.º VIII, n.º LXXXVIII (1906), pp. 448-457.
- IDEM, «Hervás. Estudio Histórico», en *Revista de Extremadura*, T.º IX (1907), pp. 97-106; 168 y ss.
- IDEM, «Noticias Placentinas del siglo XVIII», en *Revista de Extremadura*, T.º IX (1907), pp. 395-402.
- IDEM, «Los franceses en Plasencia en 1808 y 1809», en *Revista de Extremadura*, T.º X (1908), pp. 164-176.
- IDEM, *Los Zúñiga, Señores de Plasencia* (Cáceres, Tip., Encuadernación y Librería de Jiménez, 1909).
- PARRÓN FERNÁNDEZ, Felipe, «Datos estadísticos de la Vera, con un poco de historia, en Aldeanueva, Cuacos y Guijo de Santa Bárbara», en *R.E.E.*, T.º XXXIV (II) (Badajoz, 1978), pp. 245-257.
- PÉREZ DE URBEL, Fr. Justo, *Los primeros siglos de la Reconquista*, T.º VI de la *Historia de España* de Ramón MENÉNDEZ PIDAL (Madrid, Espasa-Calpe, 1956).
- PÉREZ VILLAMIL, Manuel, «Ensayo de catálogo de los lugares de señorío temporal que poseyeron los Obispos de España en la Edad Media», en *B.R.A.H.*, n.º. 68 (1916), p. 382 ss.
- PINO GARCÍA, José Luis del, *Extremadura en las luchas políticas del siglo XV* (Badajoz, 1991).
- PIZARRO CALLES, Alonso, et al., *Logrosán: Naturaleza y arte* (Villanueva de la Serena, 1994).
- POSTIGO ALDEAMIL, M.ª Josefa, *Edición y estudio del fuero de Plasencia* (Madrid, 1981-1982), 3 vols.
- RAMÍREZ VAQUERO, Eloísa (Estudio Histórico y Edición Crítica del Texto), y VAQUERO RODRÍGUEZ, M.ª del Tránsito (Estudio Lingüístico y Vocabulario), *El Fuero de Plasencia* (Mérida, 1987), 2 vols.
- RAMÓN Y FERNÁNDEZ OXEA, José, «El castillo de Montfragüe», en *B.S.A.A.*, T.º XVI (1950), pp. 23 ss.
- RAMOS BERROCOSO, Juan Manuel, «Transcripción y comentario de las ordenanzas de la cofradía de la Vera Cruz de Plasencia, de 1709», en *Ars et Sapientia*, N.º. 2 (Septiembre, 2000), pp. 85-112.

- IDEM, «Apuntes para la historia de Toril (Cáceres) en documentos eclesiásticos inéditos», en *Revista Alcántara*, nº 56 (Cuarta Época) (Cáceres, 2002), pp. 129-155.
- RODILLO CORDERO, Javier, *Mirabel. Retazos de una Historia* (Cáceres, 1995).
- RODRÍGUEZ CANCHO, Miguel, y BARRIENTOS ALFAGEME, Gonzalo, (Eds.), *Interrogatorio de la Real Audiencia. Extremadura a finales de los Tiempos Modernos. Partido de Plasencia* (Mérida, 1995).
- IDEM, IDEM (Eds.), *Interrogatorio de la Real Audiencia. Extremadura a finales de los Tiempos Modernos. Partido de Trujillo*, T.º I (Mérida, 1996).
- IDEM, IDEM (Eds.), *Interrogatorio de la Real Audiencia. Extremadura a finales de los Tiempos Modernos. Partido de Trujillo*, T.º II (Mérida, 1996).
- RODRÍGUEZ GRÁJERA, Alfonso, *La Alta Extremadura en el siglo XVII. Evolución demográfica y estructura agraria* (Cáceres, 1990).
- RODRÍGUEZ LÓPEZ, G., y AGERO TEIXIDOR, Vicente, *Contribución a la historia de Béjar* (Béjar, 1919).
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio, «Catálogo de los manuscritos extremeños existentes en la biblioteca nacional de París», en *R.C.E.E.*, T.º XV (III) (Badajoz, 1941), pp. 257-296.
- IDEM, «Extremadura en el siglo XVI. Noticias de Viajeros y Geógrafos (1495-1600)», en *R.E.E.*, T.º VIII (I-IV) (1952), pp. 281-376.
- IDEM, «Extremadura en el siglo XVI. Noticias de Viajeros y Geógrafos (1495-1600) (Conclusión)», en *R.E.E.*, T.º X (I-IV) (1954), pp. 329-410.
- RODRÍGUEZ SÁNCHEZ, Ángel, *Cáceres: Población y comportamientos demográficos en el siglo XVI* (Cáceres, 1977).
- ROMÁN DE LA HIGUERA, Jerónimo, *Historia de la Fundación Í Cosas Memorables de la Noble Cíudad de Plasencia desde su principio hasta el día de oi compuesto por un curioso de cosas antiguas*, Ms. de hacia fines del siglo XVI y comienzos del XVII. La obra se conserva en la Biblioteca de la Real Academia de la Historia, sign.: L-5. Está publicada en el trabajo de SÁNCHEZ LORO, Domingo, *Historias Placentinas Inéditas*. Primera Parte. *Catalogus Episcoporum Ecclesiae Placentinae*, vol. A (Cáceres, 1982).
- ROSADO, Joaquín, *Guía de Plasencia* (1905).
- RUBIO MERINO, Pedro, «Badajoz: Edad Media Cristiana. 1248-1516», en *Historia de la Baja Extremadura*, T.º I, *De los orígenes al final de la Edad Media* (Badajoz, 1986), pp. 625-677.
- RUBIO ROJAS, Antonio, *Las disposiciones testamentarias de don Francisco de Carvajal, Arcediano de Plasencia y mecenas de Cáceres, su villa natal* (Cáceres, 1975).
- RUIZ MARTÍN, Felipe, «La población española al comienzo de los tiempos modernos», en *Cuadernos de Historia*, nº. 1 (1967), pp. 189-203.
- RUMEU DE ARMAS, Antonio, *Historia de la Previsión Social en España. Cofradías Gremios. Hermandades. Montepíos* (Madrid, 1944. Madrid, Ed. facsímil, 1981).
- 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).
- SÁNCHEZ-ALBORNOZ, Claudio, *España, un enigma histórico* (Buenos Aires, 1956)

- IDEM, «Carta de Hermandad de Plasencia y Escalona», en *Rev. Anuario de Historia del Derecho Español*, III (1926), pp. 503-508.
- IDEM, *La España musulmana según los autores islámicos y cristianos medievales* (Madrid, 4ª Ed., 1974).
- SÁNCHEZ LORO, Domingo, *Bibliografía de Extremadura* (Cáceres, 1951).
- IDEM, *La inquietud postrimera. Tránsito ejemplar de Carlos V, desde la fastuosidad cortesana de Bruselas, al retiro monacal de Yuste* (Cáceres, Publicaciones de la Jefatura Provincial del Movimiento, T.º I -1957-; T.º II -1958-; T.º III-1958-).
- IDEM, *El parecer de un Deán. (Don Diego de Jerez, consejero de los RRCC, servidor de los duques de Plasencia, deán y protonotario de su Iglesia Catedral)* (Cáceres, Publicaciones de la Jefatura Provincial del Movimiento, 1959-62).
- IDEM, *Historias Placentinas Inéditas. Primera Parte. Catalogus Episcoporum Ecclesiae Placentinae*, vol. A (Cáceres, 1982), vol. B (Cáceres, 1983), vol. C (Cáceres, 1985).
- SÁNCHEZ PAREDES, Antonio, «Un episcopologio de Plasencia», en *Revista Alminar*, n.º. 28 (octubre de 1981), pp. 28-30.
- SÁNCHEZ PRIETO, José Antonio, *Estudio de un municipio de la Vera. Pasarón de la Vera* (Madrid, 1971).
- SÁNCHEZ RODRIGO, Agustín, *Apuntes para la Historia de Serradilla* (Serradilla, Ed. Sánchez Rodrigo, 1930).
- IDEM, *Un año de vida Serradillana* (Serradilla, Ed. Sánchez Rodrigo, 1982 -2ª Edición-).
- SÁNCHEZ RUBIO, M.ª de los Ángeles, *El Concejo de Trujillo y su alfoz en el tránsito de la Edad Media a la Edad Moderna* (Badajoz, 1993).
- SANTA CRUZ, Fray José de, *Crónica de la Santa Provincia de San Miguel de la Orden de Nuestro Seráfico Padre San Francisco* (Madrid, Imp. Viuda de Melchor Alegre, M.DC.LXX.I.) (Madrid, Ed. facsímil a cargo de la Ed. Cisneros, 1989).
- SANTA MARÍA, Fray Luis de, *Historia del Monasterio de Yuste*, manuscrito escrito hacia la década de 1620 (c.1629, aunque la copia actual es del siglo XIX), hoy depositado en la biblioteca de la casa de San Jerónimo de Yuste).
- SANTILLANA PÉREZ, Mercedes, *La vida: nacimiento, matrimonio y muerte en el partido de Cáceres en el siglo XVIII* (Cáceres, 1992).
- SANTOS CANALEJO, Elisa Carolina de, *El siglo XV en Plasencia y su Tierra. Proyección de un pasado y reflejo de una época* (Cáceres, 1981).
- IDEM, *La Historia Medieval de Plasencia y su entorno Geo-Histórico: La Sierra de Béjar y la Sierra de Gredos* (Cáceres, 1986).
- Santos Propios, y Naturales del Obispado de Plasencia. Dias de sus Fiestas, Oficio, Solemnidad, y Rito, con que se han de celebrar* (En Madrid, Por Melchor Alvarez, Año 1692).
- SAYÁNS CASTAÑOS. Marceliano, Anotaciones realizadas con motivo de la edición del manuscrito del médico placentino TORO, Luis de, *Descripción de la Ciudad y Obispado de Plasencia* (Plasencia, 1961).
- IDEM, «Verdadera historia de Plasencia y su comarca», en *Rev. Xerte*, n.º.1 (1986).
- IDEM, *Sepulcro esculturado de Santa María de Plasencia* (Plasencia, 1983).
- SERRADILLA MUÑOZ, José V., *Jaraíz, ayer y hoy* (Jaraíz de la Vera, 1995).

- SIETE IGLESIAS, Marqués de, «La Provincia de Cáceres en la Real Academia de la Historia», en *Estudios dedicados a Carlos Callejo Serrano* (Cáceres, 1979), pp. 467-475.
- Synodo Diocesana del Obispado de Plasencia. Celebrada por el Ilustrissimo y Reverendissimo Señor don Fr. Joseph Ximenez Samaniego, Obispo de Plasencia, del Consejo de su Magestad, el Rey Nvostro Señor, y su Theologo en la Real Junta de la Inmacolada Concepcion de la Madre de Dios, & c. En la ciudad de Plasencia, los días XI.XII.XIII.XIV y XV. del mes de Mayo del año M.DC.LXXXVII* (Madrid, En la Oficina de Melchor Álvarez, Año M.DC.LXXXVII).
- TAMAYO Y SALAZAR, Juan de, *San Epitacio Apostol y Pastor de Tui, Ciudadano, Obispo y Martir de Ambracia oy Plasencia. Su Vida y su Martirio* (Madrid, Diego de la Carrera, 1646).
- T.B.O., Padre, «Por la Extremadura Mariana. Sopetrán: una imagen, una ermita y una devoción de Jarandilla», en *El Monasterio de Guadalupe*, nº. 548 (Guadalupe, Noviembre-Diciembre 1963), p. 281.
- TEIXIDÓ GÓMEZ, Francisco, «El placentino Luis de Toro, hombre de ciencia del s.XVI», en *R.E.E.*, T.º LII (I) (Badajoz, 1996), pp. 63-79.
- TEJADA Y RAMIRO, Juan, *Colección de Cánones y de todos los Concilios de la Iglesia Española. Parte Segunda, Concilios del siglo XV en adelante* –traducido al castellano, anotado e ilustrado por Juan Tejada y Ramiro– (Madrid, Impr. de D.Pedro Montero, 1853).
- IDEM, *El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento* (Madrid, 1855).
- TERREROS Y PANDO, Esteban de, *Diccionario Castellano con las voces de ciencias y artes y sus correspondientes en las tres lenguas Francesa, Latina e Italiana*, T.º I (Madrid, Impr. de la Vda. de Ibarra, Hijos y Compañía, MDCCLXXXVI); T.º II (Madrid, Impr. de la Vda. de Ibarra, Hijos y Compañía, 1787); y T.º III (Madrid, Impr. de la Vda. de Ibarra, Hijos y Compañía, 1788).
- TERRÓN ALBARRÁN, Manuel, «Historia política de la Baja Extremadura en el Período Islámico», en *Historia de la Baja Extremadura*, T.º I (*De los orígenes al final de la Edad Media*) (Badajoz, 1986), pp. 283-556.
- IDEM, *El solar de los Aftásidas. Aportación al estudio del Reino moro de Badajoz, siglo XI* (Badajoz, 1971).
- IDEM, *Extremadura musulmana* (Badajoz, 1991).
- TESTÓN NÚÑEZ, Isabel, «El hombre extremeño ante la muerte: testamentos y formas de piedad en el siglo XVII», en *Norba. Revista de Arte, Geografía e Historia*, T.º IV (1983), pp. 371 y ss.
- IDEM, *Amor, sexo y matrimonio en Extremadura* (Badajoz, 1985).
- TORO, Luis de, *Descripción de la Ciudad y Obispado de Plasencia* (Plasencia, Ed. a cargo de Marceliano SAYÁNS CASTAÑOS, 1961).
- TORRES Y TAPIA, Alonso, *Crónica de la Orden Militar de Alcántara* (Madrid, Impr. de Gabriel Ramírez. Año de M.DCC.LXIII. Salamanca, Ed. Facsímil, 1999), 2 vols.
- TOVAR PAZ, Francisco Javier, «El Helenismo en Plasencia», en *VIII Centenario de la Diócesis de Plasencia (1189-1989). Jornadas de Estudios Históricos* (Plasencia, 1990), pp. 255-276.
- ULLOA, Modesto, *La Hacienda Real de Castilla en el reinado de Felipe II* (Roma, 1963).
- URIOL SALCEDO, José I., *Historia de los caminos de España. Vol. I, Hasta el siglo XIX* (Madrid, 1990).
- VALDEAVELLANO, Luis G. de, *Curso de Historia de las Instituciones Española. De los orígenes al final de la Edad Media* (Madrid, 1968).

- VALDEÓN BARUQUE, Julio, *Los conflictos en el reino de Castilla en los siglos XIV y XV* (Madrid, 1975).
- IDEM, *Historia de España*, dirigida por M.Tuñón de Lara, IV (Barcelona, 1980).
- VALVERDE Y ÁLVAREZ, Emilio, *Guía de Extremadura. Provincias de Cáceres y Badajoz* (Madrid, s.a.).
- VÁZQUEZ DE PRADA, V., *Historia Económica y Social de España. Siglos XVI y XVII* (Madrid, 1978).
- VEGA FERNÁNDEZ, Juan de la, *Baños de Montemayor. Historia, Salud y Artesanía* (Barcarrota, 1994).
- VELO Y NIETO, Gervasio, «Coria y los templarios: Don Fernando II de León reconquista los territorios de la antigua Diócesis cauriense», en *R.E.E.*, T.º V (III-IV) (1949), pp. 281-302.
- IDEM, *La Orden de Caballeros de Monsfrag. Extremadura, 1173-1221* (Madrid, 1950).
- IDEM, *Coria. Reconquista de la Alta Extremadura* (Cáceres, Publicaciones del Departamento Provincial de Seminarios de F.E.T. y de las J.O.N.S., 1956).
- IDEM, *Castillos de Extremadura (Tierra de Conquistadores)* (Madrid, 1968).
- VICENS VIVES, Jaime, *Historia social y económica de España y América*, T.º III (Madrid, 1974).
- VILAR, Pierre, *Oro y moneda en la Historia. 1450-1920* (Barcelona, 1974).
- VILLALOBOS, M.ª Luisa, «Los Estúñiga. La penetración en Castilla de un linaje de la nobleza nueva», en *Cuadernos de Historia*, 6 (1975), pp. 327-356.
- VIVAS TABERO, Manuel, *Glorias de Zafra o recuerdos de mi patria* (Madrid, Rivadeneyra, 1901).
- YAGÜE, Fray Francisco, *Historia de la imagen de Ntra. Sra. del Castañar* (1795, reimpresa en 1848).
- YEPES, Padre, *Historia de Santa Florentina* (Madrid, 1584).

II. BIBLIOGRAFÍA GENERAL SOBRE EL RETABLO ESPAÑOL⁴

- ABBAD RÍOS, Francisco, *Catálogo monumental de España. Zaragoza* (Madrid, CSIC, 1957).
- ABEL VILELA, Adolfo de, «Pedro de la Torre y los retablos baldauquinos de la Virgen del Sagrario de Toledo y de los Ojos Grandes de Lugo», en *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, H.ª del Arte*, T.º VIII (1995), pp. 145-165.
- ACKERMAN, J.S., *Palladio* (Madrid, 1991).
- AGAPITO Y REVILLA, Juan, *La obra de los maestros de la escultura castellana* (Valladolid, 1920-29). De este trabajo, sobre todo: *La Obra de los Maestros de la Escultura Vallisoletana*, T.º II, *Fernández-Adiciones y Correcciones* (Valladolid, Casa Santarén, 1929).
- AGUILÓ, María Paz, *Mobiliario*, en A. BONET CORREA (Coor.), *Historia de las artes aplicadas e industriales en España* (Madrid, 1982), pp. 271-323.
- IDEM, *El mueble clásico español* (Madrid, 1987).
- IDEM, *El mueble en España. Siglos XVI-XVII* (Madrid, 1993).
- AGULLÓ Y COBO, Mercedes, «Tres arquitectos de retablos del siglo XVII: Sebastián Benavente, José de la Torre y Alonso García», en *A.E.A.*, T.º XLVI (1973), pp. 391-399.
- IDEM, *Documentos sobre escultores, entalladores y ensambladores de los siglos XVI al XVIII* (Valladolid, Dpt.º de Hª del Arte, Universidad de Valladolid, 1978).
- IDEM, *Noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI y XVII. Documentos inéditos para la Historia del Arte, I* (Granada, 1978).
- IDEM, «Manuel Pereira: Aportación documental», en *B.S.A.A.*, T.º XLIV (1978), pp. 257-278.
- IDEM, *Más noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI a XVIII* (Ayuntamiento de Madrid, Delegación de Cultura, 1981).
- IDEM, *Documentos para la Historia de la Pintura Española*, T.º I (Madrid, 1994).
- IDEM (y BARATECH ZALAMA, M.ª Teresa), *Documentos para la Historia de la Pintura Española*, T.º II (Madrid, 1996).
- ALARCOS LLORACH, Emilio, y COBOS RUBIO, Alfredo de los, «Obras y artistas que se citan en los libros de la Cofradía de Nuestra Señora de la Piedad de Valladolid», en *B.S.A.A.*, T.º VII (1941), pp. 197 y ss.
- ALBERTI, Leone Battista, *De re aedificatoria* (Florencia, Nicolò di Lorenzo Alemanno, 1485). Para la traducción castellana, *Los diez libros de arquitectura* (Madrid, por Alonso Gómez, 1582) (Valencia, Ed. Albatros, 1977).
- IDEM, *Della pittura* (Firenze, Ed. L. Mallé, 1950).
- IDEM, *On Painting and Sculpture* (London, Ed. y Trad. con introducción a cargo de Cecil Grayson, 1972).
- ALEJOS MORÁN, A., *El Sagrario, misterio y espectáculo*, en «Archivo de Arte Valenciano» (Valencia, 1975), pp. 1-6.

⁴ Se incluyen trabajos sobre retablistica, artistas y otros estudios relacionados con el devenir histórico de las obras de arte.

- ALEWYN, Richard, *L'Univers du Baroque* (Ginebra, Ediciones Gonthier, 1964).
- ALONSO CORTÉS, Narciso, «Datos para la biografía artística de los siglos XVI y XVII», en *B.R.A.H.*, T.º LXXX (Madrid, 1922), Cuad. I, pp. 40-50; Cuad. II, pp. 126-136; Cuad. III, pp. 268-276; Cuad. IV, pp. 368-393; Cuad. VI, pp. 528-542. Existe tirada aparte (Madrid, Tip. de la Rev. de Archivos, 1922).
- ALONSO SIERRA, L., *El retablo neoclásico en Cádiz* (Cádiz, 1989).
- ÁLVAREZ FERNÁNDEZ, D., *El retablo barroco en la antigua diócesis de Tui (Pontevedra)* (Pontevedra, 2001).
- ANCESCHI, Luciano, *La idea del Barroco* (Madrid, 1991).
- ANDRÉS ORDAX, Salvador, *La escultura romanista en Álava* (Vitoria, 1973).
- IDEM, *La escultura de la época barroca en Álava* (Valladolid, 1973. Tesis Doctoral Inédita).
- IDEM, *Gregorio Fernández en Álava* (Vitoria, 1976).
- IDEM, *El escultor Lope de Larrea* (Vitoria, Consejo de Cultura de la Diputación Foral de Álava, 1976).
- IDEM, «Iconografía Teresiano-Alcantarina», en *B.S.A.A.*, T.º XLVIII (1982), pp. 301-326.
- IDEM, *El foco de escultura romanista en Miranda de Ebro* (Valladolid, 1984).
- IDEM, «El foco artístico burgalés», en *Actas del Congreso sobre la Historia de la ciudad de Burgos* (Madrid, 1985), pp. 845-859.
- IDEM, *La Catedral de Burgos* (León, 1991).
- ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego, *La escultura en Andalucía* (Sevilla, 1927).
- IDEM, «Francisco Rizi. Su vida. Cuadros religiosos fechados anteriores a 1670», en *A.E.A.*, T.º XXXI (1958), pp. 89-115.
- IDEM, «Francisco Rizi. Cuadros religiosos posteriores a 1670 y sin fechar», en *A.E.A.*, T.º XXXV (1962), pp. 95-122.
- IDEM (y PÉREZ SÁNCHEZ), *Pintura madrileña del primer tercio del siglo XVII* (Madrid, 1969).
- IDEM, *Pintura del siglo XVII*, T.º XV de *Ars Hispaniae* (Madrid, 1971).
- IDEM (y PÉREZ SÁNCHEZ), *Pintura madrileña del segundo tercio del siglo XVII* (Madrid, 1983).
- ARAMBURU ZABALA, Miguel Ángel, *El retablo y retablistas del siglo XVII en Cantabria* (Madrid, 1981. Tesis de Licenciatura Inédita).
- IDEM, «Retablos de Cantabria», en *La Revista de Santander*, nº. 27 (1982), pp. 26-37.
- IDEM, «La formación de los talleres de escultura romanista en Cantabria (retablos de Miera, Ajo y Guriezo)», en *B.S.A.A.*, T.º LI (1985), pp. 355-366.
- IDEM, Los escultores cántabros del siglo XVII, en «IV Ciclo de Estudios Históricos de Cantabria» (Santander, 1985).
- ARAUJO GÓMEZ, Fernando, *Historia de la Escultura en España desde principios del siglo XVI hasta fines del XVIII y causas de su decadencia* (Madrid, Impr. y Fundación de Manuel Tello, 1885).
- ARNAU AMO, Joaquín, *La Teoría de la Arquitectura en los Tratados, T. I-III* (Madrid, Ed. Tebas-Flores, 1987).

- AROCHA LARA, Ángel, «La escultura cordobesa del seiscientos», en AA.VV., *Antonio del Castillo y su época*. Catálogo de la Exposición (Córdoba, 1986).
- ARPHE Y VILLAFANE, Juan de, *Qvilatador de la plata, oro, y piedras* (Valladolid, Impreso por Alonso y Diego Fernández de Córdoua. Año M.D.LXXII.) (Valencia, Ed. facsímil, 1985).
- IDEM, *De Varia Commesuracion para la Escolptora y Architectura* (Sevilla, Andrea Pescioni y Iuan de Leon, 1585. Valencia, Ed. facsímil con introducción a cargo de ÍÑIGUEZ, Francisco, 1979).
- ARTIGAS, Juan Benino, «La piel del Barroco», en *Atrio. Revista de Historia del Arte*, N.º. 8-9 (Sevilla, 1996), pp. 77-87.
- ASTIAZARAIN, M.ª Isabel, *Arquitectos guipuzcoanos del siglo XVIII*. Martín de Zaldúa, José de Lizardi, Sebastián de Lecuona (San Sebastián, 1988).
- IDEM, *Arquitectos guipuzcoanos del siglo XVIII*. Ignacio de Ibero, Francisco de Ibero (San Sebastián, 1990).
- IDEM, *Arquitectos guipuzcoanos del siglo XVIII*. Martín de Carrera, Manuel Martín de Carrera (San Sebastián, 1991).
- IDEM, *Guipuzkoako erretablistika*, T.º I, Tomás de Jáuregui (Donostia-San Sebastián, 1994).
- IDEM, *Guipuzkoako erretablistika*, T.º II, Miguel de Irazusta (Donostia-San Sebastián, 1997).
- AUMENTE RIVAS, María del Pilar, «Notas sobre los Churriguera en Ávila», en *A.E.A.*, T.º XLVIII, n.º. 189 (Enero-Marzo, 1973), pp. 139-142.
- AA.VV., *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, 10 tomos (1927-1946).
- IDEM, «Homenaje a Martínez Montañés (1568-1649)», en *Boletín de Bellas Artes. Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría*, n.º. 4 (1937). Número Extraordinario.
- IDEM, *Catálogo monumental de la provincia de Valladolid* (Valladolid, 1959-1987), 14 volúmenes.
- IDEM, *Santiago en España, Europa y América* (Madrid, 1971).
- IDEM, *Sevilla, oculta. Monasterios y conventos de clausura* (Sevilla, 1980).
- IDEM, *El Greco de Toledo*. Catálogo de la Exposición. De la edición castellana (Madrid, 1982).
- IDEM, *Francisco Salzillo y el Reino de Murcia en el siglo XVIII*. Catálogo de la Exposición (Murcia, 1984).
- IDEM, *Real Monasterio-Palacio de El Escorial. Estudios Inéditos en el IV Centenario de la terminación de las obras* (Madrid, Departamento de Arte "Diego Velázquez" del C.S.I.C., 1987).
- IDEM, *El arte en tiempos de Carlos III*. IV Jornadas de Arte. Departamento de Historia del Arte «Diego Velázquez». Centro de Estudios Históricos (Madrid, C.S.I.C., 1989).
- IDEM, *Inventario Artístico y Monumental de Cantabria*, T.ºI, *La Liébana* (Santander, 1989).
- IDEM, *Inventario Artístico de Soria y su provincia* (Madrid, 1989), 2 tomos.
- IDEM, *Pedro de Mena y Castilla*. Catálogo de la Exposición (Madrid, 1989).
- IDEM, *Arte y Devoción. Estampas de imágenes y retablos en los siglos XVII y XVIII en las iglesias madrileñas* (Madrid, 1990).
- IDEM, *El barroc català. Actes de les jornades celebrades a Girona els dies 17, 18, i 19 de desembre de 1987* (Barcelona, 1990).

- IDEM, *Pedro de Mena y su época*. Simposio Nacional, 5, 6 y 7 de abril de 1989. Granada-Málaga (Málaga, Junta de Andalucía, 1990).
- IDEM, *Galicia no Tempo*. Catálogo de la Exposición. Consellería de Cultura. Dirección General de Patrimonio Artístico. Monasterio de San Martiño Pinario (Santiago de Compostela, 1991).
- IDEM, *Inventario del Patrimonio Artístico y Monumental de Cantabria*, T.º II, *Valles del Saja y del Besaya* (Santander, 1991).
- IDEM, *La Escultura en el Monasterio del Escorial*. Actas del Simposium (Madrid, 1994).
- IDEM, *Estudios de Arte. Homenaje al Profesor Martín González* (Valladolid, 1995).
- IDEM, *Retablos de la Comunidad de Madrid. Siglos XV a XVIII* (Madrid, 1995).
- IDEM, *La Ciudad de Seis Pisos. Las Edades del Hombre*. Catálogo de la Exposición (Soria, Ed. Fundación Las Edades del Hombre, 1997).
- IDEM, *La mujer en el arte español*. VIII Jornadas de Arte organizadas por el Dpt.º de Historia del Arte "Diego Velázquez" del C.S.I.C. (Madrid, 1997).
- IDEM, *Figuras e imágenes del Barroco. Estudios sobre el barroco español y sobre la obra de Alonso Cano* (Madrid, 1999).
- IDEM, *Calderón de la Barca y la España del Barroco*. Catálogo de Exposición (Madrid, 2000).
- IDEM, *Alonso Cano: espiritualidad y modernidad artística*. Catálogo de Exposición (Granada, 2001-2002. Madrid, 2002).
- IDEM, *El Retablo. Tipología, iconografía y restauración*. IX Simposio Hispano-Portugués de Historia del Arte, celebrado durante los días 29 y 30 de septiembre y 1 y 2 de octubre de 1999 en Orense (Santiago de Compostela, 2002).
- IDEM, *Alonso Cano y su época*. Actas del Symposium Internacional (Granada, 2002).
- IDEM, *Juan de Mesa (1627-2002): Visiones y revisiones*. Actas de las III Jornadas de Historia del Arte (Córdoba, 2003).
- AYALA MALLORY, Nina, «El Transparente de la Catedral de Toledo (1721-1732)», en *A.E.A.*, T.º XLII, n.º. 167 (Julio-Septiembre, 1969), pp. 255-288.
- AZCÁRATE RISTORI, José María de, *Escultura del siglo XVI*, T.º XIII de *Ars Hispaniae* (Madrid, 1958).
- IDEM, «Datos sobre túmulos de la época de Felipe IV», en *B.S.A.A.*, T.º XXVII (1961), pp. 289-296.
- IDEM, «La influencia Miguelangelesca en la escultura española», en *Goya*, n.º. 74-75 (1966), pp. 104-121.
- BABELON, Jean, *Jacome da Trezzo et la construction de l'Escorial. Essai sur les arts à la Cour de Philippe II, 1519-1589* (Bordeaux-París, 1922).
- IDEM, «De Yuste a El Escorial», en *AA.VV.*, *IV Centenario de la Fundación del Monasterio de San Lorenzo El Real de El Escorial (1563-1963)* (Madrid, Ediciones del Patrimonio Nacional, 1963), T.º I, pp. 633-645.
- BAIRD, J.A., «The retablos of Cáiz and Jerez in the 17 th centuries», en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n.º. 43 (México, 1957).
- IDEM, *Los retablos barrocos en el sur de España, Portugal y México* (México, 1987).
- BAQUERO ALMANSA, A., *Los Profesores de las Bellas Artes Murcianos* (Murcia, 1913. Murcia, Ed. facsímil, 1980).

- BARBERO GARCÍA, Andrea, y MIGUEL DIEGO, Teresa de, *Documentos para la Historia del Arte en la provincia de Salamanca. Siglo XVI* (Salamanca, 1987).
- BARRIO LORENZOT, F. del, *Ordenanzas de Gremios de la Nueva España* (México, 1921).
- BARRIO LOZA, José Ángel, *La escultura romanista en La Rioja* (Madrid, 1981).
- IDEM, «La actuación de Joaquín de Churriguera en Santiago, de Bilbao», en *B.S.A.A.*, T.º LII (1986), pp. 482-484.
- BARRIO MOYA, José Luis, «El retablo mayor y otras obras perdidas de Pedro de la Torre en la iglesia de Centenera», en *Wad-al-Hayara. Revista de Estudios de la Institución Provincial de Cultura Marqués de Santillana, de Guadalajara*, nº. 7 (Guadalajara, 1980), pp. 319-323.
- IDEM, «Sobre una obra desaparecida de Pedro de la Torre en Valladolid», en *B.S.A.A.*, T.º XLIX (1983), pp. 484-487.
- IDEM, «El escultor Domingo de Rioja y las Águilas del Salón de los Espejos del Alcázar de Madrid», en *Boletín del Museo del Prado*, T.º X (Madrid, 1989), pp. 43-47.
- BARTOLOMÉ GARCÍA, Fernando R., *La Policromía Barroca en Álava* (Álava, 2001).
- BASSEGODA I HUGAS, Bonaventura, *Les traces de retaules barrocs. Proposta per a un primer catàleg*, en *El barroc català. Actes de les jornades celebrades a Girona els dies 17, 18, i 19 de desembre de 1987* (Barcelona, 1990).
- BAYÓN VELASCO, Balbino, *El Colegio Mayor Universitario de Carmelitas de Salamanca* (Salamanca, 1978).
- BAZIN, Germain, *Barroco y rococó* (Toledo, 1992).
- BÉDAT, Claude, *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)* (Madrid, 1989).
- BELDA NAVARRO, Cristóbal, «El retablo español: estado de la cuestión», en *Imafronte. Especial dedicado a El Retablo Español*, n.ºs 3-4-5 (1987-1989), pp. V-XI.
- BÉNEZIT, E., *Dictionnaire critique et documentaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs de tous les temps et tous les pays* (Paris, 1976).
- BERG SOBRE, Judhit, *Behind the Altar Table. The Development of the Painted Retable in Spain, 1350-1500* (University of Missouri Press, Columbia, 1989).
- BERLINER, R., *Modelos ornamentales de los siglos XV a XVIII* (Madrid, 1928), 2 vols.
- BERNAL MUÑOZ, José Luis, «San Sebastián. Una interpretación cristiana del mundo clásico», en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, T.º XL (1990), pp. 65-70.
- BERNALES BALLESTEROS, Jorge, y GARCÍA DE LA CONCHA DELGADO, F., *Imagineros andaluces de los siglos de Oro* (Sevilla, 1986).
- BERTOS HERRERA, M.ª del Pilar, *El tema de la Eucaristía en el arte de Granada y su Provincia* (Universidad de Granada, 1986).
- BIALOSTOCKI, Juan, *Estilo e iconografía. Contribución a una ciencia de las artes* (Barcelona, 1972).
- BOLOQUI LARRAYA, Belén, *Escultura zaragozana en la época de los Ramírez. 1710-1780* (Madrid, 1983), 2 tomos.
- IDEM, «El influjo de G. L. Bernini y el baldaquino de la iglesia colegial de Daroca. Precisiones a un tema», en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, T.º XXIV (1986), pp. 33-63.

- BONET CORREA, Antonio, «El túmulo de Felipe IV, de Herrera Barnuevo, y los retablos baldauinos del Barroco español», en *A.E.A.*, (1961), pp. 285 y ss.
- IDEM, «Los retablos de la Iglesia de las Calatravas de Madrid. José de Churriguera y Juan de Villanueva, padre», en *A.E.A.*, T.º XXXV (1962), pp. 21-49.
- IDEM (y V.M. VILLEGAS), *El Barroco en España y México* (México, 1967).
- BROWN, Jonathan, *Imágenes e ideas de la pintura española del siglo XVII* (Madrid, Alianza Forma, 1980 –Trad. del inglés–).
- BUENDÍA, Rogelio, «Sobre los orígenes estructurales del Retablo», en *Revista de la Universidad Complutense*, T.º XXII, nº. 87 (1973), pp. 17-40.
- BUSTAMANTE GARCÍA, Agustín, *La arquitectura clasicista del foco vallisoletano (1561-1640)* (Valladolid, Institución Cultural de Simancas, 1983).
- IDEM, «El Santo Oficio de Valladolid y los artistas», en *B.S.A.A.*, T.º LXI (1995), pp. 455-466.
- CADIÑANOS BARDECI, Inocencio, «Documentos para la Historia del Arte Español de los siglos XVI y XVII», en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, T.º XLI (1990), pp. 87-137.
- CALERO RUIZ, C., *Escultura Barroca en Canarias (1600-1750)* (Santa Cruz de Tenerife, 1987).
- CALVO SERRALLER, Francisco, *Teoría de la pintura del Siglo de Oro* (Madrid, Cátedra, 1981).
- CAMACHO MARTÍNEZ, M.ª del Rosario, «El Espacio del milagro. El camarín en el barroco español», en *Actas del I Congreso internacional do Barroco* (Oporto, 1991), pp. 185-212.
- IDEM (y ROMERO BENÍTEZ, Jesús), «Aproximación al estudio del retablo en Antequera en el siglo XVIII», en *Imafronte*. Especial dedicado a *El Retablo Español*, n.ºs 3-4-5 (1987-88-89), pp. 347-366.
- CAMÓN AZNAR, José, «El estilo trentino», en *R.I.E.*, T.º III, nº. 12 (1945), pp. 429-442.
- IDEM, «La iconografía en el arte trentino», en *R.I.E.*, T.º V, nº. 20 (1947), pp. 385-394.
- IDEM, «Martínez Montañés (1568-1649) y la escultura andaluza de su tiempo», en *Goya*, Nº. 91 (Julio-Agosto, 1969), pp. 2-17.
- IDEM, «San José en el arte español», en *Goya*, Nº. 107 (Marzo-Abril, 1972), pp. 306-313.
- IDEM, «El estilo trentino», en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, T.º IX (1982), pp. 121-128.
- IDEM (y MORALES Y MARÍN, José Luis, VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique), *Arte español del siglo XVIII*, Vol. XXVII de *Summa Artis* (Madrid, 1984).
- CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, María Dolores, y TEIJEIRA PABLOS, María Dolores, «La iconografía del Árbol de Jessé en la catedral de León», en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, T.º LIV (1993), pp. 69-86.
- CAMPUZANO RUIZ, E., *El Retablo en Cantabria* (Santander, 1999).
- CAÑEDO-ARGÜELLES GALLASTEGUI, Cristina, «La influencia de las normas artísticas de Trento en los tratadistas españoles del siglo XVII», en *Revista de Ideas Estéticas*, T.º XXXII, nº. 127 (1974), pp. 223-242.
- IDEM, *Arte y Teoría: la Contrarreforma y España* (Oviedo, 1982).
- CARAMUEL DE LOBKOWITZ, Juan, *Arquitectura civil Recta y Obliqua considerada y dibujada en el templo de Jerusalén* (Vigevano, 1678) (Ed. facsímil con estudio preliminar de Antonio BONET CORREA, Madrid, 1984).

- CARO QUESADA, M.^a Salud, *Fuentes para la Historia del Arte Andaluz III. Noticias de Escultura (1700-1720)*. Colección dirigida por J.M. Palomero Páramo (Sevilla, 1992).
- CARRERA STAMPA, M., *Los Gremios Sevillanos* (México, 1954).
- CASASECA CASASECA, Antonio, «Las trazas de los retablos de la V.O.T. del Carmen de Salamanca», en *B.S.A.A.*, T.º XLIII (1977), pp. 463 ss.
- IDEM, *Catálogo Monumental del Partido Judicial de Peñaranda de Bracamonte* (Madrid, 1984).
- IDEM, «Esculturas de Simón Gabilán Tomé y de su hijo Fernando», en *B.S.A.A.*, T.º LIII (1987), pp. 441-446.
- IDEM, *Las Catedrales de Salamanca* (León, 1993).
- CASTAÑOS Y MONTIJANO, Manuel, «El transparente de la Catedral de Toledo», en *Arte Español*, T.º III, n.º 3 (1916), pp. 217-223.
- CATURLA, María Luisa, *El arte de épocas inciertas* (Madrid, 1944).
- IDEM, *Francisco de Zurbarán*. Traducción, adaptación y aparato crítico por Odile Delenda (Paris, Wildenstein Institute, 1994).
- CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España* (Madrid, Imp. Vda. de Ibarra, Ed. de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1800). Reimpreso por las Reales Academias de Bellas Artes de San Fernando y de la Historia en 1965. Nueva Edición facsímil de las Librerías "París-Valencia" (Valencia, 1992).
- CENDOYA, Ignacio, *El Retablo Barroco en el Goierri. La constante academicista en Gipuzkoa* (San Sebastián, 1992).
- CERVERA VERA, Luis, *Las estampas y el sumario de El Escorial por Juan de Herrera* (Madrid, Ed. Tecnos, 1954). La obra cuenta con un estudio sobre las estampas grabadas por Perret y diseñadas por Juan de Herrera, junto a una edición facsímil del Sumario, impreso en Madrid por la Vda. de Alonso Gómez, impresor del Rey, en 1589.
- IDEM, *Colección de Documentos para la Historia del Arte en España*. T.º I, *Documentos biográficos de Juan de Herrera, I (1572-1581)* (Madrid-Zaragoza, Real Academia de BB.AA. de San Fernando y Museo e Instituto «Camón Aznar», 1981).
- CHAMOSO LAMAS, Manuel, «El tabernáculo del Apóstol en la Catedral de Santiago», en *Goya*, N.º. 41 (Marzo-Abril, 1961), pp. 322-326.
- CHECA CREMADES, Fernando, *Pintura y Escultura del Renacimiento en España, 1450-1600* (Madrid, 1983. Madrid, 2ª Ed., 1988).
- IDEM, y MORAN, J.M., *El Barroco* (Madrid, 1982).
- CHUECA GOITIA, Fernando, «Los arquitectos neoclásicos y sus ideas estéticas», en *R.I.E.*, T.º I, n.º. 2 (1943), pp. 19-49.
- IDEM, *La revalorización del Barroco* (Madrid, 1984).
- COLUNGA, A., *Escultura del primer cuarto del s.XVII de los talleres de Toro*. Catálogo de la Exposición (Zamora, 1985).
- CÓMEZ RAMOS, Rafael, *Andalucía y México en el Renacimiento y Barroco. Estudios de arte y arquitectura* (Sevilla, Ediciones Guadalquivir, 1991).
- CORDERO DE CIRIA, Enrique, «Notas sobre el escultor José Martínez, discípulo de Martínez Montañés y colaborador de Pereira, procesado por la Inquisición», en *A.E.A.*, T.º LXV, n.º. 258 (Abril-Junio, 1992), pp. 234-235.

- CRÉPON, Pierre, *Los Evangelios Apócrifos. Para esclarecer el Nuevo Testamento* (Madrid, 1995. Textos escogidos y presentados por Pierre Crépon)
- CRESPO HELLÍN, Manuel, «María Grávida: la iconografía del dogma de la Encarnación de Jesucristo en María», en *Ars Longa. Cuadernos de Arte*, nº. 3 (Valencia, 1992), pp. 39-45.
- DABRIO GONZÁLEZ, M.^a Teresa, «El retablo sevillano del siglo XVII: un estado de la cuestión», en *Ifigea*, nº. 1 (Universidad de Murcia, 1984), pp. 143-148.
- IDEM, *Los Ribas. Un taller andaluz de escultura del siglo XVII* (Córdoba, 1985).
- IDEM, *Felipe de Ribas, escultor, 1609-1648* (Sevilla, Arte Hispalense, 1985).
- IDEM, «El retablo en la escuela sevillana del Seiscientos», en *Imafronte*. Especial dedicado a *El Retablo Español*, n.º 3-4-5 (1987-88-89), pp. 187-206.
- IDEM, «La arquitectura de los retablos», en *Historia del Arte en Andalucía. El arte barroco. Urbanismo y Arquitectura* (Sevilla, 1989), pp. 404-449.
- DÁVILA FERNÁNDEZ, M.^a del Pilar, *Los Sermones y el Arte* (Valladolid, 1980).
- DÍAZ VAQUERO, M.D., «Tipologías iconográficas de las jerarquías angélicas en la escultura barroca: el ejemplo cordobés», en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, T.º II, nº. 3 (Fundación Universitaria Española, 1989), pp. 265-273.
- DIETTERLIN, Wendel Grapp, llamado, *Architectura Fantástica –Architectura von Ausztheilung, Symmetria und Proportion der Funff Seulen, und aller darauss volgender Kunst Arbeit–* (Nüremberg, Pauluss Furst, 1598) (Nueva York, Ed. facsímil, 1968).
- DIEULAFOY, Marcel, *La Statuaire polychrome en Espagne* (Paris, 1908).
- IDEM, *Histoire générale de l'art. Espagne et Portugal* (Librairie Hachett et Cie. Corbeil, Imprimerie Crété, S.a. [1913])
- D'ORS, Eugenio, *Lo barroco* (Madrid, 2002).
- D.Z., *Los dibujos arquitectónicos del siglo XVII* compuestos por D.Z. entre 1662 y 1663 (Sevilla, Edición y estudio a cargo de SANCHO CORBACHO, Antonio, 1947. Sevilla, 1983).
- ECHEVARRÍA GOÑI, Pedro Luis, *Policromía del Renacimiento en Navarra* (Pamplona, 1990).
- IDEM, *Policromía renacentista y barroca*, en *Cuadernos de Arte Español*, nº. 48 (Madrid, Historia 16, 1992).
- IDEM (et. al.), *Retablos / erretaulak* (Bilbao, 2001), 2 vols.
- ESTELLA MARCOS, Margarita-Mercedes, *La escultura barroca de marfil en España. Las escuelas europeas y coloniales* (Madrid, Instituto «Diego Velázquez» del C.S.I.C., 1984), 2 tomos.
- IDEM, «Miscelánea de escultura del siglo XVIII», en *IV Jornadas de Historia del Arte del Instituto Diego Velázquez del C.S.I.C.* (Madrid, 1989), pp. 245-254.
- IDEM, *La imaginería de los retablos* (Madrid, 1995).
- FARIÑA GUERRERO, T., «Censos de artistas en el catastro de Ensenada», en *B.S.A.A.*, T.º XLIX (1983), pp. 522-530.
- FEDUCHI, L., *El mueble español* (Barcelona, 1969).
- FERNÁNDEZ ALBA, Antonio, «Aprendizaje y práctica de la arquitectura en España», en Spiro KOSTOF (Coor.), *El arquitecto: historia de una profesión* (Madrid, 1984).

- FERNÁNDEZ ARENAS, J., *Renacimiento y Barroco en España. Fuentes y documentos para la historia del Arte* (Barcelona, 1982).
- IDEM (y BASSEGODA i HUGAS, B.), *Barroco en Europa. Fuentes y documentos para la Historia del Arte* (Barcelona, 1983).
- FERNÁNDEZ GRACIA, Ricardo, *El Retablo Barroco en Navarra* (Pamplona, 2002).
- FERNÁNDEZ DEL HOYO, M.^a Antonia, «Oficiales del taller de Gregorio Fernández y ensambladores que trabajaron con él», en *B.S.A.A.*, T.^o XLIX (1983).
- IDEM, «El Cristo del Perdón, obra de Bernardo del Rincón», en *B.S.A.A.*, T.^o XLIX (1983), pp. 476-481.
- IDEM, «El escultor vallisoletano Francisco Díez de Tudanca (1616-?)», en *B.S.A.A.*, T.^o L (1984), pp. 371-388.
- IDEM, «El taller de Gregorio Fernández», en URREA, Jesús (Dir.), *Gregorio Fernández 1576 - 1636. Catálogo de la Exposición* (Madrid, 1999), pp. 43-53.
- FERRANDO ROIG, Juan, *Iconografía de los Santos* (Barcelona, 1950. Barcelona, 1991).
- FERRER GARROFE, Paulina, *Bernardo Simón de Pineda. Arquitectura en madera* (Sevilla, *Arte Hispalense*, 1982).
- FILGUEIRA VALVERDE, J., y RAMÓN FERNÁNDEZ OXEA, J., *Baldaquinos gallegos* (La Coruña, 1987).
- FRACCHIA, Carmen, «El retablo mayor de la catedral de Astorga. Un concurso escultórico en la España del Renacimiento», en *A.E.A.*, T.^o LXXI, n.^o 282 (Abril-Junio, 1998), pp. 157-165.
- FUENTE, J. de la, *La visión de la realidad española en los viajes de don Antonio Ponz* (Madrid, 1968).
- GÁLLEGO, Julián, *Vision et symboles dans la Peinture Espagnole du siècle D'Or* (París, Éditions Klincksieck, 1968). Trad.: *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro* (Madrid, Aguilar, 1972).
- IDEM, *El pintor de Artesano a Artista* (Granada, Universidad de Granada, Dpt.^o de H.^a del Arte, 1976). Existe edición reciente de 1995.
- GALLEGO Y BURÍN, Antonio, *Lo barroco y el Barroco* (Granada, 1949).
- IDEM, *El Barroco Granadino* (Granada, 1956).
- IDEM, *José de Mora* (Granada, Reed., 1988).
- GAÑÁN MEDINA, C., *Técnicas y evolución de la imaginería policroma en Sevilla* (Sevilla, 1999).
- GARCÍA ABELLÁN, J., *Organización de los gremios en la Murcia del XVIII* (Murcia, 1976).
- GARCÍA AGUADO, Pilar, *Documentos para la historia del Arte en la provincia de Salamanca. Primera mitad del siglo XVII* (Salamanca, 1988).
- GARCÍA Y BELLIDO, Antonio, «Estudios del Barroco Español. Avance para una monografía de los Churrigueras», en *A.E.A.*, T.^o V (1929), pp. 21-66; *Íd.*, *II Nuevas aportaciones, íd.*, T.^o VI (1930), pp. 134-187 (ambos artículos también llevan paginación aparte).
- GARCÍA BOIZA, Antonio, *Inventario de los castillos, murallas, puentes, monasterios, ermitas, lugares pintorescos o de recuerdo histórico, así como de la riqueza mobiliaria, artística o histórica de las Corporaciones o de los particulares de que se pueda tener noticia en la provincia de Salamanca* (Salamanca, Diputación Provincial, 1937) (Salamanca, Ed. facsímil, 1993).

- GARCÍA CHICO, Esteban, *Documentos para el estudio del Arte en Castilla. Tomo Primero. Arquitectos* (Valladolid, Publicaciones del Seminario de Arte y Arqueología, 1940).
- IDEM, *Documentos para el estudio del Arte en Castilla. Tomo Segundo. Escultores* (Valladolid, Publicaciones del Seminario de Arte y Arqueología, 1941).
- IDEM, *Documentos para el estudio del Arte en Castilla. Tomo Tercero, I. Pintores* (Valladolid, Publicaciones del Seminario de Arte y Arqueología, 1946).
- IDEM, *Documentos para el estudio del Arte en Castilla. Tomo Tercero, II. Pintores* (Valladolid, Publicaciones del Seminario de Arte y Arqueología, 1946).
- IDEM, *Gregorio Fernández* (Valladolid, 1952).
- IDEM, «Artistas montañeses. Francisco Díez de Tudanca, escultor», en *Altamira*, n.º 1, 2 y 3 (Santander, Centro de Estudios Montañeses), pp. 38-56.
- IDEM (y BUSTAMANTE GARCÍA, Agustín), *Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid. T.º V, Partido Judicial de Nava del Rey* (Valladolid, 1972).
- GARCÍA CUESTA, Timoteo, «Entalladores palentinos del siglo XVII», en *B.S.A.A.*, T.º XXXVIII (1972), pp. 391-399.
- IDEM, «Entalladores palentinos del siglo XVII (II)», en *B.S.A.A.*, T.º XXXIX (1973), pp. 291-316.
- GARCÍA-FRÍAS CHECA, Carmen, «La obra de los entalladores José Flecha y Martín de Gamboa en el Monasterio de El Escorial», en *La Escultura en el Monasterio del Escorial. Actas del Simposium* (Madrid, 1994), pp. 377-397.
- GARCÍA GAÍNZA, M.ª Concepción, *La Escultura Romanista en Navarra. Discípulos y seguidores de Juan de Anchieta* (Pamplona, 1969) (Pamplona, 2ª Edición corregida y aumentada, 1986).
- IDEM, «Notas para el estudio de la escultura barroca Navarra», en *Letras de Deusto* (1975), pp. 127-145.
- IDEM, «El retablo romanista», en *Imafronte. Especial dedicado a El Retablo Español*, n.º 3-4-5 (1987-88-89), pp. 85-98.
- IDEM, *El escultor Luis Salvador Carmona* (Pamplona, Universidad de Navarra, 1990).
- GARCÍA IGLESIAS, Carmen, «La destrucción monumental en el siglo XIX», en *Goya*, N.º 164-165 (Septiembre-Diciembre, 1981), pp. 94-99.
- GARCÍA MELERO, José Enrique, «Las ediciones españolas de "De Architectura" de Vitruvio», en *Fragmentos. Número dedicado a Vitrubio*, n.º 8 y 9 (Madrid, 1986), pp. 102-131.
- IDEM, «El arquitecto académico a finales del siglo XVIII», en *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, H.ª del Arte*, T.º X (1997), pp. 161-216.
- GARCÍA MORALES, María Victoria, «Arquitecto y arquitectura en los tratados españoles del siglo XVII», en *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, H.ª del Arte*, T.º II (1989), pp. 115-132.
- IDEM, *La figura del arquitecto en el siglo XVII* (Madrid, 1991).
- GARCÍA OLLOQUI, M.V., *Luisa Roldán, La Roldana. Nueva biografía* (Sevilla, 2000).
- GARCÍA SALINERO, F., *Léxico de los alarifes de los Siglos de Oro* (Madrid, 1968).
- GARCÍA-SAUCO BELÉNDEZ, Luis G., *Francisco Salzillo y la escultura salzillesca en la provincia de Albacete* (Albacete, Instituto de Estudios Albacetenses, 1985).
- GARCÍA VEGA, Blanca, *El grabado del libro español. Siglos XV-XVI-XVII. (Aportación a su estudio con los fondos de las bibliotecas de Valladolid)* (Valladolid, 1984), 2 tomos.

- GAYA NUÑO, Juan Antonio, *Historia de la crítica de arte en España* (Madrid, 1975).
- GESTOSO Y PÉREZ, José, *Ensayo de un Diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive* (Sevilla, 1899). T.º I, A-O; T.º II, P-Y (Sevilla, 1900); T.º III (Apéndices) (Sevilla, 1909).
- GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, Manuel, «Alonso Cano, escultor», en *A.E.A.A.*, T.º II (1926), pp. 177-214.
- IDEM, *Catálogo Monumental de España. Provincia de Salamanca* (Valencia, 1967), 2 tomos.
- IDEM, *Catálogo monumental de la provincia de Ávila*. Edición revisada y preparada por Áurea de la Morena y Teresa Pérez de Higuera (Madrid, Ediciones Institución Gran Duque de Alba y Dirección Gral. de Bellas Artes y Archivos, 1983), T.º I, de texto, y T.ºs II y III de láminas.
- GÓMEZ-MORENO, M.ª Elena, *La policromía en la escultura española* (Madrid, Publicaciones de la Escuela de Artes y Oficios Artísticos, 1943).
- IDEM, *Breve historia de la escultura española* (Madrid, 1951 –Segunda edición, refundida y ampliada–).
- IDEM, *Gregorio Fernández* (Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1953).
- IDEM, *Alonso Cano. Estudio y catálogo de la Exposición celebrada en Granada en junio de 1954* (Madrid, 1954).
- IDEM, *Escultura Barroca del siglo XVII*, Vol. XVI de *Ars Hispaniae* (Madrid, 1963).
- GÓMEZ PIÑOL, Emilio, «La escultura y el retablo sevillano del siglo XVII», en *Sevilla del siglo XVII* (Sevilla, 1983).
- IDEM, (y BELDA NAVARRO, C.), *Salzillo (1707-1783), Exposición Antológica* (Murcia, 1973).
- GONZÁLEZ, Julio, «El retablo del altar mayor de la iglesia de la Clerecía de Salamanca», en *A.E.A.*, T.º XV (1942), pp. 346-350.
- IDEM, «El retablo mayor de Sancti Spiritus de Salamanca», en *A.E.A.*, T.º XVI, nº. 60 (1943), pp. 410-414.
- GONZÁLEZ ALARCÓN, M.ª Teresa (y VÁZQUEZ GARCÍA, Francisco), «Datos biográficos y obras en Segovia y Ávila del Arquitecto y ensamblador barroco segoviano Juan de Ferreras», en *B.S.A.A.*, T.º LX (1994), pp. 421-444.
- IDEM, *Retablos barrocos en el Arcedianato de Segovia* (Segovia, 1999).
- GONZÁLEZ BLANCO, Edmundo, *Los Evangelios Apócrifos* (Madrid, 1934, Edición crítica y anotada de E.González Blanco), 3 tomos.
- GONZÁLEZ ECHEGARAY, M.ª del Carmen, *Documentos para la Historia del Arte en Cantabria*, T.º I (Santander, 1971), T.º II (Santander, 1973).
- IDEM (y ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, M.A., ALONSO RUÍZ, B., y POLO SÁNCHEZ, J.J.), *Artistas cántabros de la Edad Moderna. Su aportación al arte hispánico (diccionario biográfico-artístico)* (Santander, 1991).
- GONZÁLEZ SANTOS, Javier, «El taller de Toro en Asturias (Obras y documentos del escultor Juan Ducete Díez)», en *B.S.A.A.*, T.º LV (1989), pp. 411-426.
- IDEM, *Los comienzos de la escultura naturalista en Asturias (1575-1625)* (Oviedo, 1997).
- GONZÁLEZ DE ZÁRATE, Jesús María, *Real Colección de Estampas de San Lorenzo de El Escorial*, T.º I (Vitoria, 1992); T.º II (Vitoria, 1993); T.º III (Vitoria, 1993); T.º IV (Vitoria, 1993); T.º V (Vitoria, 1994); T.º VI (Vitoria, 1994); T.º VII (Vitoria, 1994); T.º VIII (Vitoria, 1995); T.º IX (Vitoria, 1995); y T.º X (Vitoria, 1996).

- HALCÓN, F., HERRERA, F., y RECIO, A., *El retablo barroco sevillano* (Sevilla, 2000).
- HAUSER, Arnold, *Historia social de la literatura y el arte* (Madrid, Guadarrama, 1968 –Versión española de la Ed. inglesa de 1951–), 3 tomos.
- IDEM, *Sociología del arte* (Madrid, 1975).
- HENARES CUÉLLAR, I., *La teoría de las artes plásticas en España en la segunda mitad del siglo XVIII* (Sevilla, 1974).
- HEREDIA MORENO, M.^a del Carmen, *Estudio de los contratos de aprendizaje artístico en Sevilla a comienzos del siglo XVIII* (Sevilla, 1975).
- HERNÁNDEZ DETTOMA, M.^a Victoria, «El contrato de aprendizaje artístico: Pintores, plateros, bordadores», en *Príncipe de Viana*, n.º. 188 (Septiembre-Diciembre 1989), pp. 493-517.
- HERNÁNDEZ DÍAZ, José, *Arquitectos y escultores sevillanos del siglo XVII. El retablo sevillano en el siglo XVII* (Sevilla, 1931).
- IDEM, *Papeletas para la historia del retablo en Sevilla durante la segunda mitad del siglo XVII* (Francisco Dionisio de Ribas. Bernardo Simón de Pineda. Fernando de Barahona). Separata del *Boletín de Bellas Artes*, n.º. 2 (Sevilla, 1935).
- IDEM, «Papeletas para la historia del retablo en Sevilla, durante la segunda mitad del siglo XVII. (Cristóbal de Guadix. Sebastián Rodríguez. Francisco y Baltasar de Barahona)», en *Arte Hispalense*, n.º. 3 (1936), pp. 3-32.
- IDEM (y SANCHO CORBACHO, A.), *Edificios religiosos y objetos de culto de la ciudad de Sevilla, saqueados y destruidos por los marxistas* (Sevilla, Junta de Cultura Histórica y Tesoro Artístico, 1936).
- IDEM, *Juan Martínez Montañés* (Sevilla, 1949).
- IDEM, «Aportaciones al estudio de la imaginería barroca andaluza», en *Archivo Hispalense*, n.º. 60, (Sevilla, 1953), pp. 9-15, y 8 figs.
- IDEM (y SANCHO CORBACHO, Antonio, y COLLANTES DE TERÁN, Francisco), *Catálogo Arqueológico y Artístico de la Provincia de Sevilla*, Tomo I (Sevilla, 1939); Tomo II (Sevilla, 1943); Tomo III (Sevilla, Patronato de Cultura de la Diputación de Sevilla, 1951); T.º IV (Sevilla, 1955).
- IDEM, *La iconografía mariana en la escultura hispalense de los Siglos de Oro* (Madrid, 1968).
- IDEM, *Juan de Mesa. Escultor de imaginería (1583-1627)* (Sevilla, Arte Hispalense, 1972).
- IDEM, *Juan Martínez Montañés. El Lisipo andaluz (1568-1649)* (Sevilla, Arte Hispalense, 1976).
- IDEM, en col. con BANDA Y VARGAS, Antonio de la, *La escultura sevillana del Siglo de Oro* (Madrid, 1978).
- IDEM, en col. con MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., PITA ANDRADE, J.M., *Escultura y Arquitectura españolas del siglo XVII*, Vol. XXVI de la Col. *Summa Artis* (Madrid, 1982).
- IDEM, *Pedro Duque Cornejo y Roldán (1678-1757)* (Sevilla, 1983).
- IDEM, *Andrés de Ocampo (1555?-1623)* (Sevilla, 1987).
- IDEM, *Martínez Montañés (1568-1649)* (Sevilla, 1987).
- IDEM, «Jerónimo Hernández y el arte sevillano», en *Boletín de Bellas Artes. Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría*, N.º. XV (1987), pp. 11-18.

- IDEM, «Aportaciones recientes sobre imaginería e imagineros, en el barroco sevillano», en *Boletín de Bellas Artes. Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría*, N.º. XVII (1989), pp. 89-107.
- HERNÁNDEZ PERERA, Jesús, «Iconografía española. El Cristo de los Dolores», en *A.E.A.*, T.º XXVII, n.º. 105 (Enero-Marzo, 1954), pp. 47-62.
- IDEM, «El Cristo del Perdón de Manuel Pereira», en *Estudios de Arte. Homenaje al Profesor Martín González* (Valladolid, 1995), pp. 365-372.
- HERRERA, Juan de, *Sumario y Breve Declaracion de los diseños y estampas de la Fabrica de San Lorenzo el Real del Escorial. Sacada a Luz Por Ivan de Herrera Architecto General de su Magestad, y Aposentador de su Real Palacio* (Madrid, Por la viudad de Alonso Gomez, Impresor del Rey nuestro señor, año de 1589).
- HERRERA GARCÍA, F.J., *El retablo sevillano de la primera mitad del siglo XVIII: evolución y difusión del retablo de estípites* (Sevilla, 2001).
- HONOUR, Hugh, *Neoclasicismo* (Madrid, 1991).
- HORNEDO, Rafael M.ª de, «El Arte en Trento», en *Razón y Fe*, T.º 131, fac. 1, n.º. 564 (Enero-Abril, 1945), pp. 224-232.
- IDEM, «Arte tridentino», en *R.I.E.*, T.º III, n.º. 12 (1945), pp. 443-472.
- IBÁÑEZ PÉREZ, Alberto C., *Aspectos sociológicos en el arte burgalés* (Burgos, 1978).
- IDEM, «Retablos barrocos de la primera mitad del siglo XVII en Burgos», en *B.S.A.A.*, T.º XLIV (1978), pp. 201-210.
- IGARTUA MENDÍA, M.ª Teresa, *Desarrollo del Barroco en Salamanca* (Madrid, 1972).
- IGLESIAS ROUCO, Lena Saladina, «Los órdenes en los retablos burgaleses de la segunda mitad del siglo XVIII», en *Actas del X Congreso del C.E.H.A.* (Madrid, 1994), pp. 233-237.
- ITURGÁIZ, Domingo, *Iconografía de Santo Domingo de Guzmán* (Burgos, 1992).
- JIMÉNEZ PRIEGO, M.ª Teresa, «Nuevas aportaciones sobre Manuel de Larra Churriguera», en *B.S.A.A.*, T.º XL-XLI (1975), pp. 343-367.
- KOSTOF, Spiro (Coor.), *El arquitecto: historia de una profesión* (Madrid, 1984).
- KUBLER, Georges, *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*, Vol. XIV de *Ars Hispaniae* (Madrid, 1957).
- LACARRA DUCAY, M.C. (Ed.), *Retablos esculpidos en Aragón. Del gótico al barroco* (Zaragoza, 2002).
- LASSO DE LA VEGA, J.M. (Marqués de Saltillo), «Aportación documental a la biografía artística de Soria durante los siglos XVI y XVII», en *B.R.A.H.* (1945).
- LEÓN TELLO, Francisco José, «El concepto de la arquitectura y del arquitecto en el tratado de Teodoro Ardemans», en *R. I. E.*, T.º XXXVII, n.º. 148 (1979), pp. 287-298.
- IDEM, *Estética y teoría de la arquitectura en los tratados españoles del siglo XVIII*. Textos Universitarios, n.º. 22. Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Madrid, 1994).
- LEVI D'ANCONA, Mirella, *The Iconography of the Immaculate Conception in the Middle Ages and Early Renaissance* (New York, 1957).
- LÓPEZ-AMO Y MARÍN, Ángel, «Estudio de los contratos de la obra artística de la Catedral de Toledo en el siglo XVI», en *Anuario de Historia del Derecho Español*, T.º XIX (1948-49), pp. 103-217.

- LÓPEZ DE ARENAS, Diego, *Breve compendio de la carpintería de lo blanco y tratado de alarifes* (Sevilla, 1633). Hay Ed. facsímil en la Col. Juan de Herrera, dirigida por Luis Cervera Vera (Valencia, Albatros, 1982).
- LÓPEZ DE AYALA, I., *El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento. Traducido al idioma castellano por...* (Madrid, 1798).
- LÓPEZ-BARRAJÓN BARRIOS, Mario, «El retablo de los santos Juanes de Nava del Rey: Un ejemplo de la influencia del grabado en la escultura del siglo XVII», en *A.E.A.*, T.º LXVII, n.º. 268 (Octubre-Diciembre, 1994), pp. 391-396.
- LÓPEZ CASTÁN, Ángel, «El gremio de ebanistas, entalladores y ensambladores de nogal de Madrid en el siglo XVII. Notas para su historia», en *Velázquez y el Arte de su Tiempo. V Jornadas de Arte del Dpt.º de H.ª del Arte Diego Velázquez* (Madrid, C.S.I.C., 1991), pp. 349-356.
- IDEM, «El gremio de ebanistas de Madrid en el siglo XVIII», en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, T.º LXXI (1998), pp. 201-215.
- LÓPEZ GAYARRE, Pedro Antonio, «Fuentes bibliográficas de Arte y Uso de Arquitectura de Fray Lorenzo de San Nicolás», en *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, H.ª del Arte*, T.º III (1990), pp. 137-149.
- LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús, *Altar Dei: los frontales de mesa de altar en la Granda Barroca* (Madrid, 2001).
- LÓPEZ JIMÉNEZ, José Crisanto [Bernardino de PANTORBA], *Imagineros españoles. Estudio histórico y crítico*. (Madrid, Edit. Mayfé, 1952).
- IDEM, *Escultura mediterránea. Final del siglo XVII y el XVIII. Notas desde el sureste de España* (Murcia, 1966).
- LÓPEZ MARTÍNEZ, C., *Arquitectos, escultores y pintores vecinos de Sevilla* (Sevilla, 1928).
- IDEM, *Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés* (Sevilla, 1929).
- IDEM, *Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán* (Sevilla, 1932).
- LÓPEZ MUÑOZ, Juan Jesús, y LÓPEZ MUÑOZ, Miguel Luis, «Artes y oficios artísticos en Granada a mediados del siglo XVIII», en *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, H.ª del Arte*, T.º IX (1996), pp. 157-188.
- LORD, Eileen A., «Una obra desconocida de Luis Salvador Carmona», en *A.E.A.*, T.º XXIV, n.º. 95 (1951), pp. 247-249.
- IDEM, «Luis Salvador Carmona en el Real Sitio de San Ildefonso (La Granja)», en *A.E.A.*, T.º XXVI, n.º. 101 (Enero-Marzo, 1953), pp. 11-29.
- IDEM (y RODRÍGUEZ MOÑINO, Antonio), «Juan Antonio Salvador Carmona, grabador del siglo XVIII (1740-1805)», en *Bol. de la Soc. Esp. de Excursiones*, T.º LVI (Madrid, 1952), pp. 47-86.
- LOZOYA, Marqués de, «Un retablo vallisoletano en Portugal», en *A.E.A.*, T.º XIV (1940-41), pp. 127-128.
- IDEM, *Los gremios españoles* (Madrid, Ministerio de Trabajo. Escuela Social, 1944).
- LLAGUNO Y AMIROLA, Eugenio, *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración* (Madrid, 1829) (Madrid, Ed. facsímil de Ediciones Turner, 1977), 4 vols.
- LLAMAZARES RODRÍGUEZ, Fernando, *El Retablo Barroco en la Provincia de León* (León, 1991).

- LLEÓ CAÑAL, V., *Arte y espectáculo: la fiesta del Corpus Christi en la Sevilla de los siglos XVI y XVII*, en «Archivo Arte Hispalense» (Sevilla, 1975).
- MADRUGA REAL, Ángela, *Arquitectura barroca salmantina: las Agustinas de Monterrey* (Salamanca, 1983).
- MALDONADO DE GUEVARA, Francisco, «La teoría de los estilos y el período trentino», en *R.I.E.*, T.º III, nº. 12 (1945), pp. 473-494.
- IDEM, «El período trentino y la teoría de los estilos», en *R.I.E.*, T.º IV, nº. 13 (1946), pp. 65-95.
- MÂLE, Émile, *L'Art religieux de la fin du Moyen Age en France. Etude sur l'iconographie du Moyen Age et sur ses sources d'inspiration* (Paris, 1922).
- IDEM, *L'Art religieux après le Concile de Trente. Etude sur l'iconographie de la fin du XVI siècle, du XVII siècle et du XVIII siècle* (Paris, 1932). De la traducción castellana, *El arte religioso de la Contrarreforma. Estudios sobre la iconografía del final del siglo XVI y de los siglos XVII y XVIII* (Madrid, 2001).
- IDEM, *El Barroco. Arte religioso del siglo XVII*. (Madrid, 1985).
- MARCO MARTÍNEZ, Juan Antonio, *El retablo barroco en el antiguo Obispado de Sigüenza* (Guadalajara, 1997).
- MARCOS VALLAURE, E., «Juan Alonso Villabrille y Ron, escultor asturiano», en *B.S.A.A.*, T.º XXXVI (1970), p. 147.
- IDEM, «Juan Alonso Villabrille y Ron o Juan Ron», en *B.S.A.A.*, T.º XL-XLI (1975), pp. 403-414.
- MARÍAS, Fernando, «El problema del arquitecto en la España del siglo XVI», en *Academia*, 48 (1979), pp. 175-184.
- IDEM (y BUSTAMANTE GARCÍA, Agustín), *Las ideas artísticas de El Greco* (Madrid, 1981).
- IDEM, *La arquitectura del Renacimiento en Toledo* (Toledo, 1983-1986), 4 tomos.
- IDEM, *El largo siglo XVI. Los Usos Artísticos del Renacimiento español* (Madrid, 1989).
- IDEM, «De retablero a retablista», en *AA.VV.*, *Retablos de la Comunidad de Madrid. Siglos XV a XVIII* (Madrid, 1995).
- MARTÍ Y MONSÓ, José, *Estudios Histórico-Artísticos relativos principalmente a Valladolid* (Valladolid, Ed. Leonardo Miñón, 1898/1901) (Valladolid, Ed. facsímil, 1992).
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, «Los pasos de Semana Santa y sus relaciones con el dibujo y la pintura», en *B.S.A.A.*, T.º XIX (1953), pp. 141 y ss.
- IDEM, «La Policromía en la Escultura Castellana», en *A.E.A.*, T.º XXVI, Nº. 104 (Octubre-Diciembre, 1953), pp. 295-312.
- IDEM, «Los ideales artísticos en la imaginería castellana», en *R.I.E.*, T.º XII, nº. 48 (1954), pp. 319-329.
- IDEM, «Cabezas de santos degollados en la escultura barroca española», en *Goya*, Nº.16 (Enero-Febrero, 1957), pp. 210-213.
- IDEM, «Arte y artistas del siglo XVII en la Corte», en *A.E.A.*, T.º XXXI. (1958), pp. 129 y ss.
- IDEM, «El Greco, arquitecto», en *Goya*, Nº.26 (Septiembre-October, 1958), pp. 86-88.
- IDEM, *Escultura Barroca Castellana* (Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 1959).
- IDEM, «La vida de los artistas en Castilla la Vieja y León durante el Siglo de Oro», en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, T.º LXVII, nº. 1 (Madrid, 1959), pp. 391-439.

- IDEM, *La huella española en la escultura portuguesa (Renacimiento y Barroco)* (Valladolid, 1961).
- IDEM, «Tipología e iconografía del retablo español del Renacimiento», en *B.S.A.A.*, T.º XXX (1964), pp. 5-66.
- IDEM, *Arquitectura Barroca Vallisoletana* (Valladolid, 1967).
- IDEM, «Observaciones sobre nuestro pasado artístico», en *B.S.A.A.*, T.º XXXIII (1967), pp. 81-107.
- IDEM, *Escultura Barroca Castellana (Segunda Parte)* (Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 1971).
- IDEM, «Iconografía de San José: sus fuentes», en *Revista de Estudios Josefinos* (1972), pp. 203-212.
- IDEM (y ÁLVAREZ MARTÍN, M.ª Lourdes), «Estadística e Historia del Arte», en *B.S.A.A.*, T.º XLIII (1977), pp. 269-290.
- IDEM, *El escultor Gregorio Fernández* (Madrid, Ministerio de Cultura, 1980).
- IDEM, *Escultura Barroca en España (1600-1770)* (Madrid, Ed.Cátedra, 1983).
- IDEM, *El artista en la sociedad española del siglo XVII* (Madrid, 1984).
- IDEM, «El concepto de retablo en El Greco», en *Studies in the History of Art* (Washington, National Gallery of Art, 1984), pp. 115-119.
- IDEM, *El escultor en el siglo de Oro*. Discurso del Académico Electo Excmo. Sr. D. Juan José Martín González leído en el Acto de su Recepción Pública el día 17 de junio de 1985, en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid, 1985).
- IDEM, «Estructura y tipología del retablo mayor del Monasterio de El Escorial», en *Real Monasterio de El Escorial. Estudios inéditos en el IV Centenario de la terminación de las obras* (Madrid, C.S.I.C., 1987), pp. 203-220.
- IDEM, «Dos esculturas de Antonio de Riera en la Catedral de Burgos», en *B.S.A.A.*, T.º LIII (1987), pp. 360-363.
- IDEM, «El retablo en Portugal. Afinidades y diferencias con los de España», en *II Simposio luso-espanhol de Historia da Arte. As relações artísticas entre Portugal e Espanha na época dos descobrimentos* (Coimbra, 1987), pp. 331-342.
- IDEM, «Problemática del retablo bajo Carlos III», en *Fragments*, n.ºs 12-13-14 (Madrid, 1988), pp. 33-43.
- IDEM, «Acerca del trampantojo en España», en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Fundación Universitaria Española, n.º 1 (1988), pp. 27-37.
- IDEM, «Avance de una tipología del retablo barroco», en *Imafronte*. Especial dedicado a *El Retablo Español*, n.ºs 3-4-5 (1987-88-89), pp. 111-155.
- IDEM, *Luis Salvador Carmona. Escultor y académico* (Madrid, 1990).
- IDEM, *El escultor en Palacio. Viaje a través de la Escultura de los Austrias* (Madrid, Ed.Gredos, 1991).
- IDEM, «La catedral como núcleo promotor del barroco español», en *Actas del I Congreso Internacional do Barroco* (Oporto, 1991), T.º I, pp. 4-15.
- IDEM, «Tipología del retablo madrileño en la época de Velázquez», en *Velázquez y el arte de su tiempo. V Jornadas de Arte del C.S.I.C.* (Madrid, 1991), pp. 321-331.

- IDEM, «Comentarios sobre la aplicación de las reales órdenes de 1777 en lo referente al mobiliario de los templos, en *B.S.A.A.*, T.º LVIII (1992), pp. 489-496.
- IDEM, *El retablo barroco en España* (Madrid, 1993).
- IDEM, *El arte procesional del Barroco*, de la Col. *Cuadernos de Artes Español*, nº. 95 (Madrid, 1995).
- MARTÍN ORTEGA, Alejandro, «Testamentos de escultores», en *B.S.A.A.*, T.º XXX (1964), pp. 211-234.
- IDEM, «Testamento de pintores», en *B.S.A.A.*, T.º XXXII (1966), pp. 413-433.
- MARTÍN VÁZQUEZ, R., *Béjar Histórico-Artístico* (Béjar, 1982).
- MARTINELL, Cèsar, *Arquitectura i escultura barroques a Catalunya*, T.º I, *El primer barroc (1600-1670)* (Barcelona, 1959); T.º II, *El barroc salomonic* (Barcelona, 1961); T.º III, *El barroc acadèmic (1731-1810)* (Barcelona, 1963).
- MARTÍNEZ MEDINA, Francisco Javier, «Cultura religiosa en la Granada renacentista y barroca (estudio iconológico)», *Monográfica Arte y Arqueología*, 6 (Universidad de Granada y Facultad de Teología de Granada, 1989).
- MARTORELL Y TÉLLEZ-GIRÓN, Ricardo, «Alonso Carbonel, arquitecto y escultor del siglo XVII», en *Arte Español*, T.º XIII, nº. 2 (1936), pp. 50-58.
- MAYER, August L., *Spanische Barock-Plastik* (München, 1923).
- MEYER, F.S., *Manual de ornamentación* (Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1971) (Barcelona, 1982).
- MINGUET, Philippe, *Estética del Rococó* (Madrid, 1992).
- MOFFITT, John F., «El Sagrario Metropolitano, Wendel Dietterlin, and the estipite: observations on mannerism and neo plateresque architectural style in 18th-century mexican ecclesiastical facades», en *B.S.A.A.*, T.º L (1984), pp. 325-348.
- MONTANER LÓPEZ, Emilia, *La pintura barroca en Salamanca* (Salamanca, 1987).
- MORALES Y MARÍN, José Luis, *La escultura española del siglo XVIII*, en AA.VV., *Arte Español del siglo XVIII*, vol. XXVII de la Col. *Summa Artis* (Madrid, 1984).
- IDEM, *Diccionario de Iconología y Simbología* (Madrid, Ed. Taurus, 1986).
- IDEM, *Barroco y Rococó* (Barcelona, 1990).
- MORALES MARTÍNEZ, Alfredo J., (Dir.), *Velázquez y Sevilla*. Catálogo de la Exposición (Sevilla, 1999).
- IDEM, en col. con SANZ, María Jesús, SERRERA, Juan M., y VALDIVIESO, Enrique, *Guía artística de Sevilla y su provincia* (Sevilla, Excma. Diputación Provincial, 1981).
- IDEM, en col. con OLIVER, Alberto, PLEGUEZUELO, Alfonso, SANZ, María Jesús, SERRERA, Juan Miguel, y VALDIVIESO, Enrique, *Inventario artístico de Sevilla y su provincia*. T.º I (Madrid, Ministerio de Cultura. Dirección General de Bellas Artes y Archivos. Centro Nacional de Información Artística, Arqueológica y Etnológica, 1982).
- MORENO HERNÁNDEZ, M.ª del Carmen, *Retablos barrocos de Lucena* (Lucena, 1995).
- MORENO ROMERA, B., *Artistas y artesanos del Barroco Granadino. Documentación y estudio histórico de los gremios* (Granada, 2001).
- MÜLLER PROFUMO, Luciana, *El ornamento icónico y la arquitectura. 1400-1600* (Madrid, 1985).

- MUÑOZ BARBERÁN, M., «Los artistas y la vida cotidiana», en *Historia de la Región de Murcia*, T.º V (Murcia, 1980).
- NAVARRO, V., *Técnicas de la escultura* (Barcelona, 1976).
- NICOLAU DE CASTRO, Juan M.º, *Escultura toledana del siglo XVIII* (Toledo, 1991).
- IDEM, «Las esculturas italianas del Transparente de la Catedral de Toledo», en *A.E.A.*, T.º LXIX, nº. 273 (1996), pp. 97-106.
- NIETO, Benedicto, *La Asunción de la Virgen en el Arte Español* (Madrid, 1950).
- NIETO GONZÁLEZ, J.R., «Aportaciones al estudio de Sebastián de Ucete y Esteban de Rueda», en *B.S.A.A.*, T.º XLII (1976), pp. 325-331.
- IDEM, «Ciudad Rodrigo. Trazas para 3 obras arquitectónicas municipales», en *Salamanca. Revista Provincial de Estudios*, nº. 15 (1985), pp. 183-204.
- IDEM, «Traza para la casa-colegio de los Niños de la Doctrina», en *Salamanca. Revista Provincial de Estudios*, nº.ºs 16-17 (1985), pp. 311-329.
- IDEM, *Ciudad Rodrigo. Análisis del Patrimonio Artístico* (Salamanca, 1998).
- NIETO GONZÁLEZ, J. P., y PAREDES GIRALDO, M.º del Camino, «Contribución al estudio del retablista Miguel Martínez», en *Cuadernos Abulenses*, T.º 8 (1987), pp. 93-113.
- NÚÑEZ DE CEPEDA, M., *Gremios y cofradías de Pamplona* (Pamplona, 1958).
- ORDIERES DÍEZ, Isabel, *Historia de la Restauración Monumental en España (1835-1936)* (Madrid, 1995).
- OROZCO DÍAZ, Emilio, *Lección permanente del Barroco español* (Madrid, 1956).
- IDEM, *El teatro y la teatralidad del Barroco* (Barcelona, 1969).
- IDEM, *Manierismo y Barroco* (Madrid, 1975).
- IDEM, *Mística, plástica y barroco* (Madrid, Cupsa editorial, Colecc. Goliárdica, 1977).
- IDEM, *Introducción al Barroco* (Granada, 1988), 2 tomos.
- ORUETA Y DUARTE, Ricardo de, *Berruguete y su obra* (Madrid, 1917).
- IDEM, *Gregorio Hernández* (Madrid, 1920).
- OTERO TÚÑEZ, Ramón, «Las primeras columnas salomónicas en España», en *Boletín de la Universidad Compostelana*, nº. 63 (1955), pp. 337-344.
- IDEM, *El Barroco y el Rococó*, en *Historia del Arte Hispánico*, T.º IV (Madrid, 1980).
- PACHECO, Francisco, *Arte de la Pintura* (1638) (Sevilla, por Simón Faxardo, impresor de libros a la Cerrajería, 1649) (Madrid, Edición crítica a cargo de SÁNCHEZ CANTÓN, F.J., 1956) (Madrid, Edición a cargo de BASSEGODA I HUGAS, Bonaventura, 1990).
- PALLADIO, Andrea, *Libro Primero de Architectura, que trata de los cinco órdenes para fabricar. Traduzido de toscano en castellano, por Francisco de Praves, architetto y maestro mayor de las obras reales de su Magestad, en Valladolid, por Juan Lasso, año de 1625.* (Estudio y comentario de BUSTAMANTE GARCÍA, Agustín, *Arquitectura clasicista del foco vallisoletano (1561-1640)* (Valladolid, Institución Cultural de Simancas, 1983).
- IDEM, *I Qvatro Libri dell' Architettura* (Venecia, Domenico de Franceschi, 1570).
- PALOMERO PÁRAMO, Jesús Miguel, *La imagería procesional sevillana: misterios, nazarenos y cristos* (Sevilla, 1981).

- IDEM, *Gerónimo Hernández* (Sevilla, 1981).
- IDEM, «El retablo como laboratorio de ideas», en *Revista de Arte Sevillano*, nº. 1 (1982), pp. 56-57.
- IDEM, «La influencia de los tratados arquitectónicos de Serlio y Palladio en los retablos de Martínez Montañés», en *Homenaje al Profesor José Hernández Díaz* (Sevilla, 1982), T.º I, pp. 503-525.
- IDEM, *El retablo sevillano del Renacimiento. Análisis y evolución (1560-1629)* (Sevilla, 1983).
- IDEM, *Las Vírgenes de la Semana Santa Sevillana* (Sevilla, 1983).
- IDEM, *Ciudad de retablos. Arte y religiosidad popular* (Sevilla, 1987).
- IDEM, «Definición, cronología, y tipología del retablo sevillano del Renacimiento», en *Imafronte*, Especial dedicado a *El Retablo Español*, n.º 3-4-5 (1987-88-89), pp. 51-84.
- PALOMINO, Antonio, *El Museo Pictórico y escala óptica*. Tomo I: *Theórica de la pintura* (Madrid, por Lucas Antonio de Bedmar, 1715). Tomo II: *Práctica de la pintura, en que se trata de el modelo de pintar a el óleo, temple y fresco*. Tomo III: *El Parnaso español pintoresco y laureado con las vidas de los pintores y estatuarios eminentes españoles* (Madrid, por la Vda. de Juan García Infanzón, 1724). La misma obra *El Museo Pictórico y Escala Óptica* (Madrid, 1947). El tomo III también está publicado bajo el título *Vidas* (Madrid, Ed. a cargo de AYALA MALLORY, Nina, 1986).
- PARDO CANALÍS, Enrique, *Francisco Salzillo* (Madrid, 1965).
- PAREDES GIRALDO, M.ª del Camino, *Documentos para la Historia del Arte en la provincia de Salamanca. Segunda mitad del siglo XVIII* (Salamanca, 1993).
- PARRADO DEL OLMO, Jesús Mª., *La escultura barroca* (Navarra, 1996).
- IDEM, *Talleres escultóricos del siglo XVI en Castilla y León: arte como idea: arte como empresa comercial* (Valladolid, 2002).
- PASCUAL DE ALDAPE, Pedro, *Discurso Histórico-Moral de la Concepción Inmaculada*. Pronunciado en la Iglesia de Santa María de Guernica el 12 de julio de 1856, ante la Junta General del M.N. Y M.L. Señorío de Vizcaya (Bilbao, Por Juan E. Delmas, imp. de la Ilustrísima Diputación de Vizcaya, 1856).
- PASCUAL DIEZ, Ramón, *Arte de hacer el estuco jaspeado, o de imitar los jaspes a poca costa, y con la mayor propiedad* (Madrid, Impr. Real, MDCCLXXXV. Valladolid, Ed. facsímil, 1988).
- PAYO HERNANZ, René-Jesús, *El Retablo en Burgos y su comarca durante los siglos XVII y XVIII* (Burgos, 1997), 2 tomos.
- PEDRAZA, Pilar, *Barroco efímero en Valencia* (Valencia, 1982).
- PEÑA VELASCO, Concepción de la, *El Retablo Barroco en la Antigua Diócesis de Cartagena. 1670-1785* (Murcia, 1992).
- IDEM, *Retablos barrocos murcianos: financiación y contratación* (Murcia, 1993).
- PÉREZ ESCOLANO, Víctor, en col. con VILLANUEVA, F., *Recopilación de las Ordenanzas de la muy noble y mui leal cibdad de Sevilla* (Publicadas en 1527, y reeditadas en 1632) (La reedición facsímil de la impresión de 1632 ha sido publicada en 1975, Sevilla, Otaiasa, con introducción y notas de V.Pérez Escolano y F.Villanueva)
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio, «Retablos», en *Murcia*, de la Col. «Tierras de España» (Madrid, 1976).

- IDEM, *El Dibujo Español de los Siglos de Oro*. Catálogo de la Exposición (Madrid, 1980).
- IDEM, *Pintura Barroca en España (1600-1750)* (Madrid, 2ª Ed., 1996).
- PÉREZ SÁNCHEZ, Manuel, *El retablo y el mueble litúrgico en Murcia bajo la Ilustración* (Murcia, 1995).
- PÉREZ SANTAMARÍA, Aurora, *Escultura Barroca a Catalunya. Els tallers de Barcelona I Vic (1680-1730 CA.)*. *Projecció a Girona* (Lleida, De. Virgili & Pagés, S.A., 1988).
- PÉREZ SEDANO, Francisco, *Datos documentales inéditos para la Historia del Arte español, I. Notas del Archivo de la Catedral de Toledo* (Madrid, 1914).
- PÉREZ VILLANUEVA, Joaquín, «Papeletas de arte barroco. Los Churriguera en la provincia de Valladolid», en *B.S.A.A.*, Fs. VIII-IX (1934-35), pp. 375 y ss.
- PEVSNER, Nikolaus, *Historia de las tipologías arquitectónicas* (Barcelona, 1979).
- PINILLA GONZÁLEZ, Jaime, *El arte de los monasterios y conventos despoblados de la provincia de Salamanca* (Salamanca, 1978).
- PIRIZ PÉREZ, Emilio, «El escultor Lucas Mitata», en *B.S.A.A.*, T.º XLIII (1977), pp. 237-252.
- PITA ANDRADE, José Manuel, «Santiago en el arte», en *Goya*, N.º.1 (Julio-Agosto, 1954), pp. 60-61.
- IDEM (Dir.), *Corpus Alonso Cano: documentos y textos* (Madrid, 2002).
- PLAZA SANTIAGO, Francisco J. de la, «La escultura del siglo XVIII en Turín y sus contactos con España», en *Goya*, N.º. 110 (Septiembre-October, 1972), pp. 68-77.
- POLO SÁNCHEZ, Julio J., *La escultura barroca en Cantabria* (Santander, 1990. Tesis Doctoral en microfichas).
- IDEM, *Arte Barroco en Cantabria. Retablos e imagería* (Cantabria, 1991).
- IDEM, *La escultura romanista y contrarreformista en Cantabria (c.1590-1660)* (Santander, 1994).
- PORTELA SANDOVAL, Francisco J., *La escultura del siglo XVI en Palencia* (Palencia, 1977).
- PRADOS GARCÍA, José M.ª, *El retablo barroco del siglo XVIII en Castilla* (Madrid, 1967). Memoria de Licenciatura Inédita.
- IDEM, «Las trazas del transparente y otros dibujos de Narciso Tomé para la catedral de Toledo», en *A.E.A.*, T.º XLIX, n.º. 196 (October-Diciembre, 1976), pp. 387-416.
- IDEM, *Los Tomé. Una familia de artistas españoles del siglo XVIII* (Madrid, Editorial de la Universidad Complutense, 1991).
- PROSKE, Beatrice Gilman, *Luisa Roldán at Madrid* (New York, 1964).
- IDEM, *Martínez Montañés. Sevillian Sculptor* (New York, The Hispanic Society of America, 1967).
- QUINTANA MARTÍNEZ, A., *La arquitectura y los arquitectos en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1774)* (Madrid, 1983).
- QUINTO DE ROMERO, M.ª Luisa, *Los batihojas, artesanos del oro* (Madrid, 1984).
- RAMALLO ASENSIO Germán, «Aportaciones a la obra de Juan Alonso Villabrille y Ron, escultor asturiano», en *A.E.A.*, T.º LIV, n.º. 214 (Abril-Junio, 1981), pp. 211-220.
- IDEM, *Luis Fernández de la Vega, escultor asturiano del siglo XVII* (Oviedo, 1983).
- IDEM, *Escultura barroca en Asturias* (Oviedo, 1985).

- IDEM, «El retablo barroco en Asturias», en *Imafronte*. Especial dedicado a *El Retablo Español*, n.º 3-4-5 (1987-88-89), pp. 259-304.
- IDEM, *Documentos de escultura barroca en Asturias* (Oviedo, 1991).
- IDEM, *Salzillo*, de la Col. *Cuadernos de Arte Español*, n.º. 84 (Madrid, 1992).
- RAMÍREZ, Juan Antonio, «Guarino Guarini, Fray Juan Ricci, y el “orden salomónico entero”», en *Goya*, N.º. 160 (Enero-Febrero, 1981), pp. 202-211.
- IDEM, *Dios arquitecto: J.B. Villalpando y el templo de Salomón* (Madrid, 1994).
- RAMÍREZ DE ARELLANO, Rafael, *Catálogo de artífices que trabajaron en Toledo, y cuyos nombres y obras aparecen en los Archivos de sus Parroquias* (Toledo, Impr. Provincial, 1920).
- RAMÍREZ MARTÍNEZ, José Manuel, *Los talleres barrocos de escultura en los límites de las provincias de Álava, Navarra y La Rioja* (Logroño, 1981).
- IDEM (y RAMÍREZ MARTÍNEZ, Jesús María), *La Escultura en La Rioja durante el siglo XVII* (Logroño, 1984).
- IDEM, *Retablos mayores de La Rioja* (Logroño, 1993).
- RAMOS FAJARDO, M.ª Carmen, «Columnas y estípites en el retablo barroco granadino», en *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, T.º XVI, Dedicado a los profesores José Manuel Pita Andrade y Jesús Bermúdez Pareja (Granada, 1984), pp. 241-264.
- RAYA RAYA, M.ª Ángeles, *El retablo en Córdoba durante los siglos XVII y XVIII* (Córdoba, 1980).
- IDEM, *El retablo barroco cordobés* (Córdoba, 1987).
- IDEM, «El retablo del siglo XVII en Córdoba», en *Imafronte*. Especial dedicado a *El Retablo Español*, n.º 3-4-5 (1987-88-89), pp. 207-224.
- RÉAU, Louis, *Iconografía del Arte Cristiano. Introducción general* (Barcelona, 2000); *Iconografía del Arte Cristiano*, T.º I, *Iconografía de la Biblia*, vol. 1, *Antiguo Testamento* (Barcelona, 1996); T.º I, *Íd.*, vol. 2, *Nuevo Testamento* (Barcelona, 1996); T.º II, *Iconografía de los Santos*, vol. 3, *De la A a la F* (Barcelona, 1997); T.º II, *Íd.*, vol. 4, *De la G a la O* (Barcelona, 1997); T.º II, *Íd.*, vol. 4, *De la P a la Z - Repertorios* (Barcelona, 1998).
- RIBADENEIRA, Pedro, *Flor Sanctorum o Vida de los Santos* (Madrid, Impr. de Luis Sánchez, 1599).
- RICCI, Fray Juan, *Tratado de la Pintura Sabia* (1663), publicado por don Elías TORMO Y MONZÓ, *La vida y obra de Fray Juan Ricci* (Madrid, 1930), 2 tomos. De esta obra hay ed. facsímil a cargo de Fernando Marías y Felipe Pereda (Madrid, 2002).
- RIVAS CARMONA, Jesús, *Arquitectura barroca cordobesa* (Córdoba, 1982).
- IDEM, *Camarines y sagrarios del Barroco cordobés*, en *El Barroco en Andalucía*, T.º I (Córdoba, 1984).
- IDEM, *Los sagrarios barrocos andaluces: simbología e iconografía*, en *El Barroco en Andalucía*, T.º III (Córdoba, 1986).
- IDEM, «Notas para el Neoclásico cordobés», en *Imafronte*, n.º. 2 (1986), pp. 25-55.
- IDEM, «Los tabernáculos del Barroco andaluz», en *Imafronte*. Especial dedicado a *El Retablo Español*, n.º 3-4-5 (1987-88-89), pp. 157-186.
- IDEM, *Los mármoles del Barroco andaluz* (Córdoba, 1990).
- IDEM (y CABELLO VELASCO, Rafaela), «El Barroco andaluz y los modelos del Barroco italiano», en *Imafronte*, n.º 8-9 (1992-1993), pp. 359-367.

- RODRIGUES MOURINHO, Antonio, «O retabulo de altar maor da catedral de Miranda do Douro (Portugal)», en *B.S.A.A.*, T.º LIV (1988), pp. 411-425.
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, Alfonso, *Estudios del barroco salmantino: el Colegio Real de la Compañía de Jesús (1617-1779)* (Salamanca, 1967) (Salamanca, 1985).
- IDEM, «Alonso Matías, precursor de Cano», en *Coloquios sobre Alonso Cano y el Barroco Español* (Granada, 1969), T.º I, pp. 165-201.
- IDEM, *Los Churriguera* (Madrid, CSIC, 1971).
- IDEM, «El escultor indiano Bernardo Pérez de Robles», en *B.S.A.A.*, T.º XXXVII (1971), pp. 311-322.
- IDEM, «La capilla Cerralbo de Ciudad Rodrigo», en *A.E.A.*, T.º XLVIII, n.º 190-191 (Abril-Septiembre, 1975), pp. 199-215.
- IDEM, «El Manierismo como constante o como estilo», en *R.I.E.*, T.º XXXIII, n.º. 130 (1975), pp. 95-108.
- IDEM, «Motivos ornamentales de la arquitectura de la península ibérica entre Manierismo y el Barroco», en *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte*, T.º II (Granada, 1976), pp. 560-567.
- IDEM (y CASASECA CASASECA, A.), «Antonio y Andrés de Paz y la escultura de la primera mitad del siglo XVII en Salamanca», en *B.S.A.A.*, T.º XLV (1979), pp. 387-416.
- IDEM (y CASASECA CASASECA, A.), «El ensamblador Antonio González Ramiro», en *A.E.A.*, T.º LIII, n.º. 211 (1980). pp. 319-344.
- IDEM (y CASASECA CASASECA, A.), «Escultores salmantinos del siglo XVII: Pedro Hernández», en *B.S.A.A.*, T.º XLVI, (1980). pp. 407-422.
- IDEM (y NIETO, J.R.), «Aportaciones a Simón Gabilán Tomé», en *A.E.A.*, T.º LIV, n.º. 213 (Enero-Marzo, 1981), pp. 29-60.
- IDEM (y CASASECA CASASECA, A.), «Escultores salmantinos del siglo XVII: Jerónimo Pérez», en *B.S.A.A.*, T.º XLVII (1981), pp. 321-332.
- IDEM, «La huella de Bernini en España», en HIBBARD, Howard, *Bernini* (Madrid, 1982).
- IDEM, «La repercusión en España del decreto del Concilio de Trento acerca de las imágenes sagradas y las censuras al Greco», en *Studies in the History of Art, El Greco: Italy and Spain*, 13 (1984), pp. 153-158.
- IDEM (y CASASECA CASASECA, A.), «Escultores y ensambladores salmantinos de la segunda mitad del siglo XVII», en *B.S.A.A.*, T.º LII (1986), pp. 321-342.
- IDEM, «El escultor José de Larra Domínguez, cuñado de los Churriguera», en *A.E.A.*, T.º LVIX (1986).
- IDEM, «Aportaciones a la obra del escultor Alejandro Carnicero», en *B.S.A.A.*, T.º LIII (1987), pp. 436-441.
- IDEM, *La iglesia y el convento de San Esteban de Salamanca. Estudio documentado de su construcción* (Salamanca, 1987).
- IDEM, «El retablo barroco en Salamanca: materiales, formas, tipologías», en *Imafronte. Especial dedicado a El Retablo Español*, n.ºs 3-4-5 (1987-88-89), pp. 225-258.
- IDEM, «La reforma de la arquitectura religiosa en el reinado de Carlos III. El Neoclasicismo español y las ideas jansenistas», en *Fragmentos*, n.ºs 12-13-14 (Madrid, 1988), pp. 115-127.

- IDEM, *El retablo barroco*, en la Col. *Cuadernos de Arte Español*, nº. 72 (Madrid, Historia 16, 1992).
- IDEM, *El siglo XVIII, entre la tradición y la Academia* (Madrid, 1992).
- IDEM, «Espacio sacro teatralizado; el influjo de las técnicas escénicas en el retablo barroco», en *En torno al Teatro del Siglo de Oro. Actas de las VII y VIII Jornadas* (Almería, 1992).
- IDEM, «Recursos teatrales en el retablo barroco», en *Actas del Congreso: Madrid en el contexto de lo hispánico desde la época de los descubrimientos*, T.º II (Madrid, 1994), pp. 1207-1220.
- IDEM, *Arquitectura barroca en Castilla y León* (Navarra, 1996).
- ROIG TORRENTÓ, M.ª Assumpta, *Iconografía del retaule a Catalunya (1675-1725)* (Barcelona, Universidad Autónoma, 1992. Edición microfichada).
- ROMERO BENÍTEZ, Jesús, *El retablo en Antequera durante los siglos XVII y XVIII*, en *Málaga*, T.º III, *Arte* (Granada, 1984).
- ROMERO MORENO, Bibiana, *Artistas y artesanos granadinos en la segunda mitad del siglo XVII* (Universidad de Granada, Tesis Doctoral).
- ROMERO MUÑOZ, V., *Aprendizaje y formación profesional en los gremios sevillanos del siglo XVI*. Tesis Doctoral (Universidad de Madrid, 1949).
- IDEM, «La Recopilación de la Ordenanzas gremiales de Sevilla», en *Revista de Trabajo*, 3 (1950).
- ROMERO TORRES, José L., *La escultura de los s. XV a XVIII*, en *Málaga*, T.º III, *Arte* (Granada, 1984).
- IDEM, «El artista, el cliente y la obra de arte», en AA.VV., *Pedro de Mena. 1628-1688*. Catálogo de la Exposición (Málaga, 1989).
- RUPÉREZ ALMAJANO, María Nieves, «Aportaciones a la obra de Joaquín de Churriguera», en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, T.º LXV (1996), pp. 19-36.
- RUPERT MARTÍN, John, *El Barroco* (Madrid, 1986).
- SAENZ DE LA CALZADA GOROSTIZA, Consuelo, «El retablo barroco español y su terminología artística. Sevilla», en *A.E.A.*, T.º XXIX, nº. 115 (1956), pp. 211-242.
- SÁEZ VIDAL, Joaquín, *El arte barroco en Alicante (1691-1770)* (Alicante, 1985).
- IDEM, *Retablos y retablistas barrocos de Orihuela* (Alicante, 1998).
- SAMBRICIO, Carlos, *Arquitectura española de la Ilustración* (Madrid, 1986).
- SAN NICOLÁS, Fray Lorenzo de, *Arte y uso de Arquitectura*, T.º I (Madrid, 1639 –el vol. fue publicado en esta fecha, aunque la autorización para su publicación estaba concedida desde 1633–), T.º II (Madrid, 1665) (Ed. facsímil con estudio preliminar a cargo de MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, T.º IX de la Col. «Juan de Herrera». Valencia, 1989).
- SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco J., *Fuentes literarias para la Historia del Arte Español* (Madrid, 1923-1941), 5 vols.
- IDEM, *Escultura y pintura del siglo XVIII*, Vol. XVII de *Ars Hispaniae* (Madrid, 1965).
- IDEM, «La crisis del Barroquismo al neoclasicismo», en *España en las crisis de arte europeo*, Coloquios celebrados en conmemoración de los XXV años de la fundación del CSIC (Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1968), pp. 189-193.
- IDEM, «San Francisco de Asís en la escultura española», en *Academia*, nº 34 (1972).

- SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo, «La policromía en las esculturas de Cano», en *Estudios del III Centenario de Alonso Cano en Granada*, (Granada, 1969), pp. 231-247.
- IDEM, *Técnica de la escultura policromada granadina* (Granada, 1971).
- IDEM, *José Risueño, escultor y pintor granadino 1665-1732* (Granada, 1972).
- IDEM, «El retablo barroco como máquina y espectáculo», en AA.VV., *El Barroco en Andalucía*, T.º II (Córdoba, 1986), pp. 167-174.
- SÁNCHEZ MORENO, José, *Vida y obra de Francisco Salzillo* (Murcia, 1983).
- SÁNCHEZ SANZ, M.ª Elisa, *Maderas tradicionales españolas* (Madrid, 1984).
- SANCHO CORBACHO, Antonio, *Los dibujos arquitectónicos del siglo XVII* compuestos por D.Z. entre 1662 y 1663 (Sevilla, Edición y estudio a cargo de SANCHO CORBACHO, Antonio, 1947. Sevilla, 1983).
- IDEM, *Arquitectura Barroca Sevillana del siglo XVIII* (Madrid, 1952. Madrid, reimpresión, 1984).
- SANCHO CORBACHO, Heliodoro, «Ensayo Histórico-Crítico de los escultores y tallistas más señalados del siglo XVIII en Sevilla», en *Boletín de Bellas Artes. Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría*, N.º. XIII (1985), pp. 11-20.
- SANTOS OTERO, Aurelio de, *Los Evangelios Apócrifos* (Madrid, 1956).
- SANZ PASTOR, C., *San Pablo en el arte* (Madrid, 1964).
- SARAVIA, Crescenciano, «Repercusión en España del Decreto del Concilio de Trento sobre las imágenes», en *B.S.A.A.*, T.º XXVI (1960), pp. 129-143.
- SARRIA ABADÍA, Fernando, *et. alii*, «Contratos de aprendizaje en la escultura aragonesa de la primera mitad del siglo XVI», en *Actas del V Coloquio de Arte Aragonés* (Zaragoza, 1989), pp. 93-112.
- SCHLOSSER, Julius VON, *La Literatura Artística* (Madrid, 1976 –Trad. del texto alemán, Kunstliteratur, aparecido en 1924–) (Ed.Cátedra)
- SCHUBERT, Otto, *Historia del Barroco en España* (Madrid, Ed. Saturnino Calleja, 1924).
- SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago, *Contrarreforma y Barroco* (Madrid, 1981).
- IDEM, «Los soportes antropomorfos y sus variaciones», en *Fragmentos. Número dedicado a Vitrubio*, n.ºs 8 y 9 (Madrid, 1986), pp. 64-77.
- IDEM, *El Barroco Iberoamericano. Mensaje iconográfico* (Madrid, Ed. Encuentro, 1990).
- SEGADO BRAVO, Pedro, «El retablo en Murcia durante el siglo XVII: algunos ejemplos representativos de Lorca», en *Imafronte*, n.º. 10 (1994) (Murcia, 1996), pp. 109-134.
- SENDIN CALABUIG, Manuel F., *Ciudad Rodrigo* (León, 1973).
- IDEM, *Arquitectura y heráldica de Ciudad Rodrigo (Siglos XV y XVI)* (Salamanca, Ed. Centro de Estudios Salmantinos, 1986).
- SERLIO, Sebastián, *Tercero y cuarto libro de Arquitectura, de Sebastián Serlio, boloñés, "agora nuevamente traducido de toscano en romance castellano por Francisco de Villalpando, arquitecto. Dirigido al muy alto y muy poderoso don Philipe Príncipe de España, nuestro Señor, en Toledo, en casa de Juan de Ayala, 1552"*. Hay Edición facsímil, en la Col. Juan de Herrera, dirigida por Luis Cervera Vera (Valencia, Albatros Ediciones, 1977) (Barcelona, Ed. facsímil, 1990).

- SERRERA, Juan Miguel, «Los ideales neoclásicos y la destrucción del Barroco. Ceán Bermúdez y Jerónimo Balbás», en *Archivo Hispalense*, n.º 223 (1990), pp. 135-159.
- SHEARMAN, John, *Manierismo* (Madrid, 1984).
- SIERRA FERNÁNDEZ, Lorenzo Alonso de la, «El retablo gaditano del Neoclasicismo», en *Imafronte*. Especial dedicado a *El Retablo Español*, n.ºs 3-4-5 (1987-88-89), pp. 447-467.
- SIERRO MALMIERCA, Ángel, *Itinerario por los retablos de Ciudad Rodrigo* (Madrid, 1997).
Simposio sobre el Barroco. Urbanismo. El Retablo (Murcia, C.E.H.A., 1984).
- SMITH, Robert C., «The portuguese woodcarved retable 1600-1750», en *Boletín de Bellas Artes de la Real Academia de Lisboa*, segunda serie, n.º 2 (Lisboa, 1950).
- SOBRINO, Alonso (O. Carm.), *Tratado de la Inmaculada Concepción de la Virgen Maria N.S.* (Impreso en Sevilla por Gabriel Ramos Vejarano. Año 1615).
- SOTO CABA, Victoria, *Catafalcos reales del Barroco español. Un estudio de arquitectura efímera* (Madrid, 1991).
- STRATTON, Suzanne L., *La Inmaculada Concepción en el arte español* (Madrid, 1989).
- SUÁREZ QUEVEDO, Diego, *Arquitectura barroca en Toledo. Siglo XVII* (Caja de Toledo, Obra Cultura, 1990).
- SZAMBIEN, Werner, *Simetría, Gusto, Carácter. Teoría y terminología de la Arquitectura en la época clásica. 1550-1800.* (Madrid, Ediciones Akal, 1993).
- TAPIÉ, Víctor-Lucien, *Barroco y Clasicismo* (Madrid, Ediciones Cátedra, 1981).
- TARÍN Y JUANEDA, Francisco, *Los antiguos gremios artesanos* (Burgos, 1924).
- TAYLOR, René C., «Francisco Hurtado and his school», en *The Burlington Magazine*, T.º XXXII, n.º 1 (Marzo, 1950), pp. 26-61.
- IDEM, «Estudios sobre el Barroco andaluz. Construcciones de piedra policromada en Córdoba y Granada», en *Cuadernos de Cultura*, n.º 4 (Córdoba, 1958), pp. 31-55.
- IDEM, «El retablo y camarín de la Virgen del Rosario en Granada», en *Goya*, N.º 40 (Enero-Febrero, 1961), pp. 258-267.
- IDEM, *Arquitectura andaluza. Los hermanos Sánchez de Rueda* (Salamanca, 1978).
- IDEM, *El entallador e imaginero sevillano Pedro Duque Cornejo (1678-1757)* (Madrid, 1982).
- IDEM, «La familia Primo; retablistas del siglo XVIII en Andalucía», en *Imafronte*. Especial dedicado a *El Retablo Español*, n.ºs 3-4-5 (1987-88-89), pp. 323-345.
- TORMO Y MONZÓ, Elías, «La Inmaculada en el Arte Español», en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* (1914).
- IDEM, «El arte barroco en Valencia», en *Arte Español*, T.º V, n.º 3 (1920), pp. 114-129; T.º V, n.º 4 (1920), pp. 174-189; T.º V, n.º 5 (1921), pp. 201-212.
- IDEM, *Las iglesias del Antiguo Madrid* (Madrid, 1927).
- IDEM, *La vida y obra de Fray Juan Ricci* (Madrid, 1930), 2 tomos.
- IDEM, «La Apoteosis Eucarística de Rubens: Los tapices de las Descalzas Reales de Madrid», en *A.E.A.*, T.º XV (1942), pp. 1-26.
- IDEM, «La Apoteosis Eucarística de Rubens. Estudio de las composiciones», en *A.E.A.*, T.º XV (1942), pp. 117-131.

- IDEM, «La Apoteosis Eucarística de Rubens. La subserie segunda de los tapices eucarísticos de las Descalzas», en *A.E.A.*, T.º XV (1942), pp. 291-315.
- TORRALBA SORIANO, F., *Museo de Béjar (catálogo)* (Salamanca, 1972).
- TORRE RUIZ, M.ª Faustina, «La columna salomónica en la pintura española de los siglos XVI y XVII», en *Homenaje al Prof. Dr. D. José Hernández Díaz* (Sevilla, 1982), T.º I, pp. 723-739.
- IDEM, «Una probable obra de Roque Balduque», en *Atrio. Revista de Historia del Arte*, N.º. 4 (Sevilla, 1992), pp. 31-33.
- TOVAR MARTÍN, Virginia, «Algunas noticias sobre el arquitecto Manuel de Larra Churriguera», en *A.E.A.*, T.º XLV, n.º. 179 (1972), pp. 271-285.
- IDEM, «El arquitecto ensamblador madrileño Pedro de la Torre», en *A.E.A.*, n.º. 183 (1973), pp. 261-297.
- IDEM, *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII* (Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1975).
- IDEM, *Arquitectura madrileña del siglo XVII (datos para su estudio)* (Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1983).
- IDEM, *Juan Gómez de Mora (1586-1648). Arquitecto y trazador del Rey y Maestro Mayor de Obras de la villa de Madrid* (Madrid, 1986).
- IDEM (y MARTÍN GONZÁLEZ, J.J.), *El arte del barroco I, Arquitectura y Escultura* (Madrid, Taurus, 1990).
- TRENS, Manuel, *María. Iconografía de la Virgen en el Arte Español* (Madrid, 1947).
- IDEM, *La Eucaristía en el arte español* (Barcelona, 1952).
- TRUJILLO RODRÍGUEZ, Alfonso, *El Retablo Barroco en Canarias* (Santa Cruz de Tenerife, 1977), 2 tomos.
- IDEM, *El Retablo Barroco en Canarias* (Las Palmas de Gran Canaria, 1979).
- ULIERTE VÁZQUEZ, M.ª Luz, *El retablo en Jaén (1580-1800)* (Jaén, 1986).
- IDEM, «Del Manierismo al Barroco en la escultura giennense», en *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, T.º XVII (Granada, 1985/86), pp. 339-351.
- URREA FERNÁNDEZ, Jesús, «El escultor Francisco Rincón», en *B.S.A.A.*, T.º XXXIX (1973), pp. 491-500.
- IDEM, *Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid. T.º VII: Antiguo Partido Judicial de Valoria de Buena* (Valladolid, 1974).
- IDEM, «El escultor Antonio de Riera», en *B.S.A.A.*, T.º XL-XLI (1975), pp. 668-672.
- IDEM, «Introducción a la escultura barroca madrileña. Manuel Pereira», en *B.S.A.A.*, T.º XLIII (1977), pp. 253-265.
- IDEM (y BRASAS EGIDO, J.C.), *Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid. T.º XII: Antiguo Partido Judicial de Villalón de Campos* (Valladolid, 1981).
- IDEM, «Escultores coetáneos y discípulos de Gregorio Fernández en Valladolid», en *B.S.A.A.*, T.º L (1984), pp. 349-367.
- IDEM, «Escultores coetáneos y discípulos de Gregorio Fernández, en Valladolid (II)», en *B.S.A.A.*, T.º LVIII (1992), pp. 393-402.

- IDEM (Dir.), *Gregorio Fernández. 1576-1636. Catálogo de la Exposición* (Madrid, 1999).
- VALDIVIESO, Enrique, *La pintura en Valladolid en el siglo XVII* (Valladolid, 1971).
- IDEM (y SERRERA, J.M.), *El Hospital de la Caridad de Sevilla* (Sevilla, 1980).
- IDEM, (y MORALES MARTÍNEZ, A.), *Sevilla Oculta. Monasterios y conventos de clausura* (Sevilla, 1980).
- IDEM (y SERRERA, J.M.), *Pintura Sevillana. Primer tercio del siglo XVII* (Madrid, 1985).
- IDEM, *Historia de la pintura sevillana* (Sevilla, 1986).
- VALVERDE MADRID, José, *Ensayo Socio-Histórico de Retablistas Cordobeses del siglo XVIII* (Córdoba, 1974).
- VÁZQUEZ GARCÍA, Francisco, *El Retablo Barroco en las iglesias parroquiales de la zona norte de la provincia de Ávila*. Tesis Doctoral (Madrid, Ed. Xerocopiada, 1991), 2 tomos.
- VELADO GRAÑA, Bernardo, *Gaspar Becerra: retablo mayor de la Catedral de Astorga* (León, 1993).
- VELASCO, Lázaro de, *Los diez libros de arquitectura de Vitruvio*. Tratado redactado entre 1550 y 1565, depositado en la sección de Manuscritos (Ms-2) de la Biblioteca Rodríguez-Moñino/María Bley de Cáceres. Publicado con el título, *Los X Libros De Arquitectura De Marco Vitruvio Polion. Según la traducción castellana de Lázaro de Velasco* (Cáceres, Ed. Facsímil a cargo de PIZARRO GÓMEZ, F., y MOGOLLÓN CANO-CORTÉS, Pilar, 1999).
- VÉLEZ CHAURRI, José Javier, *El retablo barroco en los límites de las provincias de Álava, Burgos y La Rioja (1600-1780)* (Vitoria, 1990).
- IDEM (y ECHEVARRÍA GOÑI, Pedro L.), *Representaciones postridentinas de San Francisco de Asís en la Diócesis de Vitoria* (San Sebastián, 1991).
- IDEM, «Vignola y su presencia en el retablo de la primera mitad del siglo XVII. El ejemplo alavés», en *Actas del X Congreso del C.E.H.A.* (Madrid, 1994), pp. 289-296.
- IDEM (y BARTOLOMÉ GARCÍA, Fernando R.), *La policromía de la primera mitad del siglo XVII en Álava. Pedro Ruiz de Barrón y Diego Pérez de Cisneros (1602-1648)* (Miranda de Ebro, 1998).
- VETTER, M., «Iconografía del Varón de los Dolores. Su significado y origen», en *A.E.A.*, T.º XXXVI (1963), pp. 197-231.
- VICENS, María Teresa, *Iconografía Assumpcionista* (Valencia, 1986).
- VIDAL BERNABÉ, Inmaculada, *Escultura monumental barroca en la Diócesis de Orihuela-Alicante* (Alicante, 1981).
- IDEM, *Retablos alicantinos del Barroco (1600-1780)* (Alicante, 1990).
- VILA JATO, M.ª D., *Escultura manierista* (Santiago de Compostela, 1983).
- IDEM, «El retablo renacentista en Galicia», en *Imafronte*. Especial dedicado a *El Retablo Español*, n.ºs 3-4-5 (1987-88-89), pp. 33-49.
- IDEM, *Francisco de Moure* (La Coruña, 1991).
- VILLEGAS, Alonso, *Flos sanctorum: Historia de la vida y hechos de Jesucristo y de todos los Santos que reza la iglesia católica conforme al breviario romano*, T.º I y IV (Madrid, Pedro de Madrigal, 1588-1589), T.º II y III (Toledo, Juan Rodríguez, 1588-1589).
- VIÑAZA, Conde de la, *Adiciones al Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España de D. Juan Agustín Ceán Bermúdez* (Madrid, Tipografía de los Huérfanos, T.ºs I y II, 1889; T.ºs III y IV, 1894).

- VIRGINIA SANZ, María Mercedes, «Teoría y estética del templo neoclásico», en *Fragmentos. Carlos III. 1788-1988*, n.º 12-13-14 (Madrid, 1988), pp. 233-239.
- VITRUVIUS POLLIO, M., *Los diez libros de arquitectura* (Madrid, Imprenta Real, 1787 –Ed. a cargo de José Ortiz y Sanz–) (Madrid, Ed. Akal, 1987).
- VLOBERG, M., *L'Eucharistie dans l'art* (Grenoble-Paris, 1946).
- VORAGINE, Santiago de la, *La Leyenda Dorada* (Traducida del latín por fray José Manuel Macías) (Madrid, Ed. Alianza, 1982), 2 tomos.
- WACKERNAGEL, Martín, *El medio artístico en la Florencia del Renacimiento. Obras y comitentes, talleres y mercado* (Leipzig, 1938) (Madrid, 1997).
- WEISBACH, Werner, *El Barroco, arte de la contrarreforma* (Madrid, 1942).
- WEISE, G., *Spanische Plastik aus sieben Jahrhunderten* (Tubinga, 1927).
- IDEM, *Die Plastik der Renaissance und des Frübarock in nordlinchen Spanien* (Tubinga, 1957-1959), 2 tomos.
- WETHEY, Harold E., *Alonso Cano. Pintor* (Madrid, 1958).
- IDEM, *El Greco and his school* (Princeton University Press, 1962). De la edición española, *El Greco y su escuela* (Madrid, 1967).
- IDEM, *Alonso Cano, Painter, Sculptor, Architect* (Princeton, Princeton University Press, 1955)/ Trad.: *Alonso Cano, pintor, escultor y arquitecto* (Madrid, Ed. Alianza Forma, 1983 –Trad. de la Ed. inglesa, modificada–).
- IDEM, «Decorative projects of Sebastián de Herrera Barnuevo», en *The Burlington Magazine*, n.º. 635 (1956), pp. 1-3.
- IDEM, «Sebastián de Herrera Barnuevo», en *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas* (Universidad de Buenos Aires, 1958).
- IDEM, y WETHEY, Alice S., «Herrera Barnuevo and his chapel in the Descalzas Reales», en *The Art Bullerin* (1977), pp. 15-33.
- WIEBENSON, Dora (Ed.), *Los Tratados de Arquitectura. De Alberti a Ledoux* (Madrid, 1988).
- WILKINSON ZERNER, Catherine, *Juan de Herrera. Arquitecto de Felipe II* (Madrid, Trad. a cargo de I. Balsinde, 1996).
- WITTKOWER, Rudolf, *La escultura. Procesos y principios* (Madrid, Alianza Editorial, 1980).
- WÖLFFLIN, Heinrich, *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte* (Madrid, 1924) (Madrid, 1997).
- WÜRTEMBERGER, F., *El Manierismo* (Barcelona, Editorial Ranter, S.A., 1965).
- ZARCO DEL VALLE, Manuel R., *Datos documentales para la Historia del Arte Español. II. Documentos de la Catedral de Toledo* (Madrid, 1916), 2 vols.
- IDEM, *Documentos inéditos para la Historia de las Bellas Artes en España*, en *Colección de Documentos Inéditos para la Historia de España*, T.º LV (Madrid, 1870), pp. 205 y ss.
- ZORROZUA SANTISTEBAN, Julen, *El retablo barroco en Bizkaia* (Bilbao, 1998).
- IDEM, *El retablo barroco vizcaíno en el ámbito de la diócesis de Calahorra y la Calzada* (Leioa, 1998). Tesis Doctoral microfichada.

III. ÁMBITO REGIONAL EXTREMEÑO

- ACEMEL RODRÍGUEZ, Fr. Isidoro, y RUBIO, Fr. Germán, *Guía Ilustrada del Monasterio de Ntra. Sra. de Guadalupe* (Sevilla, Impr. de San Antonio, 1912) (Madrid, 1927).
- ÁLVAREZ, Arturo, *Guadalupe: Arte, historia y devoción Mariana* (Madrid, 1964).
- IDEM, «La Sacristía de Guadalupe y Zurbarán», en *Guadalupe*, n.º. 553 (Guadalupe, Septiembre-Octubre, 1964), pp. 520-524.
- ÁLVAREZ GONZÁLEZ, A.B., «Un retablo del maestro Antonio José Proenza en la iglesia parroquial de San Miguel Arcángel de Solana de Cabañas (Cáceres)», en *Norba-Arte*, T.º XVI (1996) (1998), pp. 383-392.
- ÁLVAREZ VILLAR, Julián, «Arte», en *Extremadura*, de la Col. *Tierras de España* (Madrid, Fundación Juan March, 1979).
- ANDRÉS, Patricia, *Guadalupe, un centro histórico de desarrollo artístico y cultural* (Salamanca, 2001).
- ANDRÉS ORDAX, Salvador, «El escultor Alejandro Carnicero: su obra en Extremadura», en *Norba. Revista de Arte, Geografía e Historia*, T.º I (1980), pp. 9-25.
- IDEM, «Introducción a la escultura altoextremeña del Renacimiento y del Barroco», en *Actas del VI Congreso de Estudios Extremeños*, T.º I. *Historia del Arte* (Cáceres, 1981), pp. 11-21.
- IDEM, «Arte y urbanismo de Plasencia en la Edad Media», en *Norba-Arte*, T.º VII (1987), pp. 47-70.
- IDEM (y PIZARRO GÓMEZ, F.J.), *El patrimonio artístico de Trujillo* (Salamanca, 1987).
- IDEM (Dir.), *Inventario artístico de Cáceres y su provincia* (Madrid, Ministerio de Cultura, 1990), Tomo I (Partidos Judiciales de Alcántara y Cáceres, y Comarca de la Vera de Cáceres) y II (Partidos Judiciales de Garrovillas, Montánchez y Trujillo).
- IDEM (Dir.), *Inventario artístico de Badajoz y su Provincia* (Madrid, Ministerio de Cultura, 1991).
- ARCOS FRANCO, José M.ª, «Nuevas aportaciones acerca del maestro Antonio José Proenza», en *Norba-Arte*, T.º XVIII-XIX (1998-1999) (2001), pp. 359-363.
- IDEM, «Notas sobre la presencia de artistas trujillanos en el ámbito del partido de la Serena (Orden de Alcántara) a lo largo de la época moderna», en *Alcántara*, n.º 55 (Cuarta Época) (Cáceres, 2002), pp. 29-44.
- AA.VV., *Testimonios artísticos de Medellín* (Salamanca, 1985).
- IDEM, *Monumentos artísticos de Extremadura* (Salamanca, 1986) (Badajoz, Ed. Regional de Extremadura, 1995 –Ed. revisada y ampliada–)
- IDEM, *Retablo Mayor de la Iglesia de Santa Catalina de Monroy* (Badajoz, 1987).
- IDEM, *Extremadura, fragmentos de identidad. Guerreros, santos, artesanos, artistas*. Catálogo de la Exposición (Madrid, 1998).
- ÁVILA RUIZ, Rosa María, *Los retablos de la Catedral de Badajoz*. Memoria de Licenciatura dirigida por el prof. Dr. D. Víctor Nieto Alcaide (Madrid, Universidad Complutense, 1978) (Inédito).
- BANDA Y VARGAS, Antonio de la, «Huellas artísticas andaluzas en la Baja Extremadura», en *Estudios de Arte Español. Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría* (Sevilla, 1974), pp. 11-34.

- IDEM, «Arquitectura del Renacimiento y Barroco», en AA.VV., *Historia de la Baja Extremadura*, T.º II, *De la época de los Austrias a 1936* (Badajoz, 1936), pp. 547-570.
- IDEM, *Zurbarán* (Badajoz, 1990).
- BARRIO MOYA, José Luis, «Bartolomé Díaz Arias, un maestro de obras extremeño en el Madrid, de Felipe IV», en *R.E.E.*, T.º XLII (III) (Badajoz, 1986), pp. 633-651.
- BENAVIDES CHECA, José, «Nota que facilita D. José Benavides, Chantre de la Catedral de Plasencia, á los señores de la Sociedad Española de Excursiones, que visitan los principales monumentos de esta ciudad, hoy 6 de Enero de 1905», en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, T.º XIII (1905), pp. 40-43.
- IDEM, *Prelados Placentinos. Notas para sus biografías y para la historia documental de la Santa Iglesia Catedral y ciudad de Plasencia* (Plasencia, 1907) (Plasencia, 1999).
- IDEM, *Apuntes autógrafos, custodiados en la Biblioteca del Seminario Mayor de Plasencia* (Ordenados por materias: *Apuntes del Índice Antiguo de la Catedral; Notas o asuntos del Cabildo de Plasencia; Posesiones; Artistas (Arquitectos y canteros, maestros entalladores y carpinteros, pintores, plateros y orífices, herreros, escritores de libros y bordadores, campaneros y maestros organeros); Arrendamientos, Testamentos, Censos, hipotecas y pleitos; Apellidos; y Capellanías y enterramientos*).
- BLANCO OLLERO, M.ªI., «Los retablos de la capilla de Santa Catalina en el Real Monasterio de Guadalupe», en *Norba-Arte*, T.º XIV-XV (1994-1995) (1996), pp. 305-311.
- BROWN, Jonathan, «Los retablos del coro alto de Guadalupe: Dos obras maestras de Zurbarán olvidadas», en *B.S.A.A.*, T.º LI (1985), pp. 387-392.
- CADIÑANOS BARDECI, Inocencio, «La reconstrucción del Ayuntamiento y Cárcel de Plasencia», en *Norba-Arte*, T.º VI (1985), pp. 159-173.
- IDEM, «Notas de arquitectura religiosa en Extremadura», en *Norba-Arte*, T.º XIV-XV (1994-1995) (1996), pp. 219-227.
- CALLEJO SERRANO, Carlos, *El Monasterio de Guadalupe* (Madrid, 1958).
- IDEM, *Guía artística de Badajoz y su provincia* (Barcelona, 1964).
- IDEM, *El extraño sino de la ermita de la Berrocosa en Jarandilla* (Trujillo, Coloquios Históricos de Extremadura, 1974).
- CANTERA, Eugenio, *Historia del Santísimo Cristo de la Victoria que se venera en Serradilla (Cáceres)* (Plasencia, 1978).
- CERVERA VERA, Luis, «Juan de Herrera diseña el retablo de Yuste», en *Norba-Arte*, T.º V (1984), pp. 265-289.
- CORDERO ALVARADO, Pedro, *Trujillo. Guía Monumental y Heráldica* (Cáceres, 1996).
- IDEM, *Plasencia. Heráldica, Histórica y Monumental* (Plasencia, 1997).
- COVARSI YUSTAS, Adelardo, «Extremadura artística: Impresiones de un viaje por la "Siberia Extremeña": Orellana la Vieja, Navalvillar y Casas de Don Pedro», en *R.C.E.E.*, T.º IV (II) (Badajoz, 1930), pp. 219-231.
- IDEM, «Extremadura artística: El gran retablo parroquial de Casas de Don Pedro», en *R.C.E.E.*, T.º IV (III) (Badajoz, 1930), pp. 277-289.
- IDEM, «Extremadura artística: Seis años de despojo y destrucción del tesoro artístico nacional», en *R.C.E.E.*, T.º XI (I, II, III) (Badajoz, 1937), pp. 75-86, 177-190 y 255-272.

- IDEM, «Extremadura artística: Destrucción del tesoro artístico nacional en la provincia de Badajoz. La huella marxista», en *R.C.E.E.*, T.º XII (I, II) (Badajoz, 1938), pp. 45-57 y 203-220.
- IDEM, «Extremadura artística: Destrucción del tesoro artístico nacional en la provincia de Badajoz. La huella marxista», en *R.C.E.E.*, T.º XIII (II, III) (Badajoz, 1939), pp. 167-176 y 219-233.
- CROCHE DE ACUÑA, Francisco, *Zafra. Una lección de Historia y de Arte* (2ª Edición. Inst. «Pedro de Valencia». Los Santos de Maimona, Badajoz, 1980).
- IDEM, «Noticias históricas sobre el retablo de la Colegiata de Zafra», en *V Congreso de Estudios Extremeños. Ponencia IV. Arte* (Badajoz, 1976), pp. 15-24.
- IDEM, «El retablo barroco», en *Revista Alminar*, n.º. 21 (enero de 1981), pp. 16-18.
- IDEM, *La Colegiata de Zafra (1609-1851). Crónica de luces y sombras* (Zafra, 1984).
- DÍAZ CORONADO, José, *Plasencia (Guía histórico-artística-turística)* (Plasencia, Editorial Sánchez Rodrigo, 1949).
- DÍAZ PÉREZ, Nicolás, *Diccionario histórico, biográfico, crítico y bibliográfico de autores, artistas y extremeños ilustres* (Madrid, 1884-1888), 2 vols.
- IDEM, *España. Sus Monumentos y Artes. Su Naturaleza é Historia. Extremadura* (Badajoz y Cáceres) (Barcelona, Establecimiento Tip.-Ed. de Daniel Cortejo y Cª, 1887).
- EGUIBAR Y MUÑIZ, Juan José de, «El Cristo de Zalamea», en *R.E.E.*, T.º XXVII (II) (Badajoz, 1971), pp. 267-301.
- ESCOBAR PRIETO, Eugenio, «La Catedral de Coria», en *Revista de Extremadura*, T.º V, n.º. XLII (1903), pp. 193-203. Artículo publicado con anterioridad en el *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, T.º IX (1901), pp. 245-252.
- FERNÁNDEZ JIMÉNEZ, Manuel, y MORA ALISEDA, Julián, «La Iglesia parroquial de Santiago Apóstol de Don Benito», en *R.E.E.*, T.º XLIV (III) (Badajoz, 1988), pp. 591-600.
- FERNÁNDEZ SERRANO, F., *Garciaz y su templo parroquial* (Zaragoza, Ed. El Noticiero, 1971).
- FLORES DEL MANZANO, Fernando, «Arte Religioso en el Valle del Jerte: Las Iglesias de Cabezuela, Jerte, Cabrero y otras aportaciones», en *VIII Centenario de la Diócesis de Plasencia (1189-1989). Jornadas de Estudios Históricos* (Plasencia, 1990), pp. 583-605.
- IDEM (Coord.), *Piornal. Estudios sobre una población de la serranía extremeña* (Plasencia, 1999).
- FLORIANO CUMBREÑO, Antonio C., *La Iglesia de Santiago de los Caballeros de Cáceres. Descripción histórico-artística* (Cáceres, 1915).
- IDEM, *La iglesia de Santiago de los Caballeros de Cáceres y el escultor Alonso Berruguete (Historia Documental)* (Cáceres, 1918).
- IDEM, *Guía Histórico-Artística de Cáceres* (Cáceres, Tip. de García Floriano Cumbreño, 1929).
- GARCÍA ARRANZ, José J., y PÉREZ MUÑOZ, Isabel, «Aportaciones documentales en torno al retablo mayor de la iglesia parroquial de Guijo de Coria (Cáceres)», en *Norba-Arte*, T.º IX (1991), pp. 182-187.
- GARCÍA MOGOLLÓN, Florencio-Javier, *Estudio histórico artístico del Convento del Santísimo Cristo de la Victoria, de Serradilla* (Cáceres-Sevilla, 1976) (Tesis de Licenciatura inédita).
- IDEM, «Francisco de la Torre y el retablo del convento del Cristo de la Victoria, de Serradilla», en *I Congreso Español de Historia del Arte*, Sección I (Trujillo, Junio de 1977).
- IDEM, «El retablo mayor de la iglesia parroquial de Acebo», en *Revista Alcántara*, n.º. 195 (1979), pp. 3-12.

- IDEM, «El retablo mayor de la iglesia parroquial de Guijo de Coria», en *B.S.A.A.*, T.º XLVI (1980), pp. 397-406.
- IDEM, «La iglesia parroquial de Santa María de Jaraíz de la Vera y su retablo mayor», en *Ventana Municipal*, n.º 13, Revista de Fiestas editada por el Ayuntamiento de Jaraíz de la Vera, Número Especial (Jaraíz de la Vera, Agosto 1981), s/p.
- IDEM, «El retablo mayor de la iglesia de Santa María de Garrovillas: una obra del escultor Sebastián de Paz», en *Actas del VII Congreso de Estudios Extremeños*, T.º I. *Historia del Arte* (Cáceres, 1983), pp. 93-117.
- IDEM, «El retablo mayor del Casar de Cáceres y el escultor Tomás de la Huerta», en *Norba. Revista de Arte, Geografía e Historia*, T.º IV (1983), pp. 25-55.
- IDEM, *El arte en la parroquia y ermitas de Torrejoncillo* (Salamanca, 1984).
- IDEM, *Viaje artístico por los pueblos del Valle del Jerte (Cáceres). Catálogo Monumental*. (Serie de 30 artículos publicados en el Diario Regional EXTREMADURA, entre los días 18 de agosto de 1986 y 26 de octubre de 1987).
- IDEM, *Viaje artístico por los pueblos de la Sierra de Gata (Cáceres). Catálogo Monumental* (Serie de 94 artículos publicados en el Diario Regional EXTREMADURA entre los días 29 de septiembre de 1986 y 8 de mayo de 1989).
- IDEM, *Imaginería medieval extremeña. Esculturas de la Virgen María en la Provincia de Cáceres* (Cáceres, 1987).
- IDEM, *Viaje artístico por los pueblos de la Vera (Cáceres). Catálogo Monumental* (Madrid, 1988).
- IDEM, «El retablo de San Pedro de la parroquia mayor de Arroyo de la Luz. Una obra del entallador Antonio de la Puente y Calva», en *Norba-Arte*, T.º IX (1989), pp. 267-269.
- IDEM, «Juan Grande de Vegas, autor del retablo de la Virgen de la Merced en la iglesia de Santa María de Garrovillas», en *Norba-Arte*, T.º IX (1989), pp. 270-272.
- IDEM, *Concatedral de Cáceres. Santa María La Mayor* (León, 1993).
- IDEM, «El retablo mayor de la parroquial de Hoyos (1721-1723). Una obra del círculo de los Churriguera», en *Norba-Arte*, T.º XIII (1993), pp. 326-334.
- IDEM, *La parroquia de San Mateo (Cáceres). Historia y arte* (Cáceres, 1996).
- IDEM, *La Catedral de Coria. Historia de Fe y Cultura. Patrimonio Artístico y Documental* (Coria, 1996).
- IDEM, «El retablo mayor parroquial de Valverde del Fresno (Cáceres). Una obra del entallador Antonio González Ramiro y del escultor Diego de Salcedo», en *Norba-Arte*, T.º XIV-XV (1994-1995) (1996), pp. 145-166.
- IDEM, «Una Inmaculada del escultor salmantino Antonio de Paz en Trujillo (Cáceres)», en *Norba-Arte*, T.º XIV-XV (1994-1995) (1996), pp. 313-319.
- IDEM, «El retablo de San Pedro de Alcántara de la Catedral de Coria y sus artífices, el entallador Juan de Arenas y el escultor Bernardo Pérez de Robles. Su relación con los retablos mayores de Cabezuela del Valle y Tornavacas», en *Norba-Arte*, T.º XVI (1996) (1998), pp. 213-235.
- IDEM, *La Catedral de Coria. Arcón de Historia y Fe* (León, 1999).
- IDEM, «Arte: Culto y arquitectura popular», en FLORES DEL MANZANO, F. (Coor.), *Piornal. Estudios sobre una población de la serranía extremeña* (Plasencia, 1999), pp. 161-196

- IDEM (y MÉNDEZ HERNÁN, V.), «Fray José de la Santísima Trinidad: los retablos del antiguo convento trinitario de Hervás (Cáceres) y su relación con el de la capilla de los Maldonado de la Catedral de Coria», en *Norba-Arte*, T.º XVII (1997) (1999), pp. 99-120.
- IDEM, «Notas sobre el escultor José Salvador Carmona: el inédito San Sebastián de la Catedral de Coria», en *Norba-Arte*, T.º XVII (1997) (1999), pp. 311-315.
- IDEM, *Acebo. Patrimonio Histórico-Artístico de una localidad de la cacereña sierra de Gata* (Coria, 2000).
- IDEM, «Notas sobre la parroquia de Ahigal: el retablo mayor y sus autores, el escultor Juan García y los doradores José Muñoz de Resta y Manuel Giménez Salamanca», en *Norba-Arte*, T.º XVIII-XIX (1998-1999) (2001), pp. 161-178.
- GARCÍA RODRÍGUEZ, Sebastián, O.F.M. (Coord.), *Guadalupe: Siete Siglos de Fe y de Cultura* (Madrid, 1993).
- IDEM (y TEJADA VIZUETE, F.), *El camarín de Guadalupe: Historia y esplendor* (Madrid, 1996).
- GARCÍA VIDAL, Ceferino, GÓMEZ GUILLÉN, Román, RAMOS RAMÍREZ, Patricio, MARTÍN VIÑA, Pedro, y SÁNCHEZ DE MATÍAS, Ángel, *Plasencia* (León, Ed. Everest, 1982).
- GARRIDO SANTIAGO, Manuel, y NAVAREÑO MATEOS, Antonio, *Real Monasterio de Guadalupe. Patrimonio de la Humanidad* (Mérida, 1994).
- GÓMEZ GÓMEZ, José, «La restauración del Cristo Yacente de Casatejada», en *Casatejada. Revista Anual de Cultura e Información*, n.º 29 (Septiembre, 1989), p. 36.
- GÓMEZ-TEJEDOR CÁNOVAS, M.ª Dolores, *La Catedral de Badajoz* (Badajoz, 1958).
- IDEM, «La Catedral de Badajoz», en *R.E.E.*, T.º XIV (III) (Badajoz, 1958), pp. 533-560.
- GONZÁLEZ, Luis, «La Catedral de Plasencia», en *La Esfera*, n.º 63 (13 de marzo de 1915), s/p.
- GONZÁLEZ VALCÁRCEL, José Manuel, *El Monasterio de Yuste y su restauración* (Madrid, 1983).
- GUINARD, Paul, «Le retable du Greco à Talavera la Vieja», en *Revue de l'Arte*, T.º L (1926), pp. 175-177.
- GUTIÉRREZ, Ramón, «El Tratado de Arquitectura y Perspectiva de Salvador Muñoz (1610-1636)», en *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, T.º XXII (Granada, 1991), pp. 41-42.
- GUTIÉRREZ CUÑADO, Antolín, «Joyas caurienses. Un retablo catedralicio de Pedro de Sierra», en *B.S.A.A.*, T.º VII, Fasc.XXV-XXVII (Valladolid, 1940-41), pp. 103 y ss.
- HERNÁNDEZ DÍAZ, *Berzocana de San Fulgencio. Sus reliquias y la iglesia parroquial* (Cáceres, 1980).
- HERNÁNDEZ NIEVES, Román, «Jerez de los Caballeros. El retablo de Santa Catalina», en *Alminar*, n.º 35 (mayo de 1982), pp. 10-11.
- IDEM, «El desaparecido retablo de Santa María», en *Alminar*, n.º 47 (septiembre de 1983), p. 23.
- IDEM, «El desaparecido retablo mayor de la parroquia de Nuestra Señora de la Consolación de Azuaga (Badajoz)», en *Norba-Arte*, T.º VIII (1988), pp. 59-68.
- IDEM, «Centros artísticos de escultura y pintura en la Baja Extremadura (siglos XVI-XVIII)», en *Espacio, Tiempo y forma. Serie VII. Historia del Arte*, T.º 3 (1990), pp. 87-121.

- IDEM, «Evolución del retablo bajoextremeño», en *Norba-Arte*, T.º X (1990), pp. 123-135.
- IDEM, *Retabística de la Baja Extremadura. Siglos XVI-XVIII* (Mérida, 1991).
- IDEM, «Tipología del retablo bajoextremeño», en *Revista Alcántara* (3ª Época), n.º 30 (Septiembre-Diciembre, 1993), pp. 45-80.
- IDEM, «El contrato de obra de arte en Extremadura (escultura de los siglos XVI al XVIII)», en *R.E.E.*, T.º L (II) (Badajoz, 1994), pp. 327-355.
- IDEM, «Evolución de los soportes y de los órdenes clásicos en el retablo bajoextremeño», en *Actas del X Congreso del C.E.H.A. Los Clasicismos en el arte español* (Madrid, 1994), pp. 227-232.
- IDEM, «Nuevos datos sobre el retablo de Salvaleón (Badajoz) y sus autores», en *R.E.E.*, T.º LI (II) (Badajoz, 1995), pp. 409-418.
- IDEM, «Fachadas y portadas de edificios religiosos en Extremadura», en *R.E.E.*, T.º LII (II) (Badajoz, 1996), pp. 553-592.
- IDEM, «Relaciones del retablo con la arquitectura del entorno», en *Norba-Arte*, T.ºs XIV-XV (1994-1995) (1996), pp. 101-117.
- IDEM, «Catálogo de las portadas platerescas de Extremadura», en *R.E.E.*, T.º LIII (III) (Badajoz, 1997), pp. 767-838.
- IDEM (y CANO RAMOS, Javier), *Intervenciones en Retablos y Bienes Muebles, en Extremadura Restaurada. Quince años de intervención en el Patrimonio Histórico de Extremadura*, T.º I (Salamanca, 1999).
- HERNÁNDEZ PERERA, Jesús, «Domingo de la Rioja. El Cristo de Felipe IV en Serradilla», en *A.E.A.*, T.º XXV, n.º 99 (1952), pp. 267-286.
- HERNÁNDEZ VEGAS, Mateo, *Ciudad Rodrigo. La Catedral y la Ciudad* (Salamanca, 1935).
- HURTADO, Publio, *Castillos, torres y casas fuertes en la provincia de Cáceres* (Cáceres, Ed. Imprenta y Librería Católica de Santos Floriano, 1912) (Cáceres, 1927) (Cáceres, 1989. Introd. y Ed. de GARRIDO SANTIAGO, Manuel, y NAVAREÑO MATEOS, Antonio).
- IDEM, *La parroquia de San Mateo de Cáceres y sus agregados* (Cáceres, 1918).
- HURTADO DE SAN ANTONIO, Ricardo, *El monasterio "San Francisco" de Cáceres (Historia, arte y restauración)* (Cáceres, 1981).
- JIMÉNEZ GARCÍA, Joaquín, «El retablo mayor de San Miguel, ejemplar único en la Vera», en *Revista de Ferias* (Jaraíz de la Vera, 1988), s/p.
- IDEM, «Imagen de Ntra. Sra. de los Remedios. Su arte y su culto», en *Revista de Ferias* (Jaraíz de la Vera, 1990), s/p.
- JIMÉNEZ PRIEGO, Teresa, «Barroco extremeño», en *R.E.E.*, T.º XXVIII (I) (Badajoz, 1972), pp. 161-191.
- IDEM, «Guadalupe en los siglos XVII y XVIII», en *R.E.E.*, T.º XXXI (II) (1981), pp. 287-294.
- IDEM, «Guadalupe en los siglos XVII y XVIII (II) », en *R.E.E.*, T.º XXXVII (II) (1981), pp. 315-352.
- LEPE DE LA CÁMARA, José María, «Comunicación sobre la escultura de Juan Martínez Montañés "San Jerónimo Penitente", existente en el Convento de Clarisas de Llerena», en *R.E.E.*, T.º XXVI (II) (Badajoz, 1970), pp. 293-297.

- IDEM, «Estudio sobre la Iglesia de Santiago Apóstol, de Llerena», en *R.E.E.*, T.º XXVII (I) (Badajoz, 1971), pp. 21-31.
- LÓPEZ SÁNCHEZ-MORA, Manuel, «Retablo Churrigueresco en la Catedral de Plasencia», en *A.E.A.*, T.º XLII, n.º. 168 (Octubre-Diciembre, 1969), pp. 381-384.
- IDEM, *Las Catedrales de Plasencia* (Plasencia, Imp. La Victoria, 1971).
- IDEM, *Plasencia. Guía Histórico-Artística* (Plasencia, 1976).
- IDEM, *Las Catedral de Plasencia y tallistas del coro. Guía Histórico-Artística* (Plasencia, 1976).
- LOZANO BARTOLOZZI, M^a del Mar, *La Pintura en Extremadura* (Badajoz, 1984).
- IDEM (y SÁNCHEZ LOMBA, Francisco M., et al.), *Muestra de Historia y Arte de Extremadura* (Cáceres, 1984).
- IDEM (Dir.), *Plástica Extremeña* (Salamanca, 1990).
- IDEM (Comisaria), *Arquitectura, Urbanismo e Ingeniería sobre papel. Cáceres. Siglos XV al XX. Catálogo de la Exposición* (Villanueva de la Serena, Asamblea de Extremadura, 1992).
- IDEM (y CANO RAMOS, J.), «El patrimonio retabístico en Extremadura y algunos criterios de las últimas intervenciones», en *IX Simposio Hispano-Portugués de Historia del Arte. El Retablo. Tipología, iconografía y restauración* (Orense, 29 y 30 de septiembre y 1 y 2 de octubre de 1999) (Santiago de Compostela, 2002), pp. 149-163.
- MARCOS ÁLVAREZ, Fernando, *Los Gremios en Badajoz: Catálogo de Maestros y Aprendices [s. XVII]* (Mérida, 1998).
- MARTÍN GIL, Tomás, «El arte en Extremadura: La Iglesia parroquial del Casar de Cáceres y su retablo mayor», en *R.C.E.E.*, T.º V (I) (Badajoz, 1931), pp. 39-58.
- IDEM, «La iglesia parroquial del Casar de Cáceres y su retablo mayor», en *Motivos Extremeños* (Madrid, 1968).
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, «Nuevas noticias sobre el retablo mayor de la Catedral de Plasencia (Cáceres)», en *B.S.A.A.*, T.º XL-XLI (1975), pp. 297-319.
- IDEM, «Centros artísticos de la provincia de Cáceres (Siglos XVI al XVIII)», en *Actas del VII Congreso de Estudios Extremeños. T.º I. Historia del Arte* (Cáceres, 1983), pp. 11-21.
- MARTÍN NÁJERA, Aurora (Coor.), *Plasencia. Patrimonio Documental y Artístico*. Catálogo de la exposición celebrada en el Complejo Cultural «Santa María» de Plasencia (Plasencia, 1988).
- MARTÍNEZ DÍAZ, José María, «Nuevas obras de Agustín Castaño y Juan Sánchez en la Diócesis de Plasencia», en *Salamanca. Revista Provincial de Estudios*, N.º. 29-30 (1992), pp. 117-128.
- IDEM, «Nuevas noticias sobre el retablo mayor de la iglesia parroquial de Malpartida de Plasencia (Cáceres)», en *Norba-Arte*, T.º XII (1992), pp. 147-162.
- IDEM, «Los retablos de San Miguel, San Juan Bautista y San Lorenzo en la Iglesia Concatedral de Santa María de Cáceres. Obras del entallador Diego Martín Durán», en *R.E.E.*, T.º XLIX (II) (Badajoz, 1993), pp. 363-375.
- IDEM, «Noticias sobre pintores y doradores castellanos en la provincia de Cáceres», en *Salamanca. Revista de estudios*, N.º. 31-32 (1993), pp. 95-109.
- IDEM, «El Niño Jesús de la parroquia de Acebo (Cáceres), una obra del escultor Pedro de Paz», en *Norba-Arte*, T.º XIII (1993), pp. 319-322.

- IDEM, «Una nueva obra de Tomás de la Huerta en Torremocha (Cáceres): El Cristo del Santo Sepulcro», en *Norba-Arte*, T.º XIII (1993), pp. 323-325.
- IDEM, «Notas sobre entalladores y ensambladores placentinos del siglo XVII: Juan Pardo, Juan Moreno y Pedro Bello», en *Revista Alcántara* (3ª época), n.º 34 (Enero-Abril, 1995), pp. 163-179.
- IDEM (y GARCÍA ARRANZ, J.J.), «El escultor y entallador Valentín Romero», en *Boletín de la Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes*, T.º VII (Julio-Diciembre 1996), pp. 187-214.
- IDEM, «Entalladores y ensambladores castellanos en el retablo mayor de la catedral de Plasencia», en *Norba-Arte*, T.º XIV-XV (1994-1995) (1996), pp. 167-174.
- IDEM (y GARCÍA ARRANZ, J.J.), «Precisiones documentales sobre la actividad de Manuel de Larra Churriguera en el Monasterio de Guadalupe», en *Norba-Arte*, T.º XIV-XV (1994-1995) (1996), pp. 175-193.
- IDEM, «El entallador Francisco Gómez de Aguilar, un maestro inédito del barroco extremeño», en *Norba-Arte*, T.º XVI (1996) (1998), pp. 401-415.
- IDEM, «Nuevas obras del entallador vallisoletano Juan Velázquez en Plasencia», en *Norba-Arte*, T.º XVII (1997) (1999), pp. 75-88.
- IDEM, «El retablo de Ánimas Benditas en la iglesia parroquial de Navas del Madroño (Cáceres)», en *Norba-Arte*, T.º XVII (1997) (1999), pp. 317-321.
- MARTÍNEZ QUESADA, Juan, «Notas sobre artistas y artesanos de Extremadura», en *R.E.E.*, T.º XV (III) (1959), pp. 623-631; T.º XVI (II) (1960), pp. 353-362.
- IDEM, «Notas documentales sobre el divino Morales y otros artistas y artesanos de Extremadura (Tercera relación)», en *R.E.E.*, T.º XVII (I) (1961), pp. 93-107.
- MATÍAS Y VICENTE, Juan C., *La Virgen de La Blanca. Patrona de Pasarón de la Vera* (Plasencia, 1999).
- MÉLIDA ALINARI, José Ramón, *Catálogo Monumental de España. Provincia de Cáceres (1914-1916)* (Madrid, Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1924), 2 tomos de texto y 1 tomo de láminas.
- IDEM, *Catálogo Monumental de España. Provincia de Badajoz (1907-1910)* (Madrid, Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1926), 2 tomos de texto y 1 tomo de láminas.
- MÉNDEZ HERNÁN, Vicente, «El retablo mayor de la iglesia parroquial de Serradilla (Cáceres). Una obra del tallista y maestro de arquitectura Bartolomé Jerez», en *Norba-Arte*, T.º XVI (1996) (1998), pp. 237-254.
- IDEM, «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)», en *Revista Alcántara*, n.º 42 (1997), pp. 31-67.
- IDEM, «La Portada del Convento Placentino de San Vicente y su relación con otra serie de construcciones altoextremeñas del siglo XVII. Nuevas aportaciones documentales», en *VI Jornadas de Rehabilitación de Edificaciones Antiguas* (Almendralejo, Excmo. Ayuntamiento y Concejalía de Cultura, 3-5 de abril de 1997) (En prensa).
- IDEM, «Una aproximación al Plateresco extremeño, como particular derivación del Humanismo italiano: El retablo de la Iglesia Parroquial de las Casas de Millán (Cáceres). Nuevas Aportaciones documentales», en *El Humanismo Extremeño. I Jornadas* (1996) (Trujillo, 1997), pp. 363-369.
- IDEM, «El retablo del Santo Cristo del Desamparo de Escorial (Cáceres). Una nueva obra del maestro trujillano Bartolomé Jerez», en *Norba-Arte*, T.º XVII (1997) (1999), pp. 199-309.

- IDEM, «La distribución sectorial urbana de las profesiones artísticas en la ciudad de Plasencia de Mil Quinientos», en *Ciudades Históricas Vivas. Ciudades del Pasado: pervivencia y desarrollo*, Actas del Congreso celebrado en Mérida entre enero y febrero de 1997 (Mérida, 1998), T.º I, pp. 127-130.
- IDEM, «El retablo en la diócesis de Plasencia (siglos XV-XVIII)», en *Arte e Identidades Culturales*. Actas del XII Congreso Nacional del Comité Español de Historia del Arte (CEHA), (Oviedo, 1998), pp. 619-634.
- IDEM, «El entallador placentino Francisco Gómez de Aguilar y el retablo mayor parroquial de El Torno (Cáceres)», en *Revista Alcántara*, n.º. 46 (Enero-Abril, 1999), pp. 81-107.
- IDEM, «El entallador Francisco García y su obra en la provincia de Cáceres», en *Ars et Sapientia*, n.º. 0 (1999), pp. 49-81.
- IDEM, «Los retablos de Ntra. Sra. del Tránsito y de las Reliquias de la Catedral de Plasencia. Nuevas aportaciones documentales», en *R.E.E.*, T.º LVI (II) (2000), pp. 405-503.
- IDEM, «El retablo mayor de la ermita de Ntra. Sra. de Sopetrán, en Jarandilla de la Vera (Cáceres)», en *Norba-Arte*, T.º XVIII-XIX (1998-1999) (2001), pp. 179-205.
- IDEM, «El retablo mayor de la iglesia parroquial de Pasarón de la Vera (Cáceres)», en *Norba-Arte*, T.º XVIII-XIX (1998-1999) (2001), pp. 205-229.
- IDEM, «Apuntes para la sociología y profesionalidad artística de Extremadura, suscitados a raíz del contrato de pintura del antiguo retablo mayor de Jerte», en *Ars et Sapientia*, N.º. 6 (Diciembre, 2001), pp 25-48.
- IDEM, «La obra de arte al servicio de la transmisión de ideas: los orígenes del retablo y su programa litúrgico», en *Puertas a la Lectura. Lectura y Patrimonio Cultural*, N.º. 15/16 (Abril, 2002), pp. 83-85.
- MONTERO APARICIO, Domingo, *Arte religioso en la Vera de Plasencia* (Salamanca, Universidad de Salamanca, 1975).
- IDEM, «La iglesia parroquial de Malpartida de Plasencia y su retablo mayor», en *R.E.E.*, T.º XXXIII (I) (1977), pp. 181-198.
- MORENO LÁZARO, Juan, *Breve guía de Trujillo* (Barcelona, 1973) (3ª Ed. en 1978).
- MUÑOZ, Salvador, *Las dos Reglas de Perspectiva practica de Iacome Barrozzi de Viñola. Traducidas, I comentadas por Saluador Muñoz. Escultor i Arquitecto* (Madrid, 1642) (Badajoz, Ed. facsímil, 1996).
- MUÑOZ JIMÉNEZ, José Miguel, «El arquitecto fray Alonso de San José y la Sacristía del Monasterio de Guadalupe», en *Goya*, N.º. 219 (Noviembre-Diciembre, 1990), pp. 143-148.
- IDEM, «El arquitecto fray Alonso de San José y la Sacristía del Monasterio de Guadalupe», en *Guadalupe*, n.º. 710 (Guadalupe, Marzo-Abril de 1991), pp. 69-76.
- NAVARRO DEL CASTILLO, Vicente, *Historia de Mérida y pueblos de su comarca* (Cáceres, Ed.Extremadura, 1974), 2 vols.
- IDEM, «Pintores, escultores, doradores, plateros y maestros canteros que trabajaron en las iglesias y ermitas de la comarca de Mérida, desde mediados del siglo XVI hasta el primer tercio del siglo XX», en *R.E.E.*, T.º XXX (III) (Badajoz, 1974), pp. 581-609.
- NEIRA, Ángel, «El retablo de la Virgen del Castillo», en *Guadalupe*, n.ºs 749-750 (Guadalupe, 1998), pp. 20-22.
- ORTÍ BELMONTE, Miguel Ángel, *Historia del Culto y del Santuario de Nuestra Señora de la Montaña, Patrona de Cáceres*, T.º I (Cáceres, 1949); T.º II (Cáceres, 1950). Ambos tomos reeditados en uno solo (Cáceres, 1973).

- IDEM, *Guía de Cáceres y su provincia* (Barcelona, 1954).
- PALOMERO PÁRAMO, Jesús M., «La mayordomía mayor de Guadalupe bajo el priorato del P.Montalvo: La carta de poder para contratar en Sevilla las pinturas de la sacristía con Zurbarán», en *Guadalupe*, n.º 699 (Guadalupe, Mayo-Junio de 1989), pp. 140-144.
- IDEM, *Los Zurbaranes de Guadalupe* (Badajoz, 1990).
- IDEM, *La Sacristía de Guadalupe, Sala digna de los Cielos* (Madrid, 1998).
- IDEM, «Dos pintores de Monesterio auxilian a Zurbarán en la decoración del Buen Retiro, de Madrid: Diego Muñoz Naranjo y Juan Guerra», en *Actas del Simposio Internacional. "Zurbarán y su época"* (Madrid, 1998), pp. 86-89.
- PERLA, Antonio, «El desaparecido retablo relicario de San Mauricio procedente del monasterio de San Gerónimo de Yuste», en *Casatejada. Revista Anual de Cultura*, n.º. 39 (Septiembre de 1999), pp. 10-16.
- PÍRIZ PÉREZ, Emilio, «El escultor Lucas Mitata», en *B.S.A.A.*, T.º XLIII (1977), pp. 237-252.
- PIZARRO GÓMEZ, Francisco Javier, «Abandono y ruina de la arquitectura trujillana durante el siglo XIX», en *Norba. Revista de Arte, Geografía e Historia*, T.º II (1981), pp. 53-66.
- IDEM, «Consecuencias de la desamortización en la arquitectura religiosa cacereña», en *Actas del VII Congreso de Estudios Extremeños. T.º I, Historia del Arte* (Trujillo, 1983), pp. 199-208.
- IDEM (y TERRÓN REYNOLDS, M.ª T.), *Catálogo de los fondos pictóricos y escultóricos de la Diputación Provincial de Cáceres* (Cáceres, 1989).
- IDEM, *et alii, Patrimonio Histórico de Extremadura: Edad Media y Renacimiento* (Madrid, 1990).
- IDEM, *et alii, Patrimonio histórico de Extremadura: El Barroco* (Navarra, 1991).
- PONZ, Antonio, *Viage de España, en que se da noticia de las cosas mas apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella* (Madrid, 1772) (Madrid, Imprenta de Joaquín de Ibarra, 1784), tomos VII y VIII (Ed.Facsímil bajo el título *Viajar por Extremadura*, Editora Regional de Extremadura, Salamanca, 1983).
- PULIDO Y PULIDO, Tomás, *Datos para la Historia Artística cacereña (Repertorio de artistas)* (Cáceres, 1980).
- IDEM, *Notas para la Historia de Cáceres* (Cáceres, 1991)
- RAMÓN Y FERNÁNDEZ OXEA, José, «Antigüedades cacereñas», en *B.S.A.A.*, T.ºs XXXVII-XXXI (1944-45).
- IDEM, «Reliquias de Yuste», en *A.E.A.*, T.º XX (1947), pp. 26-59.
- IDEM, «Iglesias cacereñas no catalogadas», en *R.E.E.*, T.º XVI (I) (1960), pp. 59-96.
- RAMOS BERROCOSO, J. M., y PÉREZ ELVIRA, R., «El órgano barroco del antiguo convento de San Vicente Ferrer, de Plasencia», en *Ars et Sapientia*, n.º 10 (Cáceres, 2003), pp. 45-65.
- RAMOS RUBIO, José Antonio, «Santa Lucía de Membrío (Cáceres), obra del escultor Sebastián de Paz», en *Norba-Arte*, T.º. VIII (1988), pp. 283-288.
- IDEM, «El Cristo Yacente de Casatejada», en *Casatejada. Revista Anual de Cultura e Información*, n.º. 29 (Septiembre, 1989), pp. 34-35.
- IDEM, *Estudio histórico artístico de la iglesia parroquial de Santa María la Mayor de Trujillo* (Cáceres, 1990).

- IDEM, «Dos obras inéditas del escultor Sebastián de Paz», en *Norba-Arte*, T.º X (1990), pp. 245-248.
- IDEM, *Estudio sobre los conventos de la T.O.R.F. de Trujillo (Monasterios de San Francisco el Real y San Pedro)* (Cáceres, 1991).
- IDEM, *El Palacio del Marqués de la Conquista en Trujillo* (Trujillo, 1992).
- IDEM, «Una obra inédita del escultor Sebastián de Paz», en *Norba-Arte*, T.º XII (1992), pp. 234-236.
- IDEM, *Yuste Imperial*, Col. *Cuadernos Populares*, n.º. 48 (Mérida, 1993).
- IDEM, *Historia del culto a Ntra. Sra. de la Victoria y su coronación canónica* (Cáceres, 1994).
- IDEM, «La ermita de San Lázaro de Trujillo. Aportaciones Histórico-Artísticas y Antropológico-Festivas», en *Ars et Sapientia*, N.º. 1 (Mayo, 2000), pp. 101-112.
- RODRÍGUEZ PEÑA, José Luis, *Los Hospitales de Plasencia* (Plasencia, Ed. Caja de Ahorros de Plasencia, 1972).
- ROMÁN DE LA HIGUERA, Jerónimo, *Historia del Colegio de Plasencia de la Compañía de Jesús* (1600), Real Academia de la Historia, Ms. 9/3627
- ROSA ROQUE, Julio, *Guía de Cáceres y su provincia* (Cáceres, 1951).
- ROSADO, Joaquín, *Guía de Plasencia* (1905).
- ROSO DE LUNA, Mario, «El Cristo del Desamparo», en *Revista de Extremadura*, T.º V, n.º. XLV (1903), pp. 114-117.
- ROVIRA, Elisa, «Nuevo estudio de la sacristía de Guadalupe», en *Guadalupe*, n.º. 670 (Guadalupe, Mayo-Junio de 1984), pp. 127-134.
- RUBIO, Fr. Germán, «Las Mujeres Fuertes del Camarín de Guadalupe», en *El Monasterio de Guadalupe*, n.º. 77 (Guadalupe, 1 de septiembre de 1919), pp. 283-290.
- RUBIO GARCÍA, Fernando, «Los contratos de aprendizaje artísticos en Badajoz. 1701-1730», en *Actas del VIII Congreso Nacional de Historia del Arte. C.E.H.A.*, T.º I (Mérida, 1992), pp. 309-316.
- RUBIO MASA, Juan Carlos, *et al.*, «Recuerdo del pasado», en *Casatejada*, n.º. 13 (Septiembre, 1973), s/p.
- IDEM, «La Escultura Barroca en Casatejada», en *Casatejada*, n.º. 17 (Septiembre de 1977), s/p.
- IDEM, «La iglesia parroquial de San Ildefonso de Serrejón», en *Serrejón* (Navalmoral de la Mata, Ed. Junta parroquial de Serrejón, 1978), s/p.
- IDEM, «La ermita de la Soledad de Casatejada», en *Casatejada. Revista anual de cultura e información*, n.º. 19 (Septiembre de 1979), s/p.
- IDEM, *Trujillo* (León, 1980).
- IDEM (y ROBLES SÁNCHEZ, Inmaculada), «Los cambios de moda en el vestuario de la imagen de la Virgen de la Soledad», en *Casatejada. Revista Anual de Cultura e Información*, n.º. 29 (Septiembre, 1989), pp. 39-49.
- IDEM, «Artistas madrileños de comienzos del seiscientos en la baja Extremadura (Su intervención en el ornato litúrgico-funerario de la iglesia conventual de Santa Marina de Zafra)», en *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, H.ª del Arte*, T.º VII (1994), pp. 181-200.
- IDEM (y RUBIO MASA, José Luis), *Saucedilla. Santo y seña de un pueblo extremeño* (Navalmoral de la Mata, 1995).

- IDEM, *El Mecenazgo Artístico de la Casa Ducal de Feria* (Mérida, 2001).
- RUBIO ROJAS, Antonio, *Rutas cacereñas. La de las chimeneas* (Madrid, 1980).
- RUIZ MATEOS, Aurora, et al., *Arte y religiosidad popular. Las ermitas de la Baja Extremadura (Siglos XV y XVI)* (Zafra, 1995).
- SÁNCHEZ LOMBA, Francisco M., «Vicente Barbadillo, autor del retablo mayor de San Mateo (Cáceres)», en *Norba-Arte*, T.º V (1984), pp. 323-325.
- IDEM, «Los artistas vistos por los artistas. Algunos datos», en *Revista Alcántara*, nº. 10 (3ª Época) (Enero-Abril de 1987), pp. 57-59.
- IDEM, «El escultor Lucas Mitata y el Obispo Galarza en la Catedral de Coria», en *Norba-Arte*, T.º IX (1989), pp. 45-62.
- IDEM, «Viaje Artístico por Monfragüe», en ALVARADO CORRALES, Eduardo (Coor.), *Monfragüe: Un parque nacional en Extremadura* (Jaraíz de la Vera, 1994), pp. 20-31.
- IDEM (y MARTÍNEZ DÍAZ, J.Mª), «La capilla de San Fulgencio en la Catedral de Plasencia», en *Homenaje al profesor Martín González* (Valladolid, 1995), pp. 255-260.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, Martiría, «La imagen de San Jerónimo de la parroquia de Cuacos», en *Archivo Hispalense*, nº. 60 (1953), pp. 87-88.
- IDEM, *Estudio histórico-artístico sobre la Virgen de Salobrar* (Jaraíz de la Vera, 1987).
- IDEM, *Jaraíz de la Vera. Villa de Realengo*, Col. *Cuadernos Populares*, nº. 45 (Mérida, 1991).
- SÁNCHEZ LORO, Domingo, *Descripción y noticias del Casar de Cáceres* (Cáceres, Publicaciones de la Jefatura Provincial del Movimiento, 1952).
- IDEM, *El Convento Placentino de San Ildefonso* (Cáceres, Servicio de Publicaciones de la Jefatura Provincial del Movimiento, 1956).
- IDEM, *Trasuntos Extremeños*, T.º I (Cáceres, Servicio de Publicaciones de la Jefatura Provincial del Movimiento, 1956).
- SÁNCHEZ MATA, José, *Hervás. Fomento de vocaciones sacerdotales. Datos Históricos del convento de PP. Trinitarios* (Diario EXTREMADURA, viernes, 14 de septiembre de 1951).
- SÁNCHEZ RECIO, Máximo, «El Convento de la Bien-Parada», en *Revista de Extremadura*, T.º X (1908), pp. 415 y ss.
- SANGUINO Y MICHEL, Juan, *Notas referentes a Cáceres* (Badajoz, 1996).
- SEGURA OTAÑO, Enrique, «Notas de arte (Recopilación de Documentos)», en *R.C.E.E.*, T.º X (I) (Badajoz, 1936), pp. 81-90.
- SOLÍS RODRÍGUEZ, Carmelo, «Historia del órgano en Trujillo», en *V Congreso de Estudios Extremeños. Pórtico al bimilenario de Mérida. Ponencia IV. Arte* (Badajoz, 1976), pp. 25-58.
- IDEM, «Artistas trujillanos en América», en *Norba-Arte*, T.º V (1984), pp. 117-140.
- IDEM, «Escultura y pintura del siglo XVI», en AA.VV., *Historia de la Baja Extremadura*, T.º II, *De la época de los Austrias a 1936* (Badajoz, 1986), pp. 573-679.
- IDEM (y TEJADA VIZUETE, F.), «Escultura y Pintura del siglo XVII», en AA.VV., *Historia de la Baja Extremadura*, T.º II, *De la época de los Austrias a 1936* (Badajoz, 1986), pp. 683-715.
- IDEM, «El retablo de Ntra. Sra. de Valvanera de la Colegiata de Zafra», en *Revista de Feria* (Zafra, 1987).

- IDEM, «El retablo mayor de la iglesia de San Francisco y la escultura barroca del XVIII en Trujillo», en *XXVII Coloquios Históricos de Extremadura. Libro de Resúmenes* (Cáceres, 1998), pp. 51-52.
- IDEM, «Las Visitas Pastorales y el Patrimonio Arquitectónico y Mobiliario de la Iglesia», en *Memoria Ecclesiae*, T.º XIV (Oviedo, 1999), pp. 411-450
- TEJADA VIZUETE, Francisco (y SOLÍS RODRÍGUEZ, C.), «Las Artes Plásticas en el siglo XVIII», en *Historia de la Baja Extremadura*, T.º II, *De la Época de los Austrias a 1936* (Badajoz, 1986), pp. 979-1.023.
- IDEM, *Retablos Barrocos de la Baja Extremadura (Siglos XVII-XVIII)* (Mérida, 1988).
- IDEM, «Retablos Barrocos de la Baja Extremadura: addenda», en *Norba-Arte*, T.º X (1990), pp. 137-147.
- IDEM, «Santa Clara en el arte de la Baja Extremadura», en *Guadalupe*, n.ºs 723-724 (Guadalupe, Septiembre-Octubre de 1993), pp. 216-220.
- IDEM, «La escultura exenta en el Provisorato de Llerena», en *Memorias de la Real Academia de Extremadura*, T.º II (Badajoz, 1993).
- IDEM, «La retablistica bajoextremeña de los siglos XVI al XVIII y su contexto», en *Actas del Congreso Internacional: Llerena, Extremadura y América* (Badajoz, 1994).
- IDEM, «La temprana irrupción del Clasicismo seiscientista en la Baja Extremadura y la propuesta retablistica de Francisco Morato y Salvador Muñoz», en *Actas del X Congreso del CEHA. Los Clasicismos en el Arte Español* (Madrid, 1994), pp. 283-287.
- IDEM, «El escultor portugués Francisco Morato y su obra en la Baja Extremadura (1606-1628)», en *Actas del VII Congreso Hispano-Portugués de Historia del Arte. Las relaciones Artísticas entre España y Portugal: Artistas, mecenas y viajeros* (Badajoz, 1995), pp. 125-141.
- IDEM, «El arte religioso en Zafra en los siglos XVI y XVII: su expansión», en *Congreso Conmemorativo del VI Centenario del Señorío de Feria (1394-1994). Ponencias y Comunicaciones* (Badajoz, 1996), pp. 157-162.
- IDEM, *El Señor de la Humildad de Higuera la Real* (Zafra, 1996).
- IDEM, «San Pedro de Alcántara en la plástica extremeña», en *San Pedro de Alcántara, Hombre Universal*, *Actas del Congreso* (Madrid, 1998), pp. 439-477.
- IDEM, «Las artes plásticas en Extremadura durante el Siglo XVII», en AA.VV., *Extremadura. Fragmentos de Identidad. Guerreros. Santos. Artesanos. Artistas*. Catálogo de la Exposición (Madrid, 1988), pp. 93-109.
- IDEM, «Pintura y escultura del siglo XVII en la Baja Extremadura (en torno a Zurbarán)», en *Actas del Simposio Internacional. "Zurbarán y su época"* (Madrid, 1998), pp. 53-63.
- TENA FERNÁNDEZ, Juan, *Trujillo Histórico y Monumental* (Alicante, 1967. Trujillo, 1988 –sin indicación del n.º. de edición que se trata, que, en cualquier caso, no es una reimpresión de la primera–).
- TERRÓN REYNOLDS, Teresa (y BAZÁN DE HUERTA, Moisés), «Obras de arte inéditas en conventos de Plasencia», en *Norba-Arte*, T.º XII (1992), pp. 133-145.
- IDEM, «Temas iconográficos de la pintura barroca en Extremadura», en *Norba-Arte*, T.º XIV-XV (1994-1995) (1996), pp. 119-144.
- IDEM, *Patrimonio Pictórico de Extremadura. Siglos XVII y XVIII* (Cáceres, 2000).

- TOMÉ, Javier, *Serradilla. Santuario del Santísimo Cristo de la Victoria* (León, 1999).
- TORRES PÉREZ, José María, «Un claro seguidor de Roque de Balduque: Pedro de Paz, escultor extremeño del siglo XVI», en *Actas del VI Congreso de Estudios Extremeños*, T.º I. *Historia del Arte* (Cáceres, 1981), pp. 301-309.
- IDEM, «Algunas esculturas de José Salvador Carmona en Cáceres», en *B.S.A.A.*, T.º XLIX (1983), pp. 513-518.
- IDEM, *El retablo mayor de la iglesia de San Pedro de Gata. Una obra del escultor Pedro de Paz y del pintor Pedro de Córdoba* (Cáceres, 1985).
- IDEM, «Juan Calderón, escultor madrileño del siglo XVIII, autor del Cristo del Consuelo de la Cofradía de Nuestra Señora de Bienvenida en Torre de Don Miguel», en *Norba-Arte*, T.º VI (1985), pp. 287-290.
- IDEM, «El manierismo en la pintura cacereña de la segunda mitad del siglo XVI y primer tercio del XVII», en *Academia*, n.º. 61 (1985), pp. 233-258.
- IDEM, «La huella de Berruguete en Pedro de Paz, tasador del retablo de la iglesia de Santiago de Cáceres», en *Revista Alcántara*, n.º. 4 (1985), pp. 7-15.
- IDEM, «Un documento inédito relativo a Vicente Barbadillo», en *Revista Alcántara* (3ª Época), n.º. 12 (Septiembre-Diciembre, 1987), pp. 87-93.
- IDEM, «Una obra de Lucas Mitata. El Cristo de la Expiración de Brozas», en *Norba-Arte*, T.º VIII (1988), pp. 279-283.
- IDEM, «Retablo barroco de procedencia salmantina en Valverde del Fresno», en *Norba-Arte*, T.º IX (1989), pp. 273-278.
- IDEM, «Una escultura de San Bartolomé realizada por Tomás de la Huerta para su ermita en Casar de Cáceres», en *Norba-Arte*, T.º XIV-XV (1994-1995) (1996), pp. 321-326.
- IDEM, «Bartolomé Jerez y Luis Salvador Carmona en el retablo de la iglesia parroquial de Brozas (Cáceres)», en *Norba-Arte*, T.º XVI (1996) (1998), pp. 393-400.
- TORRES Y TAPIA, Frey D. Alonso de, «Descripción del Sacro Convento de San Benito de Alcántara», en *Revista de Extremadura*, T.º XII (1910), pp. 211 y ss.
- URREA, Jesús, «La escultura y la pintura en Extremadura durante el siglo XVIII», en *Extremadura. Fragmentos de Identidad*, Catálogo de la Exposición (Madrid, 1998), pp. 111-116.
- VALLECILLO TEODORO, Miguel Ángel, *Retablistica Alto Alentejana (Elvas, Villaviciosa y Olivenza) en los siglos XVII-XVIII* (Mérida, 1996).
- VELO Y NIETO, Gervasio, *El arco de la Estrella* (Cáceres, 1960).
- VERA CAMACHO, Juan Pedro, «Artistas extremeños», en *R.E.E.*, T.º XXVI (III) (Badajoz, 1970), pp. 499-530.
- ZAMORA, Hermenegildo, «La capilla de las reliquias», en *Guadalupe*, n.º. 688 (Guadalupe, Julio-Agosto de 1987), pp. 159-168.
- IDEM, «La capilla de las reliquias en el monasterio de Guadalupe», en *A.E.A.*, T.º XLV, n.º. 177 (Enero-Marzo, 1972), pp. 43-54.

ÍNDICE DE MAPAS, LÁMINAS Y FIGURAS

MAPAS

Mapa 1. La Reconquista de Extremadura en los siglos XI-XIII, según Julio González (Tomado de la obra, <i>La Reconquista Española y la Repoblación del País</i> , 1951)	25
Mapa 2. Etapas de formación de Extremadura, según Julio González (Tomado de la obra, <i>Extremadura</i> , 1979)	33
Mapa 3. Mapa del Obispado de Plasencia. Tomás González, 1797. Biblioteca Nacional	45
Mapa 4. Mapa del actual Obispado de Plasencia (a excepción de los últimos cambios del siglo XX), según Ceferino García Vidal (1946)	59

LÁMINAS

Lámina I. Comitentes	113
Lámina II. Procedencias de artistas.....	118
Lámina III. Testamentos de algunos maestros del arte	140-141
Lámina IV. Distribución Sectorial de las profesiones en la ciudad de Plasencia ..	148
Lámina V. Los contratos de aprendizaje	172-173
Lámina VI. Períodos de aprendizaje.....	174
Lámina VII. Tipos de columnas. Estriada, entorchada, y entorchada con tercio retallado	223
Lámina VIII. Tipos de columnas. Salomónicas y enguirnaldada	229
Lámina IX. Tipos de columnas. Fuste liso y decorado con distinto tipo de ornato	230
Lámina X. Estípite	232

Lámina XI. Malpartida de Plasencia. Parroquia de San Juan Bautista. Retablo mayor según J.J. García Arranz.	291
Lámina XII. Plasencia. S.I. Catedral. Retablo mayor según J.J. Martín González ..	292
Lámina XIII. Trujillo. Parroquia de San Francisco. Retablo mayor	295
Lámina XIV. Cuacos de Yuste. Parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción. Retablo mayor.....	297
Lámina XV. Monroy. Parroquia de Santa Catalina. Retablo mayor, iconografía ..	311
Lámina XVI. Malpartida de Plasencia. Parroquia de San Juan Bautista. Retablo mayor. Iconografía según J.J. García Arranz	424
Lámina XVII. Plasencia. S.I. Catedral. Retablo mayor. Iconografía según J.J. Martín González.....	473

FIGURAS

Fig. 1. Tejada de Tiétar. Parroquia de San Miguel Arcángel. Retablo mayor	73
Fig. 2. Plasencia. Ermita de Ntra. Sra. de la Salud. Retablo mayor	77
Fig. 3. Plasencia. Convento de Clarisas Capuchinas de Santa Ana. Retablo mayor ..	79
Fig. 4. Plasencia. S.I. Catedral. Retablo de la Santa Cruz.....	84
Fig. 5. Plasencia. Convento de Santo Domingo. Retablo mayor.....	92
Fig. 6. Monasterio de Yuste. Retablo mayor.....	98
Fig. 7. Mirabel. Parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción. Retablo mayor	103
Fig. 8. Trujillo. Parroquia de Santiago. Retablo mayor.....	106
Fig. 9. Plasencia. Parroquia de San Pedro. Retablo colateral clasicista	111
Fig. 10. Plasencia. Parroquia de San Martín. Retablo mayor.....	128
Fig. 11. Juan de Herrera y Pedro Perret. Ortografía del retablo mayor del Monasterio de San Lorenzo El Real de El Escorial. 1589	154
Fig. 12. Juan Gómez de Mora. Traza del retablo mayor del Monasterio de Santa María de Guadalupe. 1614. Biblioteca Nacional	156
Fig. 13. Trujillo. Antiguo Ayuntamiento. Retablo de la capilla	185
Fig. 14. Juan de Valencia. Juan Martín y Juan Pérez. Traza del retablo de la capilla de Martín de Engorrilla de Llerena. 1560. Badajoz, Museo Catedralicio.....	198
Fig. 15. Valdeastillas. Parroquia de Santa María de Gracia. Retablo talaverano. Colateral del Evangelio.....	211
Fig. 16. Plasencia. Parroquia de San Esteban. Retablo del Cristo de la Buena Muerte	228
Fig. 17. Valdetorres. Parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción. Retablo mayor	231
Fig. 18. Santibáñez de Béjar. Parroquia de Santiago Apóstol. Retablo mayor	231

Fig. 19. Plasencia. S.I. Catedral. Retablo mayor, tabernáculo	238
Fig. 20. Casatejada. Parroquia de San Pedro Ad-Víncula. Retablo mayor	242
Fig. 21. Baños de Montemayor. Parroquia de Santa Catalina. Retablo mayor	249
Fig. 22. Roturas de Cabañas. Parroquia de San Bernardino de Siena. Retablo del Rosario, Huida a Egipto	256
Fig. 23. Serrejón. Parroquia de San Ildefonso. Retablo del Crito atado a la columna	258
Fig. 24. Serrejón. Parroquia de San Ildefonso. Retablo de la Dolorosa y Cristo yacente	261
Fig. 25. Cabezabellosa. Ermita de Ntra. Sra. del Castillo. Retablo mayor	264
Fig. 26. Hervás. Iglesia del antiguo convento Trinitario. Retablo mayor, Coronación	267
Fig. 27. Puerto de Béjar. Parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción. Retablo mayor, Inmaculada.....	269
Fig. 28. Don Benito. Parroquia de Santiago Apóstol. Retablos desaparecidos	285
Fig. 29. Medellín. Iglesia de Santa Cecilia. Antiguo retablo mayor	285
Fig. 30. Monasterio de El Escorial. Retablo y altar mayor de la Basílica	288
Fig. 31. Monroy. Parroquia de Santa Catalina. Retablo mayor	300
Fig. 32. Monroy. Parroquia de Santa Catalina. Retablo mayor, San Mateo.....	303
Fig. 33. Monroy. Parroquia de Santa Catalina. Retablo mayor, La disputa con los doctores.....	314
Fig. 34. Martín de Vos (1532-1603), Niño Jesús en el Templo	314
Fig. 35. Monroy. Parroquia de Santa Catalina. Retablo mayor, desposorios místicos de Santa Catalina.....	314
Fig. 36. Giogrio Ghisi (1500/21/24-1582), Bodas Místicas de Santa Catalina (sobre un tema de Antonio Allegri)	314
Fig. 37. Monroy. Parroquia de Santa Catalina. Retablo mayor, El Nacimiento de Jesús.....	315
Fig. 38. Jan Sadeler (1550-1600), El Nacimiento de Jesús (sobre un tema de Martín de Vos)	315
Fig. 39. Casar de Cáceres. Parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción. Retablo mayor.....	323
Fig. 40. Plasencia. Parroquia de San Martín. Retablo mayor, custodia según Mérida	329
Fig. 41. Berzocana. Parroquia de San Juan Bautista. Custodia del altar mayor	330
Fig. 42. Ahigal. Parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción. Retablo mayor	351
Fig. 43. Monroy. Parroquia de Santa Catalina. Retablo mayor, San Juan	353

Fig. 44. Montehermoso. Parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción. San Juan Bautista	354
Fig. 45. Pozuelo de Zarcón. Parroquia de San Pedro Apóstol. San Antonio	357
Fig. 46. Acebo. Parroquia de Ntra. Sra. de los Ángeles. Retablo mayor, Asunción.....	363
Fig. 47. Monroy. Parroquia de Santa Catalina. Retablo mayor, Crucificado....	365
Fig. 48. Casatejada. Ermita de Ntra. Sra. de la Soledad. Cristo Yacente	367
Fig. 49. Monasterio de Yuste. Antiguo retablo-relicario conservado en Majadas.....	374
Fig. 50. Monasterio de Yuste. Antiguo retablo-relicario conservado en Majadas. La Gloria	377
Fig. 51. Collado de la Vera. Parroquia de San Cristóbal. Sagrario del antiguo retablo mayor	379
Fig. 52. Serradilla. Parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción. Retablo de San José.....	382
Fig. 53. Navalmoral de la Mata. Parroquia de San Andrés. Retablo mayor	385
Fig. 54. Pasarón de la Vera. Ermita de Ntra. Sra. de la Blanca. Retablo mayor	390
Fig. 55. Escorial. Parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción. Retablo mayor	395
Fig. 56. Real Monasterio de Guadalupe. Retablo de Santa Paula	399
Fig. 57. Garciaz. Parroquia de Santiago el Mayor. Antiguo retablo-relicario	400
Fig. 58. Malpartida de Plasencia. Parroquia de San Juan Bautista. Retablo mayor	414
Fig. 59. Malpartida de Plasencia. Parroquia de San Juan Bautista. Retablo mayor, relieve del Nacimiento	416
Fig. 60. Malpartida de Plasencia. Parroquia de San Juan Bautista. Retablo mayor, San Pablo	426
Fig. 61. Plasencia. S.I. Catedral. Capilla de San Fulgencio	432
Fig. 62. Plasencia. S.I. Catedral. Capilla de San Fulgencio. Retablo	434
Fig. 63. Plasencia. S.I. Catedral. Capilla de San Fulgencio. Retablo, Inmaculada	435
Fig. 64. Plasencia. S.I. Catedral. Retablo mayor.....	449
Fig. 65. Plasencia. S.I. Catedral. Retablo mayor, relieve de la Asunción	456
Fig. 66. Plasencia. S.I. Catedral. Retablo mayor, Nacimiento	467
Fig. 67. Plasencia. S.I. Catedral. Retablo mayor, Oración en el huerto	474
Fig. 68. Plasencia. S.I. Catedral. Retablo mayor, San Pablo	475
Fig. 69. Plasencia. S.I. Catedral. Retablo mayor, Circuncisión	476
Fig. 70. Plasencia. S.I. Catedral. Retablo mayor, Crucifixión.....	477
Fig. 71. Plasencia. Parroquia de San Martín. Capilla de San Blas. Retablo	484

Fig. 72. Plasencia. Parroquia de San Martín. Capilla de San Blas. Retablo, San Blas.....	486
Fig. 73. Plasencia. Parroquia de San Nicolás. Retablo de la Adoración de los Pastores	488
Fig. 74. Baños de Montemayor. Parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción. Retablo mayor.....	492
Fig. 75. Trujillo. Parroquia de San Francisco. Inmaculada Concepción.....	496
Fig. 76. Béjar. Parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción. Retablo mayor	499
Fig. 77. Béjar. Parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción. Retablo mayor, Prendimiento	500
Fig. 78. Béjar. Parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción. Retablo mayor, Nacimiento	502
Fig. 79. Puerto de Béjar. Parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción. Retablo mayor	502
Fig. 80. La Garganta. Parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción. Retablo mayor, San Marcos	504
Fig. 81. Acebo. Parroquia de Ntra. Sra. de los Ángeles. Retablo mayor	508
Fig. 82. Higuera. Parroquia de San Sebastián. Retablo mayor	518
Fig. 83. Viandar de la Vera. Parroquia de San Andrés. Retablo mayor	520
Fig. 84. Berzocana. Parroquia de San Juan Bautista. Retablo de San Fulgencio y Santa Florentina.	525
Fig. 85. Berzocana. Parroquia de San Juan Bautista. Retablo-relicario, detalle de las reliquias	526
Fig. 86. Trujillo. Parroquia de San Martín. Retablo mayor	527
Fig. 87. Cañamero. Parroquia de Santo Domingo de Guzmán. Retablo mayor	528
Fig. 88. Santa Cruz de la Sierra. Parroquia de la Vera Cruz. Retablo mayor	530
Fig. 89. Saucedilla. Parroquia de San Juan Bautista. Retablo mayor	531
Fig. 90. Zorita. Parroquia de San Pablo. Antiguo retablo mayor	533
Fig. 91. Puente del Congosto. Parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción. Retablo mayor.....	534
Fig. 92. Aldeanueva de la Vera. Parroquia de San Pedro Apóstol. Retablo de San José.....	536
Fig. 93. Guareña. Parroquia de Santa María. Antiguo Retablo mayor.....	540
Fig. 94. Jarandilla de la Vera. Parroquia de Ntra. Sra. de la Torre. Retablo mayor	541
Fig. 95. Hervás. Iglesia del antiguo convento trinitario. Retablo-baldaquino del Cristo del Perdón	547

Fig. 96. Hervás. Iglesia del antiguo convento trinitario. Retablo-baldaquino del Cristo del Perdón, imagen titular	548
Fig. 97. Tornavacas. Parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción. Retablo mayor	552
Fig. 98. Tornavacas. Parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción. Retablo mayor, Natividad	553
Fig. 99. Tornavacas. Parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción. Retablo mayor, San Pablo	554
Fig. 100. Cabezuela del Valle. Parroquia de San Miguel Arcángel. Retablo mayor	556
Fig. 101. Cabezuela del Valle. Parroquia de San Miguel Arcángel. Retablo mayor, San Miguel	560
Fig. 102. Coria. S.I. Catedral. Retablo de San Pedro de Alcántara	562
Fig. 103. Belvís de Monroy. Ermita de Ntra. Sra. del Berrocal. Retablo mayor	564
Fig. 104. Serradilla. Iglesia del convento del Santo Cristo de la Victoria. Retablo mayor	571
Fig. 105. Serradilla. Iglesia del convento del Santo Cristo de la Victoria. Retablo mayor, imagen del titular	575
Fig. 106. Jaraíz de la Vera. Parroquia de Santa María. Retablo mayor.....	579
Fig. 107. Garganta la Olla. Parroquia de San Lorenzo. Retablo mayor	583
Fig. 108. Valverde de la Vera. Parroquia de Santa María de Fuentes Claras. Retablo mayor	587
Fig. 109. Serradilla. Iglesia del convento del Santo Cristo de la Victoria. Retablo del Corazón de Jesús	591
Fig. 110. Serradilla. Iglesia del convento del Santo Cristo de la Victoria. Retablo de la Virgen del Carmen, imagen titular	592
Fig. 111. Plasencia. S.I. Catedral. Órgano grande	594
Fig. 112. Plasencia. S.I. Catedral. Retablo de las Reliquias	603
Fig. 113. Plasencia. S.I. Catedral. Retablo de las Reliquias, detalle de la Angelología	609
Fig. 114. El Torno. Parroquia de Ntra. Sra. de la Piedad. Retablo mayor	614
Fig. 115. Torrejoncillo. Parroquia de San Andrés. Retablo mayor	616
Fig. 116. Casas de Millán. Parroquia de San Nicolás de Bari. Tabernáculo	617
Fig. 117. Torrejoncillo. Parroquia de San Andrés. Retablo del Cristo del Consuelo o de la Dolorosa	618
Fig. 118. Jarandilla de la Vera. Ermita de Ntra. Sra. de Sopetrán. Retablo mayor, San Pastor	622
Fig. 119. Pasarón de la Vera. Parroquia de El Salvador. Retablo mayor, grupo de la Transfiguración del Señor	623

- Fig. 120.** Casas de Millán. Parroquia de San Nicolás de Bari.
 Imagen de Santa Marina, procedente de su antigua ermita 624
- Fig. 121.** Serradilla. Parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción. Retablo mayor 629
- Fig. 122.** Serradilla. Parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción. Luis Salvador
 Carmona. Traza para la imagen de Ntra. Sra. de la Asunción (1748)..... 630
- Fig. 123.** Serradilla. Parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción.
 Retablo mayor, Ntra. Sra. de la Asunción..... 630
- Fig. 124.** Brozas. Parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción. Retablo mayor 633
- Fig. 125.** Escorial. Parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción.
 Cristo del Desamparo..... 634
- Fig. 126.** Escorial. Parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción. Imagen de la
 Dolorosa, situada en el antiguo retablo del Cristo del Desamparo 636
- Fig. 127.** Escorial. Parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción.
 Emplazamiento original del Cristo, según J.R. Mérida..... 637
- Fig. 128.** Escorial. Parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción.
 Retablo de Bartolomé Jerez 638
- Fig. 129.** Logrosán. Parroquia de San Mateo. Retablo mayor 639
- Fig. 130.** Trujillo. Parroquia de San Francisco. Retablo mayor 643
- Fig. 131.** Alcollarín. Parroquia de Santa Catalina. Retablo mayor 645
- Fig. 132.** Madroñera. Parroquia de la Purísima Concepción. Retablo mayor 647
- Fig. 133.** Trujillo. Parroquia de San Martín. Órgano barroco 647
- Fig. 134.** Madroñera. Parroquia de la Purísima Concepción. San Antonio..... 649
- Fig. 135.** Madroñera. Parroquia de la Purísima Concepción.
 Virgen del Carmen 649
- Fig. 136.** Cabezuela del Valle. Parroquia de San Miguel Arcángel.
 Retablo de la Virgen del Carmen 659
- Fig. 137.** Navaconcejo. Parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción.
 Retablo mayor 664
- Fig. 138.** Barrado. Parroquia de San Sebastián. Retablo mayor 667
- Fig. 139.** Jerte. Parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción.
 Retablo del Cristo de la Salud..... 669
- Fig. 140.** Jerte. Parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción.
 Retablo de Ntra. Sra. del Rosario 669
- Fig. 141.** Jarandilla de la Vera. Ermita de Ntra. Sra. de Sopetrán.
 Retablo mayor 671
- Fig. 142.** Jaraíz de la Vera. Parroquia de San Miguel Arcángel.
 Retablo mayor 677
- Fig. 143.** Arroyomolinos de la Vera. Parroquia de
 San Nicolás de Bari. Retablo mayor..... 681

Fig. 144. Jerte. Parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción. Retablo mayor	688
Fig. 145. Jerte. Parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción. Retablo mayor, detalle de la angelología	690
Fig. 146. Manuel Álvarez Benavides. Estampa de la Virgen de la Blanca	693
Fig. 147. Garganta la Olla. Parroquia de San Lorenzo. Retablo mayor, manifestador	694
Fig. 148. Pasarón de la Vera. Parroquia de El Salvador. Retablo mayor	696
Fig. 149. Aldeanueva de la Vera. Parroquia de San Pedro. Retablo del Cristo del Sepulcro	700
Fig. 150. Cuacos de Yuste. Parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción. Retablo de la Virgen del Carmen	702
Fig. 151. Cuacos de Yuste. Parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción. Retablo de San José.....	704
Fig. 152. Aldeanueva de la Vera. Parroquia de San Pedro. Retablo mayor, imagen del titular	706
Fig. 153. Collado de la Vera. Parroquia de San Cristóbal. Antiguo retablo mayor.....	708
Fig. 154. Hervás. Iglesia del antiguo convento trinitario. Retablo mayor	714
Fig. 155. Hervás. Iglesia del antiguo convento trinitario. Retablo de Ntra. Sra. de Gracia	719
Fig. 156. Hervás. Iglesia del antiguo convento trinitario. Retablo de San José.....	721
Fig. 157. Puente del Congosto. Parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción. Retablo del Crucificado, Santo Domingo	732
Fig. 158. Puente del Congosto. Parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción. Retablo del Crucificado, San Francisco.....	732
Fig. 159. Plasencia. S.I. Catedral. Retablo de Ntra. Sra. del Tránsito, imagen yacente de la Virgen	736
Fig. 160. Plasencia. S.I. Catedral. Retablo de Ntra. Sra. del Tránsito	738
Fig. 161. Plasencia. S.I. Catedral. Retablo de Ntra. Sra. del Tránsito, Santa Ana	745
Fig. 162. Plasencia. S.I. Catedral. Retablo de Ntra. Sra. del Tránsito, detalle de la calle central	746
Fig. 163. Béjar. Santuario de Ntra. Sra. del Castañar. Retablo mayor	750
Fig. 164. Puente del Congosto. Parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción. Retablo del Crucificado.....	753
Fig. 165. Puente del Congosto. Parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción. Retablo de Ntra. Sra. del Rosario	753
Fig. 166. Villanueva de la Vera. Parroquia de Ntra. Sra. de la Concepción. Retablo de San José, antiguo del Dulce Nombre de Jesús	757

Fig. 167. Villanueva de la Vera. Parroquia de Ntra. Sra. de la Concepción. Retablo mayor	758
Fig. 168. Aldeanueva de la Vera. Parroquia de San Pedro Apóstol. Retablo mayor	763
Fig. 169. Deleitosa. Parroquia de San Juan Evangelista. Retablo del Santo Cristo del Desamparo. Imagen titular	765
Fig. 170. Losar de la Vera. Ermita del Cristo de la Misericordia. Retablo mayor	766
Fig. 171. Villanueva de la Vera. Parroquia de Ntra. Sra. de la Concepción. Retablo del Cristo de la Piedad	768
Fig. 172. Cabezuela del Valle. Ermita de Ntra. Sra. de Piedras Albas. Retablo mayor	771
Fig. 173. Jerte. Ermita del Cristo del Amparo. Retablo Mayor	774
Fig. 174. Tornavacas. Parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción. Retablo-baldaquino del Cristo del Perdón	777
Fig. 175. Hervás. Parroquia de Santa María de Aguas Vivas. Retablo mayor....	779
Fig. 176. Casatejada. Ermita de Ntra. Sra. de la Soledad. Retablo mayor	781
Fig. 177. Plasencia. Convento de Monjas Carmelitas Descalzas. Retablo mayor	783
Fig. 178. Plasencia. Convento de Monjas Ildefonsas. Retablo mayor.....	785
Fig. 179. Candelario. Parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción. Retablo mayor ..	787
Fig. 180. Béjar. Parroquia de El Salvador. Antiguo retablo mayor	791
Fig. 181. Puente del Congosto. Parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción. Retablo mayor, San Ramón Nonato	793
Fig. 182. Hervás. Parroquia de Santa María de Aguas Vivas. Antiguo retablo mayor.....	795
Fig. 183. Solana de Cabañas. Parroquia de San Miguel Arcángel. Antonio José Proenza, traza del retablo de Santa Lucía	799
Fig. 184. Solana de Cabañas. Parroquia de San Miguel Arcángel. Antonio José Proenza, traza del retablo de Santa Lucía, detalle	800
Fig. 185. Solana de Cabañas. Parroquia de San Miguel Arcángel. Retablo de Santa Lucía	801
Fig. 186. Sanchotello. Parroquia de Nra. Sra. de la Asunción. Retablo mayor ..	806
Fig. 187. Valverde de Valdelacasa. Parroquia de Santiago Apóstol. Retablo mayor	806
Fig. 188. La Garganta. Parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción. Retablo mayor	807
Fig. 189. Navacarros. Parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción. Retablo mayor	808
Fig. 190. Serrejón. Parroquia de San Ildefonso. Retablo mayor	809

Fig. 191. Cuacos de Yuste. Parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción. Retablo mayor	814
Fig. 192. Cuacos de Yuste. Parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción. Retablo mayor, inscripción sobre el dorado	815

PROCEDENCIA DE LAS LÁMINAS Y FOTOGRAFÍAS

Autores de las láminas que no van citados

Andrés Sánchez Marcos, dibujos de las láms. VII, VIII, IX, X, XIII y XIV.

Román Hernández Nieves y Javier Cano Ramos, Lám. XV.

Procedencia de las fotografías

Todas las fotografías de la obra son del autor, excepto aquéllas a las que se hace referencia de forma expresa en el texto, y las que se citan a continuación:

Anónimo, fig. 28.

Archivo Mas (Barcelona), figs. 5, 13, 64, 65, 69 y 70.

Archivo parroquial de Guareña, fig. 93.

Archivo parroquial de Zorita, fig. 90.

Biblioteca Nacional, Madrid, fig. 12.

Catedral de Badajoz, fig. 14.

Everest, figs. 111 y 133.

García Boiza, A., fig. 180.

García Mogollón, F.J., figs. 42, 46, 81, 138 y 153.

García Sánchez, Francisco, fig. 29.

Hervás, rev. Ferias y Fiestas, fig. 182.

Martín, Manuel, fig. 124.

Martínez Díaz, José M.^a, figs. 115 y 117.

Matías y Vicente, J.C., fig. 146.

Ministerio de Cultura, fig. 57.

Monasterio de Guadalupe, fig. 55.

Patrimonio Nacional, figs. 30, 34, 36 y 38.

Ramón y Fernández Oxea, José, fig. 49.

ÍNDICE ONOMÁSTICO

A

- Aarón: 255, 273, 427, 428, 446
- Abad, Baltasar:** 749
- Abad, Juan (Provisor): 350, 467
- Abbad Ríos, Francisco: 289
- Aben-Jucef: 40
- Abigael: 675
- Abigea: 266, 736
- Abu Mohamed Abd al-Mumin: 23
- Abu Yacub Yusuf I: 24
- Abu Yusuf Yacub al-Mansur: 33
- Acedo, Alonso (bachiller): 678
- Acedo, Francisco** (carpintero): 562, **565**
- Acemel, fray Isidoro: 157, 198, 734
- Acevedo, Alonso de (Canónigo): 371, 460
- Acevedo, Diego de** (ens. y ent.): .. 371, 386, 543
- Acevedo, Gregorio de** (ens.): 131, **402**
- Acevedo, Francisco de** (ens.): 87, 130, 159, 182, 213, 349, **371-383**, 418, 419, 430, 509, 515, 516
- Acevedo, Juan de:** 372, 389
- Acevedo, María de: 371
- Acevedo, Martín de** (ent.): 372
- Acevedo y Miranda, Francisca: 162
- Acorso, Juan (Canónigo): 739
- Acosta, Cayetano de: 281
- Adán: 255, 511, 683
- Adriano VI: 47, 48
- Agapito y Revilla, Juan: 445, 447
- Agero Teixidor, Vicente: 27, 34
- Agripa, Herodes: 274
- Aguilar, Alonso** (retablista): 170
- Aguilar, Alonso de** (tallista): 727
- Aguilar, Francisco de:** 551
- Aguilar, Francisco de (secretario del Obispo Enriquez Manriquez): 381
- Aguilar, Valentín de** (ens. y esc.): 127, 337, 366, 453, 491, 497, 499
- Aguilar Arriaza, Juan** (retablista): 170
- Aguilar Gómez, Juan Carlos: 26, 34
- Aguilera, Diego de (Chantre): 524
- Aguirre, fray Domingo de (organero): 294, 594, 595
- Agulló y Cobo, Mercedes: 568
- Agustín, Antonio: 73
- Ainaud, Juan: 693
- Alarcón, Hernando de: 110
- Álava, Juan de (arq.): 287
- Alberro, Martín: 268
- Alberti, Leone Battista (tratadista): 153, 154, 157, 223, 227
- Alboraya, fray Domingo G. María de: 373
- Alcalá Yáñez, Jerónimo: 138
- Alcántara, Orden de: 26, 41, 66, 107, 287, 392, 577, 625
- Alciato, Andrea: 224
- Alcober, Manuel de (organero): 660
- Aldea, Quintín: 66
- Alegre, Melchor: 89
- Alejandro II: 32
- Alejandro VII: 38
- Alemán, Rodrigo** (ent.): 160, 208, 778
- Alfaro, Francisco de (plat.): 224
- Alfonso I: 21
- Alfonso I Enriquez: 23, 26
- Alfonso III: 21, 22
- Alfonso VI: 22, 26
- Alfonso VII el Emperador: 23, 24, 26
- Alfonso VIII: 17, 24, 26-36, 39, 40, 41, 49, 65, 66, 71, 72, 89, 99, 127, 142, 185, 222, 278, 280, 291, 300, 365, 415, 446, 480, 530, 597, 621, 727, 742, 743, 796, 819
- Alfonso IX: 24, 33, 36

- Alfonso X el Sabio: 21, 29, 30
Alfonso XI: 522
Alonso, Catalina: 569
Alonso, Ignacio (esc.): 756
Alonso, Juan (ent.): 160
Alonso de Amusco, Hernando (Canónigo): 562
Alonso Cortés, Narciso: .. 178, 406, 409, 440, 444
Alonso Sierra, L.: 15
Almaraz (familia): 105
Almaraz, Juan de: 105
Almaraz, Teresa de: 112, 369, 515
Al-Marrakusi: 33
Altamirano, Álvaro Luis: 394
Aldorfer, Albrech: 736
Alva, Juan de (pint.): 163
Álvarez, Agustín: 631
Álvarez, Antonio (tallista): 749
Álvarez, Bartolomé (barbero): 137, 146
Álvarez, Beatriz (mujer de Francisco
 González Morato): 500
Álvarez, Cristóbal (pint.): 139, 140, 340
Álvarez, Fernando (dorador): 610, 615
Álvarez, Francisco (tallista): 790
Álvarez, Juan (maestro): 328
Alvarez, Juan (tallista): 749
Álvarez, Manuel: 429
Álvarez, Manuel (tallista): 749
Álvarez, Miguel (tallista): 749
Álvarez, Melchor (impresor): 94, 253
Álvarez, Pedro (ent.): 146
Álvarez Aguilar, García (escribano): 125
Álvarez Benavides, Manuel (tallista y esc.): 68,
 70, 109, 161, 162, 182, 203, 204, 207, 217,
 238, 296, 543, 565, 582, 586, 621, 623-625,
 650, 654, 655, 660, 673, 685, **691-711**, 712,
 764, 769, 789
Álvarez Fernández, D.: 15
Álvarez González, Ana Belén: 798
Álvarez Lopera: 546
Álvarez Lorenzana, Fernando (maestro de
 hacer retablos): 217, 228, 757, **767-768**
Álvarez Lorenzana, Pedro (maestro de hacer
 retablos): 198, 294, 617, 707, 767, **769**
Álvarez Martín, M.^a Lourdes: 116
Álvarez Oropesa, García (escribano): 146, 322,
 339
Álvarez de Toledo, Los
 (Condes de Oropesa): 553
Álvarez de Toledo, Fernando
 (Conde de Oropesa): 104, 374
Álvarez de Toledo, Fernando
 (Señor de Valdecorneja): 100
Álvarez de Toledo, Francisco: 104
Álvarez de Toledo, García
 (I Señor de Jarandilla): 99, 104
Álvarez de Toledo, Gutierre (Obispo): 88
Álvarez de Toledo y Pimentel, Fernando
 (III Duque de Alba): 119
Álvarez de Ucedo, Francisco (escribano): 577
Álvarez Villar, Julián: 16, 631, 714
Álvaro Barra, M.^a del Prado: 96
Alver (o de Álvarez), José de
 (maestro de talla): 599, 650, **651**
Alviz, Diego de (pint.): 517
Allegri «Il Correggio», Antonio (pint.): 314
Amberes, Adrián de (impr.): 254
Amberes, Nicolás de (ent.): 120
Amo, Pedro del (Alcalde): 109
Amez Prieto, Hipólito: 83
Ana (sirvienta): 256
Ana María (mujer de Juan de Oñatigui): 410
Ana de Austria: 374
Anaya, Los: 491
Anchieta, Juan de (esc.): 14, 150
Andrés, Patricia: 124, 157, 165, 397
Andrés, Melquiades: 88, 283
Andrés Martínez, Gregorio: 73
Andrés Ordax, Salvador: 14, 16, 78, 117, 124,
 276, 284, 340, 358, 382, 400, 401, 404, 427,
 474, 562, 608, 631, 633, 634, 638, 683, 684,
 734, 737, 759
Anicque, Diego de (esc.): 428
Aneza, Pedro de (maestro organero): .. 159, 660
Angelino, Esteban (esc. y pint.): 334, 517
Angulo, Catalina de: 125, 138, 317
Angulo, Francisco de (ent.): 125, 151, 160
Angulo, Juan de (pint.): 517
Angulo, Lucas (cura): 138
Angulo, María de: 125
Angulo Íñiguez, Diego: 123, 156, 157, 268, 448,
 475, 476
Antolín, P. Guillermo, OSA: 73
Antonio (señor): 109
Antonio, Domingo: 316, 345
Antonio, Juan (ens. y esc.): 79, 161
Aparicio, Juan: 380
Aponte, Juan de: 184, 356
Ara Gil, Clementina: 408, 437
Aranciaga, Isabel de
 (mujer de Mateo Gallardo): 467

Araujo, Ventura: 712
Arce, Antonio de (esc.): 225
 Arce Reinoso, Fernando: 75, 76
 Arce y Reinoso, Diego (Obispo): 75, 76, 253,
 446, 447, 465- 471, 478, 521, 570
 Arco, Ricardo del: 119
 Arcos Franco, José M.^a: 382, 625, 798
 Ardemans, Teodoro: 755
 Arena, Héctor Luis: 778
Arenas, Juan de (arq., ent. y esc.): 216, 227, 234,
 293, 294, 539, **550-562**, 777, 821
 Areopagita, Dionisio de: 281
 Arévalo Sánchez, fray Antonio, OFM: 91
 Arfe y Villafañe, Juan de: 246
 Argüello, Diego de: 348
Argüello «El Mozo», Francisco de
 (capintero): 335
Argüello «El Viejo», Francisco de
 (capintero): 335
 Arias, Gonzalo (cant.): 74
 Arias Montano, Benito: 73
 Arias Picardo, Juan (Canónigo): 320
 Ariès, Philippe: 139
 Arimatea, José de: 260
 Arimatea, Pseudo José de: 266, 736
 Arínez, Pedro (Comisario del Santo Oficio): .. 384
 Ariza, Fray Luis de: 28
 Arnedo, Esteban de: 440
 Arqueros, Antonio (Est. Tip.): 179
 Arranz, Juan (arq.): 625
Arrodahemen (carpintero y ent.): 151
Arrodamez: ver Arrodahemen
 Arroyo, Consuelo G. del: 198, 577
Artiaga, Antonio de (ens.): 160, 359
 Ascensión, María Luisa de la (madre): 270
Audmendí, Tomás (carpintero): 595
 Austria, Casa de: 98
 Austria, Los: 232, 403, 594, 722
 Ávila, Hernando de (pint.): 167
Ávila, Juan de
 (aprendiz de F.Díez de Tudanca): 549
 Ávila, Mateo de: 321
Ávila, Simón de: 429
 Ávila y Lamas, José (Obispo): 56, 57
 Ávila y Zúñiga, Luis: 103
 Avis, Orden de: 24
 Ayala, Iván de (impr.): 220, 332
 Ayala, Leonor de (Señora de Valdecorneja): .. 100
 Ayala, Pedro de (Obispo): 232
 Ayala Mallory, Nina: 243

Ayerbe, A.: 545
Ayuca, Juan de (esc.): 150
 Azcárate Ristori, José M.^a de: 14, 74, 124
 Azedo de la Berrueza, Gabriel: 546, 587, 698
Azpiazu, Mateo de: 226

B

Babelon, Jean: 155, 288
 Baeza, Floristán de (pint.): 123
Balbás, Alonso de (arq.): 122, 127, 128, 133, 158,
 191, 196, 212, 219, 238, 292, 344, 345, 351,
 363, 364, 382, 403, 409, 418, 430, 436, 442,
 450, 451-457, 462, 463, 465, 471, 474, 491,
 499, 505, **506-510**
 Balbás, Juan de (aparejador): 506, 507
 Balbás «El Mozo», Juan de: 506, 507
Balbás, Jerónimo (ens.): 231, 716
Balbás, Jerónimo de (arq.): 506
Balduque, Roque de (imaginer): 299, 404
 Baliño, Francisco (dorador): 573, 590
 Balsinde, L.: 154
 Ballesteros Cabrero, Floriano: 225
 Banda y Vargas, Antonio de la: 120, 123
Barahona, Fernando de (ens.): 14, 224
 Barambones: 524, 526
 Baraona, Francisco (Provisor y Vicario): 316
 Barbero García, Andrea: 393
 Barbosa, Juan (dorador): 765
 Barcia, Ángel M.: 156
 Barcia y Zambrana, José: 164
 Barco Isla, Alonso del: 384
 Barco y la Vega, Tomás del (Regidor): .. 141, 612
 Barrabás: 259
 Barrado, Juan (tundidor): 131, 325
 Barrado Manzano, Arcángel, OFM: .. 91, 276, 759
Barragán y Ortega, Lucas (esc.): 749, **750-752**
 Barrantes, Alonso (sedero): 179
 Barrantes, Francisco Vicente (cura): 600
 Barrantes, Vicente: 27-29, 54, 523, 570, 571
 Barrientos Alfageme, Gonzalo: 55, 112, 400, 526,
 536, 553, 588, 614, 661, 663, 765, 776, 813
 Barrio Loza, José Ángel: 14
 Barrio y Rufo, José María: 28, 35, 38-41, 78, 101,
 327, 328, 374, 446, 522, 735, 746, 747
 Barriocanal López, Y.: 394
Barrionuevo, Alonso (ens.): 444
 Barrionuevo, Catalina: 444
 Barrionuevo, José: 444

- Barrionuevo, María de: 145
Barrionuevo, Pedro de (ens.): 437, 438, 442, 444, 459
 Barrios García, Ángel: 30, 32, 35
 Barros, Rafael de (arq.): 602
 Barros Salgado, Pedro de (escribano): 138, 194, 195, 356, 412
 Barroso Villar, J.: 15
 Bartolomé García, Fernando R.: 245
Basco Castillo, Juan (ens.): 107, 159, 160, 172, 175, 176, **562-563**, 596, 605
Basoco, Diego de (ent.): 121, 122, 130, 196, 200, 290, 291, 350, 370, 372, 383, **406-409**, 410, 411, 413-422, 429, 430, 438, 452
 Basoco, Magdalena de
 (mujer de Agustín Castaño): 130, 291, 406- 411, 413, 416, 418-420, 422, 423, 429
 Bassegoda i Hugas, Bonaventura: .. 165, 198, 269
 Bataillón, Marcel: 190
 Bautista, Juan: 141
Bautista, Juan (ent.): 392
Bautista, Juan (esc.): 626
 Bautista Celma, Juan (rejero): 75
 Bautista Moles, Juan: 92
Bautista Páez, Juan (arq. y tallista): 625, 647
 Bautista Zubiaur, Juan
 (testamentario de Bayle y Padilla): .. 604
 Bayle y Padilla, Fray Plácido (Obispo): 78, 278, 603-606, 608, 617, 670, 746
 Bayón, Juan: 441
Bazán, Juan (ent.): 137
 Bazán de Huerta, Moisés: 262
 Baztán, Pedro (dorador): 761
Becerra, Gaspar: 261, 271, 288
 Becerra, Miguel (escribano): 418, 458, 465
 Bedón, Gaspar: 359, 370
 Béjar, Duque de: 713
Bejarano, Diego (ent.): 145, 160, 299
Bejarano, Gonzalo (ent.): 180
 Bejarano, Juan José: 376
 Bejarano, Sebastián (presbítero): 422
 Belbís y Albalá, Gabriel de: 653
 Belbís y Albalá, José: 652
 Belbís Fernández de San Miguel, Ana
 (mujer de F.^{co} Ventura de la Incera): 136, 652
Belver, Antonio de (ent.): 121, 299
Bello, Pedro (ens., ent. y esc.): 71, 105, 125, 161, 169, 172, 195, 200, 202, 204, 208, 337, 342, 344, **345-350**, 370, 388, 402, 417
Benavente, Sebastián de (arq.): 293, 539, 541
 Benavides (lic.): 419
Benavides, Manuel: ver Álvarez Benavides, Manuel
 Benavides Checa, José: 16, 30, 31, 38-40, 42, 44, 48, 51, 69, 71, 72, 75, 83, 84, 101, 121, 129, 137, 144, 151, 203, 209, 210, 244, 294, 321, 324, 328, 329, 337, 339, 341, 342, 346, 350, 355, 357, 359, 361, 366, 367, 392, 403-405, 414, 447-478, 490, 491, 500, 509-511, 514, 527, 529, 577, 595, 603, 604, 618, 622, 735, 737, 738, 740, 742, 746-748, 792
 Benedicto XIII (Pedro de Luna): 38
 Benítez, Pedro (plat.): 737
 Benito, Francisco (dorador): 589, 757, 761
 Benito Doménech, F.: 546
 Berjano, Daniel: 30, 208
Bermúdez, Alejo (esc.): 140, 160, 161, 183, 205, **355-359**, 387, 412
 Bermúdez, Antonio (plat.): 355
 Bermúdez, Francisco: 355, 386
 Bermúdez, María: 355
 Bermúdez de Trejo, Gutierre (Señor de Grimaldo y las Corchuelas): 90
 Bermúdez de Villalba, Pedro: 82
 Bernal, Ana: 686, 687, 689, 773
 Bernal Muñoz, José Luis: 279
Bernardo (esc., hijo de Manuel de Rincón): .. 479
Bernini, Gian Lorenzo (esc.): 168, 224, 227
 Bernis Madrazo, Carmen: 801
Berruguete, Alonso (esc.): .. 74, 83, 134, 178, 405
 Berruguete Pereda: 405
 Bexarano, Diego (boticario): 145
Bexarano, Gonzalo (ent.): 145
Billota, Alonso de (ens.): 479, 549
Billota, Antonio de (ens.): 549
 Binuesa, Juan de (bordador): 321
 Blanco, Francisco (maestro de cantería): 442, 443
 Blanco Molano, Juan (Visitador): 68, 586, 682, 694
 Blanco Ollero, María Inmaculada: 399
 Blázquez, Alonso (tundidor): 341
 Blázquez, Catalina: 125, 346
 Blázquez, Francisco: 320
 Blázquez, Juan (dorador): 646
 Blázquez, Martín (padre de Pedro Blázquez): 597
Blázquez, Pedro (ent., esc. y tallista): 137, 160, 181, **597-599**, 605, 651
 Blázquez, Teresa: 111, 640

Boabdil:	88
Boaz:	224
Bocanegra, Alonso (ent.):	392
Bohigas, Oriol:	238
Bolanos, Francisco:	348
Boloqui Larraya, Belén:	15, 225
Bonet Correa, Antonio: 220, 230, 560, 575, 579, 744	
Bonifacio Gams, Pío, OSB:	37, 40, 42, 56
Bonilla, Martín de (Obispo):	570
Booz:	264
Borbones, Los:	215
Borgoña, Gaspar de (pint.):	213
Borgoña, Juan de (pint.):	121
Borja, Juan de:	374
Borja Salvatierra, Vicente María de (Señor de Salvatierra):	652
Borrás Gualis, Gonzalo M.:	14
Botello, Bartolomé (ent.):	160, 299
Botello de Estrada, Pedro:	141, 361
Bougler:	736
Bouza Álvarez, José Luis:	65, 272, 279
Braceros, Antonio de (Arcediano):	361
Braceros, Rodrigo de:	92, 102
Bramante, Donato (arquitecto):	134, 332
Braunfels, Wolfgang:	89
Bricio (Obispo):	30, 39-42
Brieva, Gil de (pint.):	517
Brizuela, Jerónimo de (esc.):	383-385
Brizuela, José de:	383, 384
Brizuela, María de:	383, 384
Brizuela, Pedro de:	383
Brunelleschi, Filippo (arq.):	134, 155
Brunello, Branco (editor):	209
Bruselas, Estacio de (pint.):	120
Bruxelles, Hans de (ent. y esc.):	120
Buck, Walter J.:	557
Bueso Toledo, Isabel de:	125, 346
Buenaventura, Pseudo:	261
Buonarroti, Miguel Ángel (arq., esc. y pint.):	134, 231, 255, 716
Burke, Peter:	185
Bustamante García, Agustín:	127, 153, 166, 167, 180, 221

C

Caamaño, Rodrigo (Marqués de Villagarcía):	576
---	-----

Caamaño Martínez, Jesús M. ^a :	74
Caballero de Arias, Juan:	84
Caballero Gozález, Sebastián:	349
Cabeza de Vaca, Pedro:	441
Cabeza Leal, Juan M. (lic.):	136
Cabezas, Alonso:	172
Cabrera, Bernardo :	225
Cabrera, Miguel Esteban de (escribano):	653
Cabrera, Sancho de (arq.):	83, 527
Cadena, María de la:	355
Cadiñanos Bardeci, Inocencio: .. 621, 654, 655, 693	
Caifás:	258, 474
Cajés, Eugenio (pint.):	156, 194
Cajés, Patricio (pint.):	378
Calatrava, Orden de:	24, 36, 338, 577
Calderón (Canónigo):	422
Calderón de la Barca, Rodrigo (Marqués de Siete Iglesias, I conde de la Oliva y Comendador de Ocaña):	92, 102
Calderón y Paz, Jerónimo:	512
Calero:	451
Calero Ruiz, C.:	15
Calixto II:	31
Calvo, Alonso:	355
Calvo, Rosa:	111
Calvo Balboa, Manuel (Canónigo): .. 614, 742, 792	
Calvo Serraller, Francisco:	134
Calleja (ed.):	405
Calleja, Francisco de la:	111
Calleja, Francisco (pint.):	334
Callejo Serrano, Carlos:	22, 39, 132, 185, 299
Camacho de la Flor, Juan (Visitador): 613-614, 616	
Campos Sánchez-Bordona, María Dolores:	264
Canalejo, Vicente (maestro de retablos):	790
Canales, Marqués de:	102, 572
Cantera, Eugenio:	282, 570, 572
Cañamero de la Flor, Juan (Canónigo): .. 389, 728	
Cañas, Miguel (clérigo):	401
Cañas y Frías, Andrés de (Canónigo Magistral):	461
Cañedo Argüelles, Cristina:	252
Camacho, M. ^a del Rosario:	242
Camacho Macías, Aquilino:	31, 32
Camarero, Manuel:	115, 187
Camargo, Diego de (tundidor):	132
Cambio, Arnolfo di (esc.):	155
Camino, Agustín de (oficial de los Incera Velasco):	181, 652

- Camón Aznar, José: 14, 74, 166, 253, 272, 288
- Campo, Alonso del (maestro de arq.): 602
- Campo, Francisco de (escribano): 76, 79, 145, 146, 173, 176, 177, 192, 202, 204, 211, 212, 318, 320-322, 325, 327, 328, 335, 338, 341, 342, 344, 350, 366, 369, 370, 409, 421, 429, 431, 514, 515
- Campo, Juan del (mercader): 404
- Campuzano Ruiz, E.: 15
- Cancho Bernardo, Pedro (Deán): 38, 79, 786
- Cano, Alonso** (esc.): 91, 245, 542, 545, 704
- Cano de Lebrija, Juan (lic.): 97, 201, 204, 207
- Cano Ramos, Javier: 16, 207, 311, 675
- Caramuel de Lobkowitz, Juan: 220, 227, 228, 560, 579, 584, 587, 606
- Carande, Ramón: 63
- Carbonell, Alonso (arq.): 451
- Cárdenas, Juan de (pint.): 163, 213, 250, 323
- Cardeñosa, Marqués de: 104
- Carducho, Vicente (pint.): 117, 134, 156, 194
- Carlos I: 100
- Carlos II: 244, 569
- Carlos III: 38, 206, 210, 247, 248, 297, 802
- Carlos V: 18, 47, 48, 63, 72, 91, 98, 100, 101, 104, 119, 155, 244, 283, 288, 373, 374, 815
- Carnicero, Alejandro** (esc.): 608, 634, 636, 734, 737
- Caro, Julio: 73
- Carrasco García, Antonio: 123
- Carrasco Montero, G.: 633
- Carreño de Miranda, Juan (pint.): 476
- Carrera, Diego de la (impr.): 28, 253, 466
- Carriazo, Cristóbal** (tallista): 517
- Carrión, Leonardo** (esc.): 440
- Carvajal (armas): 104, 106, 480
- Carvajal (librero): 305
- Carvajal, Bernardina de: 407
- Carvajal, Diego de (escribano): 325, 334, 340
- Carvajal, Francisco de (alférez): 327
- Carvajal, Francisco de (II Señor de Torrejón el Rubio): 83
- Carvajal, Juan de (Cardenal): 38
- Carvajal, Leonardo de (escribano): .. 173, 387, 412
- Carvajal, Luisa de: 408
- Carvajal Girón, Juan de: 169, 172, 346
- Carvajal Girón, Pedro de (Obispo): 74, 129, 258, 259, 320, 346
- Carvajal y Sande, Juan (Conde de la Enjarada): 733
- Carvajal Sandoval, Alonso de: 112, 369, 515
- Casas, Pedro Alonso de las (plat.): 79
- Casas y Novoa, Fernando de: 715
- Casas y Souto, Pedro (Obispo): 57
- Casaseca Casaseca, Antonio: 17, 290, 292, 338, 366, 383, 450, 489, 490, 493, 495, 496, 498-501, 503, 504, 790, 793, 794, 807
- Casalles, Diego: 600
- Casalles, Leonardo: 600
- Cascajares, Bernardo** (esc.): 749
- Casellas, Raimón (colección): 198
- Caselles, Ysidra (mujer de C.Simón de Soria): 600
- Castaño, Juan María** (esc.): 81, 172-174, 176, 178, 200, 291, 359, 386, 387, 406, 407, **409-412, 432-436**, 416, 418, 422, **432-436**,
- Castaño, María: 411, 416, 418
- Castaño Castaño, Fernando (lic. y pint.): 195
- Castaño Cortés, Juan** (esc.): 726
- Castaño de Espinosa, Agustín** (esc.): 91, 102, 121, 122, 130, 174, 199, 200, 202, 205, 216, 290, 291, 360-362, 372, 381, 383, 406-408, **409-432**, 441, 479, 497, 505, 512-516
- Castejón y Fonseca, Diego (Visitador): 394
- Castellano, M.M.: 547
- Castilla, Antonio de: 190
- Castilla, Juan de: 47
- Castillo, Francisco Ignacio del: 570, 571
- Castillo, José del** (tallista): 535
- Castillo, Juan Leonardo: 563
- Castrejón, Diego de (Presidente del Consejo de Castilla): 569, 570
- Castro, Diego Miguel de (Vicario y Visitador): 161
- Castro, María de: 441
- Castro, Pedro de (Provisor): 316
- Castro Santamaría, Ana: 287
- Cava y Daza, Magdalena de: 611
- Cavero y Robles, Gerónimo Ignacio (Visitador): 614
- Ceán Bermúdez, Juan Agustín: 155, 287, 408, 413, 446, 451, 491, 568, 635, 734, 744
- Cendoya, Ignacio: 15, 170, 226
- Cennini, Cennino (tratadista): 209
- Cepeda, Bernardo de (Regidor): 359
- Cepeda, Diego de: 687
- Cepeda, Pedro de: 95
- Cerda, Hernando de la: 105, 365, 782
- Cerda Porcallo, María de la: 105, 341, 365, 366, 782-784
- Cerdán, Claudio: 572, 573

- Cerezo, Gaspar (dorador): 156
- Cerrato, Juan: 340
- Cerro, Fulgencio (Visitador): 728
- Cervera, Catalina (pint.): 182, 379
- Cervera «El Mozo», Antonio de (pint.): 320
- Cervera Vera, Luis: 98, 153-155, 289, 451
- Cesariano, Cesari di Lorenzo (arq. y pint.): 154
- Ciapponi, L.A.: 154
- Cid, Miguel del: 269
- Cijero, Valentín (pint.): 507
- Cillán Cillán, Francisco: 94
- Cilleros, Carlos (maestro): 556
- Ciprés, Francisco** (tallista): 751
- Ciprés, Miguel (pint.): 501
- Ciprián Masa, Pedro (cura): 811
- Cirene, Simón de: 259
- Cisneros: 91
- Císter, Orden del: 89
- Clavero, Juana del (mujer tal vez
de Juan Sánchez «El Mozo»): 510
- Clemente III: 30, 31, 66
- Clemente IV: 276
- Clemente VII: 47, 48
- Clemente VIII: 38, 112
- Clemente IX: 38
- Clemente X: 276
- Clemente XI: 268
- Clemente XII: 38
- Clemente Barroso, Juan (mayordomo): .. 618, 619
- Clemente Fernández, Dionisio: 415
- Clovio, Giulio: 380
- Coca, Jerónimo de (pint. y dorador): 443
- Columela: 209
- Collantes de Aragón, Agustín (Visitador): 109,
610, 636
- Collazos, Isabel de (mujer del plat.
A. Leonardo Velarde): 563
- Collazos, Juan (escribano): 316, 317
- Comane, Juan Bautista (marmolista): .. 155, 288
- Concepción, fray Diego de la: 548
- Concepción, Sebastián de la: 406
- Conde y Corral, Bernardo (Obispo): 57
- Conejero, Diego (arriero): 353
- Contreras, Pedro (Regidor): 357
- Corchón García, Justo: 206
- Córdoba, Bernardino de (de la Casa
de los Marqueses de Priego): 72
- Córdoba, Estacio de (fontanero): 125
- Córdoba, Gregorio de (pint.): .. 125, 135, 146, 163
- Córdoba, Jerónima de: 125
- Córdoba, Jerónimo de (pint.): 125, 129, 135, 136,
163, 202, 219, 280, 372, 379, 381, 386, 389,
514, 521, 687
- Córdoba, Juana de: 125
- Córdoba, Pedro de (pint.): 79, 97, 104, 105, 125, 129,
135, 136, 152, 163, 167, 172, 177, 180, 185,
193, 201, 203, 204, 207, 213, 244, 290, 309,
323, 344, 350, 381, 390, 513, 531, 785, 787
- Córdoba y Mendoza, Fray Martín de (Obispo): .. 405
- Cordero, Francisco (presbítero): 124
- Cordero Alvarado, Pedro: 105-107, 365, 433,
477, 480, 483, 527, 606, 748, 783
- Corella Suárez, M.^a del Pilar: 451
- Coria, fray Francisco de: 27-29
- Cornejo, Francisco (pint.): 309
- Coronel, José** (ens.): .. 293, 562, **564-565**, 596, 616
- Corrales, Francisco (escribano): 138, 611, 617
- Corrales y Carnero, José (escribano): 600, 611,
612
- Correa y Roldán, Juan: 31, 37, 38, 41-43
- Correas, Diego (aprendiz de pintor): 172, 177
- Corrionero, Antonio (Obispo): 497
- Cort, Cornelio (grab.): 315, 380, 559, 736, 772
- Cortejo, Daniel (tip.): 446
- Cortés Banda, Juan Francisco** (tallista): 725,
726
- Cossío, Manuel B.: 166
- Cossío de Jiménez, Natalia: 166
- Costo (Rey): 280
- Cotallo, José Luis: 88, 91
- Covarrubias Orozco, Sebastián de: 115, 152,
153, 158, 160, 163, 164, 187, 199, 207
- Covarsí, Adelardo: 284, 540
- Crespo, Andrés** (ens.): 127, 128, 196, 344, 403,
409, 436, 450, 452-454, 457, 491
- Crespo de Borja, Luis (Obispo): 570
- Cristo: 65, 86, 90, 94, 95, 101, 112, 139, 161,
183, 189, 190, 210, 217-219, 228-230, 235,
240-242, 251, 253, 255-257, 259, 260-264,
268, 271-273, 279, 284, 293-296, 310, 315,
323, 330, 348, 349, 358, 361, 362, 364, 367,
368, 379, 382, 385, 388, 390, 392, 395, 396,
413, 424, 426, 432, 434, 441, 445, 446, 456,
470, 474, 481, 494, 496, 502, 526, 527, 529,
531, 546-549, 557-561, 569-571, 573, 575,
583, 588, 589, 592, 598, 609, 611, 618, 619,
623, 624, 632, 634-637, 641, 646, 661, 663,
669, 679, 682, 689, 692, 699, 701-703, 717,
718, 725, 728, 754, 766, 768, 774-776, 778,
782, 798, 820

Cristo, María de (M.^a de la Fuente Arratia): 101, 571, 572, 590
 Cruz y Prado, José de la (escribano): 600
 Cruz Reyes, J.L.: 64
Cuadra Ríos, Pedro de la (esc.): 406, 409, 410, 429, 440, 441, 444
Cuadra Ríos, Pedro de la (ens. e imaginero): 395, 505
Cuadrado, Tomás (arq., ens. y esc.): 244, **596-597**
 Cubas y Melo, Cristóbal (Visitador): 726
 Cuéllar, María de: 387
 Cueman, Egas (maestro): 198
Cueva, Francisco de la (esc.): 226
Cutanda, Francisco (esc.): 262 (ver Díez de Tudanca, Francisco)

CH

Chamoso, Bartolomé (escribano): 199, 457
 Chamoso, Benito (merceder de hierro): 199, 457
 Champeaux, Gérard de: 609
 Chantelou, P. Fréart de: 168
 Chapman, Abel: 557
 Chartier, Roger: 185
 Checa Cremades, Fernando: 98
 Chevalier, Máxime: 185
 Chindasvinto: 31
Churriquera, Los: 77, 81, 215, 217, 220, 266, 295, 296, 551, 567, 568, 576, 600, 601, 604, 627, 629, 644, 685, 715, 723, **733-748**, 751, 822
Churriquera, Alberto de (arq.): 81, 201, 217, 240, 266
Churriquera, Joaquín de (arq.): 643
Churriquera, José Benito de (arq.): 122, 196, 230, 237, 240, 244, 599, 601, 604, 627, 628, 638, 682, 684, 685

D

Dabrio González, M.^a Teresa: 225
 Dardo (impr.): 39
 David: 255, 264, 386, 427, 595
 Dávila, Rodrigo (Obispo): 38
 Dávila y Cárdenas, Pedro Manuel (Obispo): 77, 602, 603, 642, 742, 748
 Dávila Fernández, M.^a del Pilar: 164, 190
 Dávila Palomares, Catalina: 76

Dávila y Toledo, Gómez (Marqués de Velada): .. 76
 Dávila y Toledo, Sancho (Obispo): 69, 76-78, 267, 277, 316, 366, 420, 421, 429, 438, 524, 605
Decorada, Domingo (ens.): 293, 540, 726
 Delgadillo y Cabrera, Pedro (escribano): 600
 Delgado, Juan: 141, 361
Delgado, Juan (aprendiz de A. González Ramiro): 489
 Delmas, Juan E. (imp.): 267
 Díaz, Ana (mujer de J. de Brizuela): 339
Díaz, Baltasar (ent. y carp.): .. 290, **393-396**, 530
 Díaz, Florentina: 383, 384
 Díaz, Mari: 125, 339
 Díaz, Muño: 28
Díaz Bejarano, Pedro (ent.): 69, 95, 201, 217, 228, 295, 626, 627, 641, **644**
Díaz de Carrasco, Diego (ens.): 179, 393-395
Díaz de Carrasco, Gaspar (ens.): .. 384, 393, 395
 Díaz López, Gonzalo: 448
 Díaz y Pérez, Nicolás: 446
 Díaz de la Plaza, Juan: 341
Díaz del Ribero, Francisco: 507
 Díaz Vaquero, M.D.: 281
 Díaz Yagues, Miguel (cura): 86, 709
 Diego (aprendiz de ensamblador): 172, 175
 Diego (aprend. de ensamblador, hijo de Alonso Cabezas): 172, 176
 Diego (carpintero): 356
 Diego, Natividad de: .. 92, 130, 182, 200, 202, 322
 Dietterlin, Wendel (tratadista): 221, 231, 715, 716, 720
 Dieulafoy, Marcel: 13
 Díez, Francisco: 419, 497
Díez de Tudanca, Francisco (esc.): 548, 549, 550, 722
 Diocleciano: 279, 675
 Domingo (Obispo de Cartagena): 522
 Domingo I (Obispo): 35, 40-44
Domínguez, Francisco (carpintero): 600
 Domínguez, Juan: 349
 Domínguez, León: 261
 Domínguez Ortiz, Antonio: 64, 65, 72, 80, 88, 101
Domínguez Quiroga, Fabián (tallista): 726
Donatello (escultor): 134
 Dosada Cava y Daza, Rosa (mujer de F.Gómez de Aguilar): 611, 612
 Dosado, Pedro: 611
 Du Gué Trapier, E.: 546

Durán, Antonio (procurador):	511
Durán, Miguel:	111, 519
Durán Rey, Juana:	527
Durana, Juan de (estofador):	405
Durero, Alberto:	328, 547, 736
D.Z. :	221

E

Echevarría Goñi, Pedro L.:	245, 247, 249, 276
Eiján, Samuel:	121
Elías:	255, 263, 623, 699
Elizalde, Miguel de (esc.):	407, 479
Elizondo y Berrueta, Martín de (escribano): ..	729
Engorilla, Martín de (clérigo):	198
Enrique II:	99, 104
Enrique IV:	72, 99, 100
Enríquez, Diego (dorador):	792
Enríquez Manrique, Enrique (Obispo):	69,
79, 317, 322, 341, 360, 381, 410-411, 436,	
517, 524, 529	
Ensenada, Marqués de la: 137, 181, 598, 652,	
692, 727, 793	
Eriúgena, Escoto:	267
Escobar, Los:	433
Escobar, Blas de (esc.):	229
Escobar, Francisco de (ent.):	207, 208
Escobar Prieto, Eugenio: 27, 32, 34, 392, 712,	
743, 750, 751	
Escovedo, Manuel (maestro del arte	
y tallista):	598, 729-731
Espada, Tomás de la:	746
Espejo, Juan de (retablista):	170
Espinosa Negrete, Juan de (mayordomo): ..	320
Esplendonio (Obispo):	39, 253
Estal, Juan Manuel del:	374, 523
Esteban, Pedro (pint.):	458
Estella Marcos, Margarita:	155, 261, 288
Estévez, Pedro (del taller de Juan	
Sánchez):	128, 416, 430, 511, 512, 516
Esther: 675	
Estúñiga, Los:	34, 71, 99, 100
Estúñiga, Álvaro de:	100
Estúñiga, Pedro de:	72, 99, 101
Eubel, P.Conrado, OFM:	38
Eva:	254, 255, 511
Ezequiel:	268, 275
Ezquerria, Francisca (mujer de	
Juan de Ávila):	549

F

Fabri, Juan Francisco (maestro de	
hacer órganos):	321
Fajardo, Julián (esc.):	756
Fajardo, Simón (impr.):	165
Falcato, Manuel María (esc. y pint.):	311
Falcote, Alonso:	490
Felipe (esc., hijo de Manuel de Rincón):	479
Felipe II:	48, 63, 72, 73, 75, 76, 98, 155, 156,
169, 221, 279, 288, 333, 373, 374, 405, 523,	
526, 755, 778, 815	
Felipe III:	76, 92, 102, 156, 507, 524
Felipe IV:	76, 98, 101, 107, 194, 262, 441, 445,
455, 536, 569, 570, 571, 575	
Felipe V:	158
Felipe, Andrés (maestro tallista): ..	626, 627, 641
Felton, C.:	546
Fernando V:	71
Fernández, Alfonsa:	653
Fernández, Agustín:	653
Fernández, Agustín (oficial de	
Alberto de Churriguera): ..	599, 601, 740
Fernández, fray Alonso:	22, 27, 28, 33-35, 37,
41, 44, 53, 55, 64, 74-76, 84, 90, 94, 95, 96,	
101, 105, 143, 271, 278, 320, 327, 365, 481,	
523, 597, 605, 695, 772, 782, 783	
Fernández, Damiana (hija de Gregorio	
Fernández):	407, 465, 479
Fernández, Esteban (esc.):	517, 518
Fernández, Francisco (pint.):	139
Fernández, Gregorio (esc.): 81, 117, 122, 123,	
126, 128, 136, 161, 174, 199, 200, 207, 214,	
216, 234, 236, 240, 260, 261, 269, 270, 277,	
281, 290, 291, 351, 359, 360, 361, 362, 364,	
367, 368, 380, 386, 404-408, 410, 411, 417,	
427, 428, 429, 435, 436, 437-439 , 440, 441,	
444-448, 452-465 , 472, 474-477, 479, 486,	
487, 489, 495, 496, 498, 503, 504, 548, 549,	
555, 559, 585, 653, 702, 720-722, 766, 775	
Fernández, Juan:	226
Fernández, Juan (ent.):	517
Fernández, Juan (ent. vallisoletano):	551
Fernández, Juan (merceder):	358, 361
Fernández, Luis (pint.): 75, 129, 447, 448, 467 ,	
469-472 , 476	
Fernández, Martín (clérigo):	339
Fernández, Melchor (procurador):	455
Fernández, Pablo:	421
Fernández, Pedro:	27

- Fernández, Pedro (capellán de coro): 454
 Fernández, Sebastián (escribano): 556
 Fernández Alba, Antonio: 156
 Fernández Álvarez, Manuel: 63
 Fernández Ávila, José (pint.): 139
 Fernández del Barco Retortillo,
 Diego (médico): 355
 Fernández Berrozano, Juan: 360
 Fernández Caballero, Juan: 795
 Fernández Conde, J.: 93
 Fernández de Córdoba, Alonso y Diego
 (impresores): 246
 Fernández de la Cruz, Juan: 410
 Fernández-Daza Alvear, Carmen: 27, 36,
 37, 206
 Fernández Díez de Ordax, José (Visitador): 68,
 70, 661, 663, 689, 694, 695, 697, 701, 794,
 796, 805
 Fernández Garzón, Juana: 75
 Fernández del Hoyo, M.^a Antonia: 291, 359,
 407, 408, 411, 417, 438-440, 459, 478-480,
 548-550
Fernández Jerez, Bartolomé (ent.): 69, 81,
 109, 111, 117, 136, 159, 197, 217, 218, 229,
 251, 295, 395, 568, 602, 626, **627-644**, 734,
 743, 747, 748
 Fernández Millán, Isidoro: 65
 Fernández Montero, Francisco (notario): 729
 Fernández Nieva, Julio: .. 63, 72, 80, 85, 88, 90, 97
 Fernández de la Plaza, Juan
 (mayordomo): 418, 423
 Fernández Pomar, José M.^a: 74
 Fernández de San Miguel, Mariana: 652
 Fernández Sánchez, Teodoro: 39, 90, 523,
 524, 572, 818
 Fernández Serrano, Francisco: 39, 78
 Fernández Serrejón, Diego: 573
 Fernández de Toledo, Juan: 359, 412
 Fernández de Torres, Antonio (pint.): 93,
 131, 149, 165, 168, 171, 172, 173, 176, 201,
 555, 557
Fernández de la Vega, Luis
 (esc., discípulo de G.Fernández): 479
 Fernández Zavala, José (dorador): 387
 Fernando II: 22-24, 26, 31, 33
 Fernando III el Santo: 30, 33, 35, 36, 41, 42, 49
 Fernando IV: 30
 Ferragudo, Juan de (cura): 345
 Ferrando Roig, Juan: 675
Ferreras, Juan de (esc. y ens.): 227, 730
 Figueroa, Pedro de (cant.): 81, 433
 Filón (filósofo alejandrino): 258
 Flandes, Juan de (aprendiz de pintor): 170,
 172, 178
 Flandes, Juan de (pint.): 119, 170, 172, 178
Flecha, José (ent.): 289
 Flor, Luis de la (escribano): 653
 Flores, Alonso (escribano): 129, 202, 219
 Flores, Francisco (plat.): 131, 321, 325, 330
 Flores, Juan (pint. y azulejero): 119, 170, 172,
 178, 184, 185, 266
 Flores, María: 387
 Flores, Mateo: 112
 Flores, Rodrigo: 342, 347
 Flores del Manzano, Fernando: 552, 556, 661,
 663, 686-688, 770, 775
 Flores del Pozo, Tomás (dorador): 543, 545
 Flores Rengifo, Juan (Visitador): 420
 Flórez de Setién y Huidobro,
 Padre Enrique: 22, 23, 31, 73, 279
 Floriano Cumbreño, Antonio C.: 21-24, 33, 36,
 83, 299, 405, 642, 733, 798
 Floriano Cumbreño, García: 83, 269
 Floridablanca, Conde de: 248
 Floris, Jan (grab.): 184
Font, Francisco (esc.): 591
 Forcén, Francisco (maestro de cantería): 442,
 443
 Fracchia, Carmen: 288
 Fraile, Juan (lic.): 384
 Franceschi, Domenico de: 221, 332
Francisco, Andrés (esc.): 74
Francisco, José (aprendiz de
 Juan Basco Castillo): 563
 Francisco, Juan (pint.): 632
 Franco, Antonio: 314, 315
 Franco, Juan (aprendiz de dorador): 170, 172,
 176, 177
Freira, Pablo de (ens.): 408
 Frías Sandoval, José de (escribano): 457, 458,
 461
 Frigerio, F.: 154
 Fuensanta del Valle, Marqués de la: 27
 Fuente, fray Luis de la: 112, 369, 515
Fuente, Juanes de la (ent.): 393, 504
 Fuente Arratia, María de la
 (María de Cristo): 101, 571
 Fuente Arrimada, Nicolás de la: 35, 553
 Fuentes Caballero, José A.: 197
 Furst, Pauluss: 221

G

- Gabilán, Fernando** (esc.): 534, 793
Gabilán Tomé, Simón (esc.): 534, 793
Gabriel y Galán, José María: 796
Gaddi, Taddeo: 257
Gaitán, Sebastián (escribano): 344, 353, 404, 511
Galán, Sebastián (mayordomo): 366
Galván, José (dorador): 311
Galván, Lorenzo (dorador): 731, 753
Gallardo, Mateo (pint.): 75, 129, 447, 467, 469-472, 476
Gallego, Alonso (pint.): 504
Gallego, Francisco (esc.): 196, 452
Gallego, Gaspar (aprendiz de A. González Ramiro): 489
Gallego, Gaspar (pint.): 180, 303
Gállego, Julián: 149
Gallego Burín, Antonio: 225, 231, 716
Gallego Domínguez, O.: 394
Gamboa, Martín de (ent.): 289
Gamboa, Pedro de: 747
Gandía, Duque de: 374
Gante, Guillermin de (ent.): 70, 87, 119, 158, 197, 299, 762
Garay, Francisco: 626
García (impresor): 162
García, Los (entalladores): 125
García, Alonso: 401
García, Alonso (escribano): 119, 121, 132, 145, 146, 173, 178
García, Andrés (escribano): 137, 145, 146, 180
García, Ángel: 676
García, Álvaro: 626
García, Bartolomé: 795
García, Diego (bordador): 147
García, Diego de (impr.): 536
García, Esteban: 676
García, Francisco (ens.): 442, 443
García, Francisco (ent.): 125, 128, 136, 138, 151, 157, 160, 180, 184, 216, 221, 222, 284, 287, 299, 300, 317, 318, 661
García, Francisco (escribano): 335
García, Francisco (pint.): 390
García, Gómez (escribano): 75, 450
García, Joaquín: 111, 588
García, Juan (ent. y esc.): 350-352, 516
García, Manuel: 749
García, Manuel (organero): 804
García, Martín (aprendiz de dorador): 172
García, Miguel (aprendiz de Pedro Hernández): 498
García, Martín (aprendiz de dorador): 169
García, Pedro (ent.): 108, 125, 139, 140, 161, 202, 209, 222, 233, 245, 287, 317, 319
García, Pedro (pint.): 147
García, Santiago: 303
García, Yuste (ens.): 132, 352
García Aguado, Pilar: 292, 341, 345, 350, 419, 442, 490, 491, 495, 497, 503, 505, 510, 511, 516
García Alegre, Francisco: 317, 318
García Angulo, Baltasar (ent.): 108, 125, 128, 131, 138, 146, 160, 161, 202, 209, 216, 222, 233, 245, 287, 290, 300-302, 317-321, 330
García Arranz, José Julio: .. 290, 328, 331, 424, 734
García y Arroyo, Francisco (impr.): 523
García Ávila, Ana: 649
García de Bárcenas, Manuel (pint. y dorador): 129, 209
García y Bellido, Antonio: 220, 576, 715, 737, 744
García Bejarano, Álvaro: 99
García Boiza, Antonio: 263, 284, 498, 517, 791
García Calderón, José (lic.): 586, 588
García Carrasco, Isabel: 393
García Comendador, Pedro (ent. y esc.): 739, 756
García Corvacho, Francisco (Visitador): 582
García Cuesta, Timoteo: 407, 408, 410
García Chico, Esteban: 74, 288, 291, 359, 407-410, 436, 438-441, 448, 454, 457, 458, 461, 464, 479, 481, 487, 505, 541, 548, 568
García-Frías Checa, Carmen: 289
García Gaínza, M.ª Concepción: 14, 150, 580, 631, 632, 744
García de Galarza, Pedro (Obispo): .. 74, 197, 287
García y García, Antonio: 67-70, 85, 94, 96, 158, 332, 401
García y García, Segundo: 351
García Golfín y Carvajal (familia): 642
García González, Juan (dorador): 645
García de la Iglesia, Andrés (impr.): 546, 587, 698
García Iglesias, Carmen: 282
García Infanzón, Juan: 76
García Lorenzo, Juan (escribano): 184, 355, 356, 387
García Martín, Bienvenido: 283
García Martínez, Ceferino: 26, 34

- García Mogollón, Florencio -J.: 13, 16, 19, 21, 74, 93, 102, 116, 117, 119, 122, 123, 129, 131-133, 135, 138, 151, 188, 191, 197, 208, 213, 232, 262, 270, 287, 290-292, 303, 324, 333, 351, 358, 363, 364, 377, 382, 391, 395, 404, 405, 408, 426, 428, 474, 490, 491, 496, 505, 507-509, 512, 513, 521, 526, 545, 552, 556, 557, 560, 562-564, 569, 571-576, 580-582, 585, 587, 589-593, 602, 615, 616, 619, 624, 661, 665-667, 679, 687, 688, 702, 708, 712-714, 723, 724, 727, 733, 734, 737, 743, 763, 770, 771, 774, 775, 778, 790, 816
- García Muñoz, Diego: 649
- García Oliva, M.^a Dolores: 23, 26
- García Ollóqui, M.V.: 182
- García Pérez, Juan: 56, 283
- García Perriáñez, Juan** (ens. y ent.): 152, 352
- García Prieto, José: 545
- García de Quiñones, Andrés (arq.): 790, 794
- García Robleda, Manuel (dorador): 150, 181, 673, 682, 686
- García Rodríguez, Sebastián, OFM: 243, 397
- García Salinero, F.: 153
- García Sánchez, Francisco: 100, 284
- García Téllez, Juan (Arcediano): 610, 792
- García Vega, Blanca: 252, 254
- García Vidal, Ceferino: .. 39, 59, 105, 365, 595, 783
- García Villoslada, A.: 93
- Garrido, Juan Francisco (escribano): 600, 603, 654, 655, 705, 746, 763
- Garrido y Calderón, José (escribano): 653
- Gata, Alonso de: 438
- Gata, Cristóbal de** (oficial de Diego Jiménez): 146, 180, 299
- Gaztelu, Martín de (Secretario de Felipe II): .. 155
- Gauchat, Patricio: 38
- Gauthier, Teófilo: 261
- Gelmírez, Diego: 31
- Gestoso y Pérez, José: 505
- Gigante, Nicolás (procurador): 511
- Gil, Blasco (escribano): 147, 302, 305, 316, 317
- Gil, Luis (escribano): 338, 345, 370, 450
- Gil, Manuel** (oficial de los Incera Velasco): 181, 652
- Gil de Hontañón, Rodrigo (arq.): 83, 134
- Gil Negrete, Baltasar (bordador): 440
- Gil Serrano, Juan: 97
- Gil Serrano, Juan Francisco (cura): 620, 686
- Giménez de Salamanca, Manuel (dorador): .. 351
- Ginarte, Antonio: 759
- Ginarte, Juan: 759
- Ginarte González, Ventura: 262, 548, 713, 716, 776
- Ginés López** (esc.): 232, 722
- Giocondo, fra Giovanni (arq.): 154
- Giotto (pintor): 155
- Girardo, Juan M.: 76
- Giralte, Francisco** (esc.): 74, 134, 287
- Girolano Bonifazio, Natale di: 773
- Ghisi, Giorgio (grab.): 314
- Godínez, Alfonso: 72
- Godínez, Gonzalo: 72
- Godoy, Fray Pedro (Obispo): 536, 537
- Gomara (familia): 811
- Gómez, Alonso (impr.): 153, 154
- Gómez, Alonso (Familiar del Santo Oficio): 356
- Gómez, Alonso (sedero): 179
- Gómez, Álvaro (pint.): 163
- Gómez, Francisco (lic.): 327
- Gómez, Manuel** (esc.): 754
- Gómez, Martín (plat.): 79, 130, 199
- Gómez, Miguel:** 760
- Gómez, Pedro (escribano): 341, 349, 355
- Gómez, Pedro (mayordomo): 79
- Gómez, Tomé: 172
- Gómez del Águila, Juan: 84
- Gómez de Aguilar, Francisco** (ent.): 70, 139, 140, 159, 190, 198, 209, 217, 296, 564, 596, 605, **611-621**, 666, 729, 743, 789
- Gómez de Arauz, Alonso (Agente del Cabildo de Coria): 557
- Gómez de Carvajal, Fernando (Capitán): 106, 480, 482
- Gómez de Carvajal, Pedro (Regidor): 105, 106, 202, 205, 207-208, 233, 478-483, 787
- Gómez Díez, Juan (escribano): 503
- Gómez Gómez, José: 368, 810
- Gómez González, Eugenio-Julio: 751
- Gómez Guillén, Román: 365
- Gómez de Mora, Juan (arq.): 156, 157, 198, 489, 490
- Gómez Moreno, Manuel: 16, 345, 491, 497, 501, 506-508, 517, 551, 575
- Gómez Moreno, M.^a Elena: 15, 244, 245, 414, 415, 448, 489, 634, 635
- Gómez Pasajero, Juan: 95, 96, 338, 370
- Gómez Piñol, Emilio: 14
- Gómez de Sandoval, Alonso (retablista): 170
- Gómez Sevillano, Andrés: 179
- Gómez-Tejedor Cánovas, M.^a Dolores: 232, 722

- Gómez de la Torre, Pedro (Obispo): 68, 79, 95, 660, 696
- González, Alonso (aprendiz de ensamblador): 172, 175, 341
- González, Alonso** (esc.): 161
- González, Antonio (mayordomo): 339, 343
- González, Eusebio (escribano): 592
- González, Favián: 141
- González, Jerónimo: 79
- González, José**: 626
- González, Juan**: 667
- González, Juan (clérigo): 170, 172, 175, 341
- González, Juan** (esc.): 452
- González, Juan (impr.): 22, 143, 278, 320, 523, 597, 695, 772
- González, Juan (pint.): 368
- González, Juan (plat.): 370
- González, Juan (presbítero): 355
- González, Juan Antonio** (maestro de arq.): .. 817
- González, Julio: 22-29, 32, 33, 35, 36, 226
- González, Luis: 447
- González, Luis** (maestro de retablos): 749, 752-754
- González, Luis Francisco: 95
- González, Marcos** (arq.): 232
- González, Mari: 125, 340
- González, María (mujer del cantero Juan Ponce): 484
- González, Miguel (pintor): 81, 82, 200, 433, 435
- González, Pedro: 27
- González, Pedro (hermano de Diego González de San Martín): 147, 688
- González, Rodrigo: 31
- González, Santiago (dorador): 743
- González, Teresa** (pint.): 712
- González, Tomás: 45, 48, 51, 52, 63-65, 84
- González, Tomé** (carpintero): 335
- González, Yuste (pint.): 334
- González de Acevedo, Blas: 459
- González de Acevedo, Juan: 75
- González de Acevedo, Pedro (Obispo): 67, 68, 70, 75, 108, 109, 300, 329, 330, 331, 446, 447, 450, 477
- González Alarcón, M.^a Teresa: 227
- González de Ávila: 717
- González Baragaña, Antonio** (esc.): 150, 162, 217, 218, 296, 543, 605, 621-625, 655, 673, 675, 693, 697, 710, 786
- González del Castillo, Miguel (pint.): 86
- González de Castro, Antonio (pint.): 102, 146, 170, 172, 177, 431, 489, 515
- González de Castro, Juan (pint.): 91, 93, 106, 199, 202, 233, 338, 344, 350, 361, 365, 369, 370, 483
- González Cidoncha, Pedro (escribano): 104, 213, 785
- González de la Cruz, Isabel (mujer de Melchor González de la Cruz): .. 728, 729
- González de la Cruz, Melchor** (ent.): 209, 217, 613, 727
- González Cuesta, Francisco (Canónigo Archivero): 19, 30, 37-39, 42, 44, 48, 50, 56, 57, 94, 522, 755
- González Dávila, Gil: 37, 40, 42, 44, 53, 54, 55, 143
- González Despada, Francisco (mayordomo): 316
- González Eche garay, M.^a Carmen: 121, 291, 295, 417, 577, 651, 652
- González Gómez, Juan Miguel: 281
- González de Herrera, Juan (mercader): 617
- González Laso Santos de San Pedro, José (Obispo): 661, 689
- González León, Juan (escribano): 203, 355, 359, 412, 470
- González de Madrigal, Francisco: 141, 199, 317
- González Montañés, Julio I.: 265
- González Morato, Francisco** (esc.): 17, 196, 338, 366, 383, 402-404, 419, 451, 455, 457, 497, 500
- González Pavón, José (escribano): 763
- González de la Plaza, Juan (estudiante): 557
- González Ramiro, Antonio** (ens.): 17, 127, 130, 157, 196, 201, 216, 223, 290, 344, 345, 409, 450, 453, 489-495
- González Rayo, Agustín (escribano): 555, 557, 563 (ver también Rayo, Agustín)
- González Rayo, José (dorador): 763, 766 (ver también: Rayo, José)
- González Rico, José** (ent.): 605
- González Rico, Juan** (ent.): 152, 160, 605
- González Rubio (capellán): 460
- González Rubio, Pedro: 192
- González de San Martín, Diego (pint.): 147
- González de San Martín, Pedro (pint.): .. 147, 163
- González de la Sierra, Toribio (arq.): 122, 127, 158, 196, 403, 451-454, 456
- González Toril y Zayas, José (escribano): 629, 630

González-Valcárcel, José Manuel: 375
González Velázquez, Pablo: 744, 745
 González de Villacastín, Diego
 (aprendiz de pintor): 170, 172, 177
 González de Zárate, Jesús María: 314, 315,
 380, 531, 559, 736, 773
 Goya 546
 Granda (talleres): 561, 775
 Granda Builla: 756
Grande de Vegas, Juan: 727
 Granger, F.: 154
 Grapp, Wendel: ver Dietterlin, Wendel
 Grayson, Cecil: 154
 Greco, El: 165-167, 260, 269, 289, 451, 546
Gregorio (esc., hijo de Manuel de Rincón): ... 479
 Gregorio IX: 35, 42, 89
 Gregorio XIII: 327
 Gregorio XV: 276
 Grilo: 55
 Guadalupe, fray Juan de: 88
 Guerra, Fray Juan (Obispo): 522
 Guerra, Medina (doctor): 374
 Guerras, Fernando: 600
 Guerrero, Juan (pint.): ... 183, 195, 202, 316, 348
 Guillén, Diego (escribano): 348
 Guillén, Miguel (aprendiz de dorador): .. 169, 172
Guillén Ferrant, Diego (ent.): 120, 222, 299
 Guinard, Paul: 166, 167
 Gusi, C.: 227
 Gutiérrez, Catalina: 355
 Gutiérrez, Cristóbal (lic.): 319
 Gutiérrez, Francisco: 577
Gutiérrez, Francisco (aprendiz de
 A. González Ramiro): 489
 Gutiérrez, Isabel: 355
 Gutiérrez, Jacinto: 577
 Gutiérrez, Juan (cerrajero): 338, 366, 500
 Gutiérrez, Juan (pint.): 163
Gutiérrez, Nicolás (tallista): 816
 Gutiérrez, Pedro (arq.): 491
 Gutiérrez, Petronila: 141, 302, 352
 Gutiérrez, Ramón: 159
 Gutiérrez Cuadrado, Juan: 34
 Gutiérrez Cuñado, Antolín: 734
 Gutiérrez Dalva, Juan (pint.): 247
 Gutiérrez Gutiérrez, Aurelio: 354
 Gutiérrez Macías, Valeriano: 523
 Gutiérrez de Tovar, Francisco (Visitador): .. 617
 Gutiérrez de la Vega, Francisca: 355
 Gutiérrez de Villalobos, Jacinto: 597

Gutiérrez de Villalobos, Mariana
 (mujer de Antonio Vélez): 577
 Gutiérrez de Villalobos, Rosa María
 (mujer de Pedro Blázquez): 597
 Guzmán (pint.): 79
 Guzmán, Juan P. de: 55
 Guzmán, Tomás (impr.): 522

H

Halcón, F.: 15
 Halcón, Lorenzo (mayordomo): 340
 Hamilton, Earl J.: 64, 215
 Hauser y Menet: 198
Hélices, Francisco (ens.): 146
 Heras García, Felipe: 407
 Hércules: 332
 Heredia, fray Antonio de: 670
 Heredia Moreno, M.^a del Carmen: 169
 Hermann, Ch.: 85
 Hermosilla, Francisco de (dorador): ... 397, 401
 Hernández: 408
Hernández, Alonso (ens. y carp.): 159, 290,
 302, 304-309, 316, 317, 322, 324, 333, **335-**
336, 344
 Hernández, Andrés (escribano): 362, 509
 Hernández, Antonia: 653
 Hernández, Antonio: 516
Hernández, Antonio (ens. y esc.): 95, 172,
 175, 335, **336-339**, 341, 343, 349, 366, 370,
 413, 496, 499, 500, 511, 513
 Hernández, Asensio (pint.): 184
 Hernández, Catalina: 138, 172, 175, 176, 563
 Hernández, Diego: 141
 Hernández, Félix (cura): 754
 Hernández, Francisco (cant.): 151
 Hernández, Francisco (cura): 619
 Hernández, Francisco (mercader): 247
Hernández, Gaspar (esc.): 325
Hernández, Inocencio: 392
 Hernández, Isabel: 172
 Hernández, José: 173
 Hernández, Juan: 345, 354, 363, 438
 Hernández, María: 317
 Hernández, Miguel: 38
Hernández, Pedro (esc.): 292, 369, 383,
 418, 420, 421, 430, **496-504**, 807
 Hernández Albaladejo, Elías: 189
 Hernández Aliseda, Padre Alonso: 112

Hernández Bermejo, M.^a Ángeles: .. 124, 125, 183
 Hernández Çebado, Francisco: 363
 Hernández Dettoma, M.^a Victoria: .. 169, 170, 175
 Hernández Díaz, José: 14, 123, 124, 221,
 224, 227, 283, 331, 333, 523, 524, 526, 568,
 780, 801
 Hernández de la Fuente, Francisco: 355
 Hernández Mingo, Alonso: 210
 Hernández Montero, Manuel (dorador): 597,
 742, 749
Hernández Mostazo, Francisco (ens.): 179, 324,
 513
Hernández Mostazo «El Joven»,
Juan (ens.): 324, 513
Hernández Mostazo «El Viejo», Juan
 (ens.): 179, 324, 513
 Hernández Nieves, Román: 16, 123, 132,
 142, 186, 189, 207, 222, 223, 228, 232, 233
 264, 284, 297, 311, 352, 402, 540, 594, 629,
 675, 722, 723, 734
 Hernández Perera, Jesús: 262, 547, 575
 Hernández Vegas, Mateo: 505-507
 Hernández Zavala, Antonio: 171, 172, 176
 Hernández Zavala, José (dorador): 168,
 171-173, 176
 Heroldt: 153
 Herrada, Bernardo de (impr.): 670
 Herrera (familia): 105
 Herrera, Ana de: 387, 516
 Herrera, F.: 15
 Herrera, Juan de (arq.): 98, 154-157,
 167, 216, 218, 220-222, 233, 242, 288, 289,
 297, 486, 815
 Herrera, Simón de (maestro de capilla): 325,
 344
Herrera Barnuevo, Sebastián (arq.): 293, 539,
 541, 575
 Herrera García, Francisco Javier: 15
 Herrero, Juan (bordador): 369
Herrón, Juan: 695
Hervás, Domingo (ens.): 534, 793
 Hibbard, Howard: 227
 Hierro, Francisco del: 158
 Higuera, Román de la: 38
 Hilarte, Gregorio: 111, 706
 Hinjos, José de: 505
 Hinojosa, Manuscrito de: 36
Hipólito, Alonso (ent.): 133, 146, 157, 299
 Holanda, Copín de (esc.): 74
Holanda, Martín de (ent.): 120

Honorio III: 30, 35, 41
 Horacio, Juan Francisco (organista): 199,
 431, 515
 Horna y Villanueva, Pedro de (impr.): .. 37, 143
 Hornedo, Rafael M.^a: 189, 239
Horquines y Hans, Daniel (ent. y esc.): 120
 Hoyas González, Julián: 72
 Huarte y Echenique, Amalio: 508
Huerta, Tomás de la (esc.): 129, 323, 324,
 504, 505, 512, 513
 Huici, A.: 23
 Hurtado, Blas (escribano): 165
 Hurtado, Publio: 28, 36, 104, 797
 Hurtado de Mendoza, Diego: 73

I

Ibáñez, Marcos (plat.): 437
 Ibáñez Martín, José: 151
 Ibáñez Pérez, Alberto C.: 479
 Ibarra (impr.): 153, 155, 158, 163, 187,
 287, 446, 506, 568, 635
 Ibarra, Joaquín de (impr.): 284, 328, 413
Ichaso, Diego (ens.): 226
 Igartua Mendia, M.^a Teresa: 122, 443,
 508, 744, 793, 794
 Ignacio Cornejo, José (Obispo): 68, 70
 Incera, Juan Antonio de la
 (maestro de cantería): 651
Incera Velasco, Los (ensambladores): 68, 95,
 117, 136, 180, 181, 207, 238, 295, 296, 554,
 582, 609, **651-691**, 692, 703, 789, 820, 822
Incera Velasco, Francisco Antonio (ens., hijo de
 F.^{co} Ventura de la Incera): 653, **654-658**
Incera Velasco, Francisco Ventura (ens.): 121,
 127, 136, 150, 159, 181, 217, 229, 234, 243,
 295, 296, 577, 578, 610, 650, **654-658**, 693,
 780, 786
Incera Velasco, José Manuel (ens.): 94, 95,
 121, 127, 150, 159, 181, 217, 229, 234, 243,
 295, 296, 561, 577, 578, 586, 610, 650, **658-**
663, 710, 780, 786
 Inocencio III: 42
 Inocencio IV: 42, 44
 Inocencio X: 400, 466
Íñigo de Almansa, Félix: 754, 760
 Íñigo Pérez, Pedro (pint.): 141, 164, 194, 195,
 199, 290, 307-309, 310, 316, 344, 348, 518
Iribarne, Juan Francisco de (esc.): 465

Isaac: 683
 Isabel II de España: 32, 56, 736
 Isabel Clara Eugenia, Princesa de España: .. 374
 Isaías: 264
 Iscariote, Judas: 258, 331
 Iturgáiz, Domingo: 277
 Iturriaga, Francisca: 141
 Izquierdo, Diego (escribano): .. 316, 337, 343, 349

J

Jacinto de Porras, Ignacio (escribano): .. 596, 597
Jaén, Lope de (ens.): 145
 Jaquín: 224
 Jareño de Alarcón, Francisco: 244
 Jarrín y Moro, Francisco (Obispo): 39
 Javierre Mur, Aurea: 198, 577
 Jáuregui, Pedro (Secretario de Felipe IV): 101, 571
 Jefonías (sacerdote): 266, 736
 Jerez, Bartolomé: .. ver Fernández Jerez, Bartolomé
 Jerez, Diego de: 81
 Jerónimo (hijo de Íñigo de Santiago): 178
 Jesé: 264
 Jesé (árbol de): 255
 Jesús, fray Gaspar de: 713
 Jesús, sor Isabel de: 570
 Jiménez (tip.): 64, 151
Jiménez, Diego (ent.): 137, 146, 160, 180, 299
 Jiménez, Domingo I (Obispo): 40
 Jiménez, Francisco (escribano): 619
Jiménez, Francisco (esc.): 128, 132, 137, 139, 140, 161, 301-304, 311, 316, 324, 334, 336, 352-355
 Jiménez, Francisco (vecino de Plasencia): 141
 Jiménez, Gonzalo (escribano): 143, 145, 146, 147, 202, 321, 326, 510
 Jiménez, Inés: 173, 386
 Jiménez, José: 412
 Jiménez, Juan (sedero): 179
 Jiménez, María: 600
 Jiménez, Matías (mayordomo): 305
Jiménez, Santos (esc.): 749
Jiménez, Sebastián (ens. y ent.): 232, 722
 Jiménez, Sebastián (dorador): 535
 Jiménez, Sebastián (escribano): 173-176, 178, 355, 356, 358, 359, 386, 387, 412
 Jiménez, Sebastián (plat.): 147
 Jiménez Matías, Juan: 316

Jiménez Moreno, José: 384
Jiménez Morgado, Cristóbal (esc.): 294, 567, 593-596
 Jiménez de Porras, Francisco (escribano): 133, 171, 173, 176, 563
 Jiménez Priego, Teresa: 233, 399, 643, 712, 733, 734
 Jiménez de Rada, Rodrigo (Arzobispo): 27, 41, 42, 521
Jiménez de Rojas, Bernardo (esc.): 749
 Jiménez Samaniego, Fray José (Obispo): 94, 161, 400, 594
Jiménez Sánchez, José (esc.): 562, 565
 Jiménez de Villoldo, Isabel (madre de Pedro Blázquez): 597
 Jode, Pieter de: 531
 Joel: 255
 Jordana, Diana (mujer de Gregorio de Córdoba): 125
 Jorge, Francisco (limpiador de retablos): 797
 Josefo, Flavio: 258
 Jover Zamora, J.M.: 94
 Juan (arzobispo de Tesalónica): 266, 736
 Juan I: 522
 Juan II: 71, 99, 100
 Juan Pablo II: 32
 Juana (Reina): 206
 Juanes, Juan de (pint.): 268
 Judá, Tribu de: 264
 Judith: 675
 Julián, Inmaculada: 283
 Julio II: 190
 Julio III: 237
Juni, Isaac de: 407, 440
Juni, Juan de (esc.): 134, 261, 405, 410, 745
 Justí, Carl: 120

K

Kostof, Spiro: 156

L

Lacarra, José M.^a: 99
 Ladero Quesada, Miguel Ángel: 99
 Lafuente Ferrari, Enrique: 227
 Láinez, Padre: 72
 Lamarca, Y.R.: 185

- Larra, José de:** 737
- Larra y Churriguera, José Javier de:** 233, 723
- Larra y Churriguera, Manuel de:** 643, 712
- Laso de la Vega y Córdoba, Francisco
(Obispo): 69, 77, 78, 635, 637, 645
- Lasso de la Vega, J.M.
(Marqués de Saltillo): 567, 568
- Lázaro, Paulo (pint.): 152, 193, 364, 509
- Le Flem, Jean Paul: 215
- Le Roulx, Delaville: 30
- Ledesma (plat.): 79
- Ledesma, Ignacio de** (ens.): 503
- Ledesma, Martín de (pint.): 213
- Ledoux: 227
- Leiva y Bilches, Juan de (dorador): 165
- León, Manuel de** (tallista): 586, 660, 694,
711-712
- León Lorenzana, Juan:** 818
- Leonardo Velarde, Alonso (plat.): 563
- Leoni, Pompeyo** (esc.): 155, 288
- Lerma, Duque de: 65
- Levi D'Ancona, Mirella: 267
- Lévi-Provençal, E.: 21
- Liborna Echevarría, Pedro de (organero): 754
- Lidmendi, Juan** (carpintero): 595
- Linage Conde, A.: 94
- Linares, Francisco (dorador): 658
- Llabrés, Gabriel: 36
- Llorente Maldonado de Guevara, Antonio: .. 26
- Loaisa, Gaspar de (Capitán): 107
- Loaisa, Hernando de: 119
- Loaisa y Guzmán, Juan Antonio (lic.): 384
- Loaisa Villalobos, Catalina de: 107, 192, 204,
342, 514
- Loaisa Villalobos, Hernando de: 192
- Lobera y Torres, Cristóbal (Obispo): 77, 356
- Lobesi, M.: 30
- Lobo, Bartolomé (pint.): 304, 309, 310,
316, 353, 355
- Lomax, Derek W.: 24, 27
- Lombera, Diego de** (ens. y esc.): 417
- López, Andrés:** 517
- López, Andrés (clérigo): 356
- López, Catalina: 125
- López, Diego (escribano): 125
- López «El Mozo», Diego** (esc.): 172, 174, 176,
178, 181, 216, 356, **386-387**, 388, 389, 412
- López «El Viejo», Diego** (esc.): 161, 173,
180, 183, 184, 361, 367, 371, **386-387**
- López, Diego (notario): 687
- López, Gabriel (notario): 681
- López, Ignacio:** 731
- López, Isabel (mujer de Tomás Cuadrado): 596
- López, Jerónimo:** 605
- López, José: 172, 174, 176, 178, 386
- López, Juana: 111
- López, Simón (dorador): 75, 126, 129, 138,
194, 412, 447, **467, 469-472**
- López, Tomás: 55, 112, 400, 526, 536, 553,
614, 701, 765, 768, 778, 782
- López Alvelo, Pedro** (carpintero): 133
- López de Aguilera, Diego (Chantre): 339
- López-Amo y Marín, Ángel: 191
- López de Araoz, Pedro (escribano): 381
- López Arias, Diego** (ent. y esc.): 387
- López Burgalés, María: 90, 713, 716
- López de Candina, Diego** (ens.): 417
- López Carrasco, Manuel (procurador): 729
- López de Carvajal, Garci (V Señor de
Torrejón el Rubio): 104
- López de Carvajal, Sevilla: 101
- López de Carvajal y Sande,
Bernardino (Cardenal): 83, 90, 95
- López Castán, Ángel: 142
- López Custodio, Ángel: 677-678
- López Floriano, Cristóbal (Alcaide): 462
- López Hernández, Jesús (Obispo): 19
- López de Hinojosa, Diego (escribano): 173,
177, 180, 183, 195, 203, 329, 331, 337, 339,
342, 346, 347, 360, 361, 367, 370, 386, 413,
437, 438, 459, 480, 513, 514
- López de Hontiveros, Bernardo: 90, 713
- López de Hontiveros, Juan: 90, 713, 777
- López López, Teodoro Agustín: 32
- López Martín, Jesús Manuel: 65, 72, 81,
90, 143, 145, 147, 151, 327
- López Martínez, Celestino: 505
- López de Quintana, Juan (pint.): 785
(ver también Quintana, Juan de)
- López Sánchez-Mora, Manuel: 17, 38, 40, 56,
75-79, 105, 267, 360, 411, 432, 448, 488,
523, 565, 603, 604, 606, 735, 738, 746, 747
- López de Torres, Quintino (escribano): .. 93, 131
- López de Villalobos, Mateo (Visitador): 752
- López-Yarto Elizalde, Amelia: 282, 378
- Lord, Eileen A.: 580, 630, 631
- Lorenzana, Los:** 767
- Lorenzana, Vicente** (tallista): 766
- Lorenzo** (maestro): 471
- Lorenzo Alemanno, Nicolò di: 153

Loriana, Marqués de: 53
 Lozano, Fray Juan (Obispo): 79
 Lozano Bartolozzi, M.^a del Mar: .. 16, 19, 147, 197
 Lozoya, Marqués de: 138, 142, 179, 437, 475
 Lozoya, Pedro de (pint.): 129, 209, 216, 222,
 241, 250, 290, 321, 329, 330, 333
Lucas, Rodrigo (ent.): 120
 Lucio III: 32
 Luengo, Alonso (bordador): 131, 325
 Lunas Almeida, Jesús: 100

LL

Llaguno y Amirola, Eugenio: 289, 408,
 451, 491, 568
 Llamazares Rodríguez, Fernando: 15, 170,
 226, 549

M

Macías, Cecilia: 138, 145
 Macías, José Manuel: 265
Machado, Francisco: 226
 Machín, Ignacio de (hermano de
 José Machín): 755
Machín, José (esc. y tallista): .. 739, **754-755**, 756
Machín, Roque (ent.): 756
 Madoz, Pascual: 28, 44, 48, 55, 65, 84, 85,
 87, 90, 95, 375, 376, 396, 536, 661, 663,
 671, 687, 714, 740, 796, 797
 Madre de Dios, fray Diego de la: 713
 Madre de Dios, Efrén de la: 273
 Madre de Dios, Madre Isabel de la: 570, 572
 Madre de Dios, fray Tomás de la: 262, 548, 549
 Madrigal, Pedro: 92, 252
 Madruga Real, Ángela: 443
Maeda, Asensio de (Maestro Mayor): 289
 Maestre, M.^a Dolores: 557
 Magno, Alberto: 277
 Majada Neila, Jesús: 28-30
 Majencio: 719
 Malaquías: 150, 245
 Malco: 531
 Maldonado, Los: 93, 208, 713, 714, 723, 724
Maldonado, Andrés (ent.): 91, 102, 112, 128,
 133, 159, 201, 202, 207, 209, 212, 216, 219,
 350, 360, 369, 416, 417, 422, 429, 430, 431,
 511, 515, 516

Maldonado, Felipe C.R.: 115, 187
 Maldonado, Francisco (escribano): 203
 Maldonado, Santiago (beneficiado): 523
 Mâle, Émile: 189, 252, 264, 265, 267, 272, 279
 Mallè, L.: 154
 Mancebo, Francisco (curador): 172
 Manetti, Antonio: 134
 Mangino, Juan Bautista (dorador): 586, 695
 Manrique, Juan Francisco (Obispo): 79, 784
 Manrique de Lara (armas): 104
 Manrique de Lara, Catalina
 (Señora de Torrejón el Rubio): 104
 Mañara, Miguel de: 261
 Marçais, W.: 21
 Marco, Gerónimo de (Prior y Canónigo): 741
 Marco Dorta, Enrique: 506
 Marcos, fray Sebastián: 618
 Marcos Álvarez, Fernando: 169, 179
 Marcos Vallaure, Emilio: 634-636
 March, Juan (Fundación): 16, 631, 714
 Marcha, Diego de la (cura): 418, 420
 Margarita de Austria: 102, 507
 María de Austria: 374
 Mariana, Juan de: 27, 41, 521
 Mariana de Austria: 572
 Marías, Fernando: 153, 155, 157, 159, 166,
 167, 178, 221, 451
 Marieta, Juan: 522
 Marín, Antonio (impr): 22, 23, 73, 279
Mariño, Domingo (esc.): **731**, 753, 754
 Marqués de Siete Iglesias: 39
Márquez, Manuel (tallista): 809
 Márquez, María: 346
 Martí y Monsó, José: 134, 218, 405-408,
 410, 413, 414, 438, 441, 447, 460, 478, 479,
 541, 568
 Martigny, Abate: 240, 743, 745
 Martín, Alonso (bachiller): 339
Martín, Andrés (ens.): 125, 159
Martín, Antón (carpintero y ent.): 145
 Martín, Antonio (dorador): 646
Martín, Antonio (ens.): 442
 Martín, Catalina: 597
Martín, Carlos (tallista): 602, 749
 Martín, Cristóbal: 562
 Martín, Francisco (dorador): 503
 Martín, Gonzalo (dorador): 156
 Martín, Jacinto: 173, 412
 Martín, Jerónimo: 341
 Martín, fray José: 700

- Martín, Juan** (carpintero y ent.): 140, 145, 160, 198
- Martín, Juan (cerrajero): 145
- Martín, Lucas:** 749
- Martín, Marcos (ent.): 107, 216
- Martín, Miguel** (tallista): 746
- Martín, Nicolás: 653
- Martín, Pedro** (ent.): 299
- Martín, Rafael (escribano): 381
- Martín, Santiago** (ens.): 602, 749
- Martín, Senén: 35
- Martín, Tomás: 562
- Martín, Tomas** (esc.): 725
- Martín Cano, Francisco (mayordomo): 192, 300, 316
- Martín Casasola, Pedro (mayordomo): 316
- Martín Gil, Tomás: 324, 505, 513
- Martín González, Juan José: 14, 15, 17, 80, 116, 117, 122, 134, 136-139, 149, 155, 156, 162, 167, 169, 170, 176-180, 182, 183, 187, 191, 192, 206, 208-211, 213, 214, 220-222, 224, 225, 227, 229, 231, 233, 235, 238, 240, 241, 243, 245, 247-249, 253, 255, 260-262, 269, 273, 277, 281, 287-291, 293, 297, 360, 362, 367, 376, 397, 403, 404, 406-409, 410, 411, 415, 419, 427-429, 435-439, 441, 442, 444-478, 486, 489, 490, 491, 493, 495, 497, 508-510, 539-541, 547-550, 551, 559, 568, 575, 580, 605, 612, 628, 631, 642, 652, 685, 702, 716, 737, 743-745, 766, 775, 821
- Martín Jerez, Diego (mayordomo): 343
- Martín Lázaro, Antonio: 34
- Martín de Ledesma, Pedro (pint.): .. 445, 470, 472
- Martín Majadas, Antonio: 39
- Martín Martín, José Luis: 22-24, 26, 38
- Martín Martín, M.^a del Carmen: 26, 34
- Martín Martín, Teodoro: 135, 283
- Martín Neyla, Domingo (mayordomo): 358
- Martín Nieto, Dionisio Ángel: 287
- Martín Ojalvo, Juan (aserrador): 133
- Martín Ortega, Alejandro: 139
- Martín Panadero, Juan (dorador): 626, 725
- Martín Panadero, Pedro (dorador): 725
- Martín Peral, Francisco (mayordomo): 754
- Martín Ternero, Francisco: 341
- Martín Viña, Pedro: 365
- Martín de Zárate, Alonso: 400
- Martínez, Alfonso (escribano): 72
- Martínez, Felipe (pint.): 371
- Martínez, Francisco (cura): 354
- Martínez, Francisco** (discípulo de A.Carnicero): 737
- Martínez, Francisco (impresor): 134
- Martínez, Francisco (pint.): 82, 464, 487, 488
- Martínez, Juan:** 733, 753
- Martínez, Juan** (esc.): 371
- Martínez, Jusepe (pintor): 193
- Martínez, Mateo** (ens.): 125, 159, 346
- Martínez, Mateo (escribano): 133, 356
- Martínez, Miguel (pint.): 77, 92, 130, 182, 184, 185, 200, 202, 314, 322, 394
- Martínez, Miguel** (tallista y prof. de arq.): 534, 604, 667, 743, 751, 789, **790-793**, 806
- Martínez, Pedro: 125, 346
- Martínez de Arce, Francisco** (ens.): 226
- Martínez de Bustos y Manrique, Antonio: 68, 660
- Martínez Cabeza Leal, Juan (lic.): 447, 459, 460, 461
- Martínez Cabeza Leal «El Mozo», Luis: 369
- Martínez de Colina, Pedro** (ens.): 408
- Martínez Díaz, José María: 328, 331, 342, 347, 381, 415, 435, 437, 448, 459, 488, 505, 516, 564, 616, 619, 734, 763
- Martínez de Espinosa, Ana María (mujer de Manuel de Rincón): 479, 488
- Martínez de Espinosa, Marcelo** (pint.): 437, 464, 487, 488
- Martínez Gil, Fernando: 139
- Martínez de Hontañón, Pedro** (esc.): 121, 130, 161, 200, 216, 291, 350, 370, 383, 406, 411, 415, 417, 418, 421, 429, 430
- Martínez León, Marcos (escribano): 75, 465, 466, 467
- Martínez Montañés, Juan** (esc.): 123, 124, 221, 452, 505, 545, 737, 773, 775, 778
- Martínez Palomo, Juan (lic.): 493
- Martínez Pradillo (Corregidor): 52
- Martínez Quesada, Juan: 38, 119, 319, 354, 371, 386, 773
- Martínez Samaniego, Baltasar: 195
- Martorell y Téllez Girón, Ricardo: 451
- Mata, Pedro de (pint.): 130, 132, 133, 141, 163, 172, 180, 184, 185, 199, 213, 290, 303, 304, 306-309, 313, 314, 316, 317, 320, 327, 333, 334, 344, 352, 518, 773, 785, 817
- Mata Pérez, Salvador: 506, 815
- Mateo, Maestro: 188
- Mateo, Pseudo: 265, 272
- Mateo, Bartolomé: 465

- Mateos, Diego: 381
- Mateos, Francisco: 551
- Mateos, Francisco (mayordomo): 419-421, 497
- Mateos, Juan: 354, 412
- Mateos, Pedro** (carpintero): 133
- Mateos Gallardón, Juan: 341
- Mateos Gómez, Isabel: 282, 378
- Matías, Alonso** (ens.): 91, 93, 507
- Matías, Juan: 600
- Matías Gil, Alejandro: 27, 29, 39, 71, 79,
105, 278, 282, 309, 310, 365, 446, 481, 515,
597, 604, 742, 782-784, 786
- Matías y Vicente, Juan Cándido: 162, 390, 602,
698
- Matilla, Marcos de (dorador): 732
- Maximiliano I: 98
- Maximiliano II de Austria: 374
- Maximiniano: 704
- Mayer, August L.: 156, 166, 546
- Maza, Francisco de la:** 429
- Mazo, Fernando del (dorador): 730, 761
- Mazo, Miguel del (dorador): 598, 628, 731
- Mazza, Giovanni: 736
- Medina, Andrés de (pint.): 390
- Medina, Jerónima de: 345, 346
- Medina, Juan de (escribano): 503
- Meléndez, Agustín (dorador): 582
- Melgar, Pedro de: 419
- Melgar, fray Pedro: 88
- Mélida Alinari, José Ramón: 16, 21, 74,
106, 111, 166, 211, 284, 329, 414, 426, 447,
480, 484, 514, 527, 540, 545, 549, 590, 634,
636, 677, 704, 705, 713, 714, 717, 734, 737,
738, 744, 746, 748, 780, 796
- Melo Zuazo, Francisco: 557
- Méndez, Pedro: 412
- Méndez Hernán, Vicente: 93, 133, 151, 152,
163, 180, 191, 193, 199, 208, 219, 232, 247,
280, 618, 635, 674, 685, 713, 724, 737, 762
- Méndez Silva: 397
- Menéndez Pidal, Ramón: 21, 29, 94
- Mendoza, Álvaro de (Patriarca): 576
- Mendoza y Rivera, Francisco (Obispo): 77
- Meneses, Alonso de: 406
- Menjíbar, Juan Antonio de: 97
- Mera, José de (pint.): 77, 284
- Mercadillo, Juana de: 170, 172, 178
- Mercadillo, Pedro (escribano): 464, 481
- Merchán de Porras, José: 652
- Merino, Pedro (escribano): 568
- Merino Navarro, P.: 282
- Merino y Vargas, Francisco (escribano): 349
- Merlo, Giraldo de** (esc.): 156, 157, 398
- Mesa, Juan de** (esc.): 737
- Mestre Sanchís, Antonio: 80, 93
- Micael, Juan (plat.): 79, 147, 303, 304, 325, 361
- Miguel, Juan (mayordomo): 354
- Miguel Diego, Teresa de: 393
- Miñón, Leonardo (ed.): 134, 218, 568
- Mirabel, Marqués de: 327
- Miranda, Huici: 33
- Miranda, Juan de** (carpintero): 124
- Miranda, Martín de: 512
- Miravel y Casadevante, Joseph de: 46
- Mirón Álvaro, Pedro (maestro de estuco): .. 817
- Mitata, Lucas** (esc.): 74, 197, 287, 325,
326, 393
- Moffitt, John F.: 231, 716
- Mogollón, Pedro (herrador): 183
- Mogollón Cano-Cortés, Pilar: 153, 778
- Moisés: 255, 263, 427, 428, 446, 575, 623, 699
- Molina, Juan de (bordador): 147, 321
- Molinero Fernández, J.: 34
- Mondravía, Juan de** (ens.): .. 437, **441-443**, 459
- Mondravía, Juana de: 442
- Mondrevilla, Alonso de** (ens. y esc.): 437,
440-441, 442, 459, 479
- Mondrevilla, Cristóbal de: 440
- Monegro, Juan Bautista** (esc. y arq.): 167
- Monesterio, Bartolomé de: 417, 421
- Monge, Celso: 29
- Monje, Melchor (batidor de oro): 458
- Monjes, Manuel (escribano): 465
- Monreal y Tejada, Luis: 283
- Monroy, Los: 578
- Monroy, Francisco de: 88
- Monroy, Hernando de (Señor de
Monroy y las Quebradas): 105
- Monroy, Marqués de: 572
- Montalvo Martín, Javier: 227
- Montaner López, Emilia: 483, 752, 754
- Monte Gaudio, Milicia de: 31
- Montejo, Juan de:** 490
- Montemayor, Fernando de (Deán): 81, 82,
432-436
- Montemayor, Pedro de (Capitán): 346
- Montero, Francisco** (ens.): 790
- Montero, José (dorador): 648
- Montero, Manuel** (ent.): 83
- Montero, Pedro (impr.): 65, 189

Montero Aparicio, Domingo: 16, 64, 107, 129, 323, 371, 386, 415, 429, 521, 542, 543, 546, 578, 581, 582, 585, 589, 623, 650, 670, 678-680, 684, 685, 692, 695, 701, 762, 763, 816

Montfragüe, Orden de: 31, 36

Montoya: 356

Mora, Alonso de (tallista): 726

Mora, José de (esc.): 704

Mora, Francisco de (arq.): 156, 157, 289, 436, 438, 713

Mora Aliseda, Julián: 284

Moral, Alonso de (pint.): 79

Moral, Magdalena del: 437

Morales, Alfredo J.: 179, 264

Morales, Ambrosio de: 73, 279

Morales, Antonio de (escribano): 339, 343

Morales, Cristóbal de: 440

Morales, Luis de (pint.): 119, 120, 132, 172, 208, 273, 287, 319, 321, 328, 354, 773

Morales, María de (mujer de Luis Fernández): 467

Morales Quintano, Antonio (escribano): 130, 145, 320, 344

Morales y Tercero, Ascensio de: 38-44, 46, 54, 101

Moratinos Santos de Villarroel, Antonio de (Visitador): 351

Morelli, Luis: 46

Moreno, Alonso (ens.): 334

Moreno, José (esc. s.XVII): 341

Moreno, José (esc. s.XVIII): 649

Moreno, Juan (arq.): 489

Moreno, Juan (ens.): 159, 170, 172, 175, 195, 204, 208, 325, 337, 339, **341-344**, 345, 347, 349, 350, 370

Moreno Bote, Antonio: 162

Moreno de Vargas, Bernabé: 31

Moreno Romera, B.: 15

Morera, Andrés de (cerrajero): 82, 435

Moriano, Antonio (carpintero): 594

Morillas y Tejada, Juan de (Canónigo): .. 141, 357

Morlans Lorient, M.^a José: 96

Moros, Bartolomé de (dorador): 165, 583

Moscoso, Isabel: 105, 365, 782

Moxó Salvador de: 26, 27

Moxudo, Hayn (ent.): 144

Múgica Buitrón y Estarrifa, Juan de (esc.): 150, 673

Mújica, Juan de (cant.): 132

Müller Profumo, Luciana: 224

Muniátegui, Juan de (ens.): 427, 428, 440

Muñoz, Antonio (ens.): 334

Muñoz, Isabel (mujer de Simón López): 467

Muñoz, Juan (artista): 392

Muñoz, Juan (ens.): 156

Muñoz, Martín (licenciado): 398

Muñoz, Pedro (escribano): 133

Muñoz, Salvador (esc.): 127, 149, 159, 196, 221, 383, **402-404**, 419, 452, 455, 457, 497

Muñoz y Baños, Francisco (tallista): 697, 712

Muñoz de Baños, Mateo (escribano): 338, 366

Muñoz de Bárcenas, José (dorador): 535

Muñoz Caballero, Alonso (esc.): .. 388, 389, **392**

Muñoz de la Cerda, Martín (escribano): 355

Muñoz de la Cerda y Paz, Martín (escribano): 93, 132, 149, 201

Muñoz de Espinosa, Bernardo: 749

Muñoz Gallardo, Juan Antonio: 76, 284

Muñoz García, Juan: 34, 743, 750, 751

Muñoz Heras, Francisco: 561

Muñoz del Manzano, Francisco: 739, 749, 755

Muñoz de Resta, José (dorador): 351

Muñoz de San Pedro, Miguel (Conde de Canilleros): 36, 400, 532, 571, 712, 797

Muñoz de Toro, Pedro: 95

Murcia (ens.): 79

Murillo (pint.): 261, 722

Murray, John: 557

Musa Ibn Nusayr: 31

N

Nadal, Jordi: 63-65

Naranjo Alonso, Clodoaldo: 33, 36, 522

Nardi, Ángelo (pint.): 194

Navareño Mateos, Antonio: 120

Navarrete, Luis (plat.): 138

Navarro, Jerónimo (escribano): 87, 112, 130, 173, 176, 177, 199, 219, 317, 325, 336, 337, 340, 343, 345-349, 355, 357, 360, 369, 386, 404, 410, 413, 431, 454, 457, 458, 513, 515

Navarro, Pedro: 364

Navarro del Castillo, Vicente: 500, 648

Navarro de Zuñillaga, Javier: 159

Navarrón, Íñigo: 23

Nebrija, Elio Antonio de: 187

Nelli, Nicolo: 736

Nelli de Espinosa, Fabio (financiero): 360, 409, 440, 441

Nerón: 39
Nestosa, Hernando de: 410
Nestosa, Policarpo de la (ens.): 225
 Neyra, A.: 264
 Niceno (Concilio): 161
 Nicodemo: 257, 260, 263, 265
 Nicolau Castro, Juan: 754, 755
 Niculoso Pisano, Francisco (azulejero): 264
 Nieto, Diego: 350
 Nieto, Domingo (pint.): 551
 Nieto, Francisco (impr.): 570
 Nieto, Hernán: 133
 Nieto Cañete, Diego: 292
 Nieto González, José Ramón: 506, 507,
 790, 793, 815
 Nieto de Mercado, Juan (pint.): 92, 130, 163,
 182, 200, 202, 322
 Nieto de Torres, Félix (Visitador): 214
 Niño Jesús, Otolio del: 273
 Nobles, Luis de: 461
 Noroña, Andrés de (Obispo): 74
Novalés, Dionisio: 733, 753
Novalés, Miguel (esc.): 732, 733
 Nuestra Señora del Carmen,
 Madre M.^a Antonia Ana de
 (Marquesa de Cerralbo
 y Almarza): 574, 592
 Núñez, Francisco (escribano): 77, 125, 202,
 233, 317, 340, 345, 346, 348, 358, 361, 371,
 387, 417, 429, 433-435, 438, 481, 483
 Núñez, Juan (cura): .. 192, 193, 300, 301, 305, 316
 Núñez, Juana: 141
 Núñez, Inés: 345
 Núñez, María: 345, 346, 348
 Núñez, Pedro (tip.): 28, 570

O

Obeso, Alonso de (mercader): 410
 Ocampo, Bartolomé de (Obispo): 77, 737
 Ocampo, Felipe de: 357
 Ochoa de Salazar, Juan (Obispo): 110, 523,
 524, 810
 Oliva, Alonso de: 341
 Oliva, Antonio de (escribano): 97, 152,
 173, 175, 176, 356, 384, 563
 Oliva, José de (escribano): 346
 Oliva, Manuel de (escribano): 82, 107,
 563, 595, 740, 741, 779

Oliva, Mateo de (joyero): 79
 Oliva y Francés, Francisco (lic.): 642
 Olivares, Conde-Duque: 76
 Olivares, Isabel de: 183
Olivera, Juan de (esc.): 625, **648-650**
 Oña, Pedro de (pint.): 408
 Oñatigui, Juan de: 410
 Ordieres Díez, Isabel: 282, 283
 Ordoño I: 21, 22
 Orellana, Pedro Alonso de: 99
 Orejón Calvo, Anacleto: 409
Orliens, Juan Miguel de (esc.): 14
 Oroncio: 31
 Oropesa, Condes de: 543
 Ortega y Orellana, Manuel María
 (Visitador): 70, 190, 620
 Ortí Belmonte, Miguel A.: 23, 24, 36, 733
 Ortiz y Sanz, José (ed.): 153, 209
 Orueta, Ricardo de: 405, 447
 Otero Túñez, Ramón: 224, 225
 Ottavio de Thieni, Conde: 221, 332
 Ovando, frey Nicolás de (Comendador
 de la Orden de Alcántara): 577
 Oviedo, Alonso de (doctor): 107, 192,
 204, 342, 514
 Oviedo, Juan de (padre de la beata
 Francisca de Oviedo): 569
 Oviedo y Palacios, Francisca de (beata): 90,
 569, 570, 572
Oviedo «El Viejo», Juan de (ent.): 289

P

Pacheco, Beatriz (Condesa de Medellín): 100
 Pacheco, Francisco (pint.): 125, 134, 165,
 167, 269, 775
 Pacheco, María (Condesa de Oropesa): .. 104, 374
 Pacheco de Haro, Fray Plácido (Obispo): 77,
 346
Páez, José (maestro): 625
 Páez de Castro, Juan: 73
 Palacio, Juan Antonio de: 651
 Palacios, Juan de (cordonero): 340
 Palombo, Pietro Paolo: 531
 Paleotti, Gabriele: 252
 Palomero Páramo, Jesús Miguel: 14, 67, 71, 91,
 93, 110, 120, 127, 142, 150, 160, 168, 170, 171,
 187, 189, 204, 206, 209, 220-224, 234, 236,
 238, 247, 251, 260, 271, 289, 299, 397, 398, 505

- Palomino, Antonio (pint.): 194
 Palomo Iglesias, Crescencio: 100
 Palladio, Andrea (tratadista): 221, 326,
 332, 426, 477
 Panadero, Francisco (sombbrero): .. 338, 366, 500
 Paniagua, Francisco (escribano): 146, 173,
 175, 247
 Paniagua de Loaisa, Antonio (Señor
 de Santa Cruz): 338, 370
 Parada, Pedro de (dorador y pint.): 489
Pardo, José: 534
Pardo, Juan (ent., esc. y carp.): 79, 125,
 159, 161, 322, **339-341**, 381, 515
Pardo, Tomás Francisco del (esc.): 725
 Paredes, Alonso de (pint.): 69, 87, 107, 125,
 129, 130, 135, 138, 147, 163, 164, 172, 176,
 177, 192, 199, 203, 204, 211, 212, 245, 290,
 307, 309, 310, 315-317, 342, 380, 381, 512,
 514, 515, 518, 529, 676, 687, 762
 Paredes, José de (presbítero): 138
 Paredes, Juan de (escribano): 125, 136, 137, 172,
 173, 175-177, 184, 316, 317, 321, 325, 335,
 337, 340, 341, 344, 354, 355, 360, 364, 381,
 408, 417, 418, 421, 430-432, 511, 512, 514, 516
 Paredes, Luis de (Caballero de Santiago): 106
 Paredes, Marcos de (pint.): 203, 276, 358
 Paredes y Carranza, Alonso de (pint.): 555,
 557, 595
 Paredes Giraldo, M.^a del Camino: 602, 608,
 743, 749, 752, 790, 793
 Paredes Guillén, Vicente: 34, 38, 64, 72, 99,
 132, 151, 208, 282, 321, 446, 735
 Paredes Manuel, Tomás de (pint.): 139
 Parra, Antonio de la (Visitador): 402
 Parrado del Olmo, Jesús M.^a: 14, 74, 134, 408,
 437, 444
 Párraga, Josefa de: 93, 131
 Parrales (pint.): 339, 391
 Parrales, Francisco de (pint.): 69, 129, 164, 192,
 195, 203, 204, 211, 212, 342, 348, 514, 529
 Parrales, Gabriel de (pint.): 164, 327
 Pascual de Aldape, Pedro: 267
 Pascual Díez, Ramón: 206, 248, 506, 638, 815
Patricio «El Irlandés» (tallista): 120
 Paulo III: 48
 Pavón, fray Martín: 698
 Payo Hernanz, René-Jesús: 15, 81, 110,
 118, 142, 165, 178, 215, 225, 479
Paz, Andrés de (ens.): 216, 292, 338,
 366, **495-504**
Paz, Antonio de (esc.): 270, 292, 338,
 366, **495-504**
Paz, Juan de (aprendiz de
 Pedro Hernández): 498, 501
 Paz, María de (madre de Antonio
 y Andrés de Paz): 495
Paz, Pedro de (esc.): 152, 404, 405
Paz, Sebastián de (imaginerero): 395, 404
 Pedraza, Diego de (plat.): 147
 Pedro (Arzobispo compostelano): 32
 Pedro I: 522
 Pedro, Martín: 43
 Pelayos, Bartolomé de (arq.): 197
 Peña, Ana de la: 130, 317
 Peña, Fernando de la (escribano): 107, 112, 132,
 133, 135, 137, 173, 203, 245, 302, 321, 325,
 339, 340, 341, 344, 350, 352, 354, 441, 516
 Peña, Hernando de la (escribano): 453
Peña, José de la (ens.): 444
 Peña, Martín: 56
 Peña, Pedro de la (dorador): 555, 557, 558
 Peña Gómez, M.^a del Pilar de la: 88
 Peña Velasco, Concepción de la: 15, 142, 168,
 170, 176, 189, 226, 584
Perales, Francisco (ent.): 84
 Perea y Porras, Francisco de (Obispo): 77, 739,
 742, 748
Pereda, Andrés de (esc.): 437
Pereda, Juan de (ens.): 437, 459
 Pereira, Juan: 343, 349
 Pereira, Julián (albéitar): 422
Pereira, Manuel (esc.): 262, 547
 Pérez, Sebastián (escribano): 752
Pérez Comendador, Enrique (esc.): 780
Pérez Monroy, Los: 793
Pérez Monroy, Agustín: **793-794**
Pérez Monroy, Tomás (maestro tallista): 68,
 210, 217, 219, 248, 297, 789, **793-797**
Periáñez, Juan: 370
 Perla, Antonio: 378
 Pérez, Andrés (aprendiz de pintor): 172
 Pérez, Antón (pint.): 440
Pérez, Francisco (ent.): 151
 Pérez, Francisco (Regidor): 354
 Pérez, Gonzalo (escribano): 72
Pérez, Juan (ent.): 198
 Pérez, Mari: 126
 Pérez, María (mujer de Gregorio
 Fernández): 407, 410, 458, 465
 Pérez Carrión, Pedro (plat.): 79

- Pérez de Cervera, Antonio (pint.): 73, 147, 163, 182, 249, 328, 405
- Pérez de Cervera, Diego (pint.): 132, 141, 147, 163, 180, 213, 249, 328, 354, 514
- Pérez de Cervera, Hermanos (pintores): 249
- Pérez de Cisneros, Diego (pint.): 245
- Pérez Costanti, Pablo: 121
- Pérez de Cuenca, Adán (Obispo): 42-44
- Pérez Galindo, Juan: 69
- Pérez de Laniego, Juan
(tratante en cebada): 199, 200, 457
- Pérez de Marquina, Juan (cant.): 151
- Pérez Miguel, Fidel: 100
- Pérez Muñoz, Isabel: 290
- Pérez de los Reyes, Antonio: 141
- Pérez de Robles, Bernardo** (esc.): 551, 552, 562
- Pérez Sánchez, Alfonso E.: 156, 157, 166, 167, 198, 448, 476, 542, 546
- Pérez Santamaría, Aurora: 15
- Pérez de Urbel, Fr. Justo: 21
- Perret, Pedro (grab.): 154, 155, 288
- Peruzzi: 326
- Pescador del Hoyo, Carmen: 92, 130, 182, 200, 202, 322
- Petras, Remon de: 153, 221
- Pevsner, Nikolaus: 238
- Pfandl, Ludwig: 107, 523
- Picazo, José (pint.): 560, 771, 772
- Pila y Almaraz, García de la (Regidor): 105, 202, 347
- Pilato (Actas de): 265
- Pilato, Poncio: 258-260
- Piedra, Manuel de la (dorador): 743
- Piedra Arce, Juan de la** (arq.): 226
- Pimentel, Leonor de: 100, 103
- Pimentel de Zúñiga y Sotomayor,
Serafín Agustín: 103
- Pinadero, Miguel (mayordomo): 86, 815
- Pinilla González, Jaime: 443, 790
- Pino García, José Luis del: 99
- Pinto, Antonio** (oficial de Alberto
de Churriquera): 599, 601, 740
- Pinto Sánchez, Evaristo (impr.): 278, 365, 446, 515, 597, 742
- Pío IV: 48, 65, 189, 239, 373
- Pío V: 48, 270, 755
- Pío VI: 38
- Pío IX: 56, 268
- Pío XII: 266
- Píriz Pérez, Emilio: 287, 326, 393, 507
- Pita Andrade, José Manuel: 274, 568
- Pizarro Gómez, Francisco J.: 153, 282, 283, 324, 513, 778
- Pizarro de Hinojosa y Arévalo,
Gabriel (Inquisidor de Córdoba
y Granada): 527
- Pizarro de Paredes, Diego (Arcediano): 420
- Plaza Santiago, F.Javier de la: 360
- Polo Sánchez, Julio J.: 14, 15, 226, 577
- Ponce, Antón (pint.): 145
- Ponce, Juan (cant.): 82, 484
- Ponce de León, María: 72
- Ponce de León, Pedro (Chantre): 72
- Ponce de León, Pedro (Obispo): 72-74, 523, 524
- Ponte, Gotardus de: 154
- Ponz, Antonio: 206, 284, 328, 374, 411, 413, 414, 416, 426, 439, 445-447, 460, 466, 474, 484, 506, 507, 635
- Porcallo, Vasco de: 105, 365, 782
- Porcel, Juan** (esc.): 592
- Portela, Juan (cant.): 770
- Portela Sandoval, Francisco: 410
- Portillo, Juan del: 100
- Postigo Aldeamil, M.^a Josefa: 30
- Prada (maestro pintor): ver Rodríguez de Prada, Francisco
- Prados García, José M.^a: 282, 378
- Praves, Francisco de**: 438
- Prieto, Juan: 355
- Prieto, Juan (padre de Antonio
y Andrés de Paz): 495
- Proenza, Los**: 797
- Proenza, Antonio José** (esc.): 197, 217, 251, 297, 789, **797-804**
- Proenza, José Victorino**: 797, 798, **804**
- Proenza, Manuel María**: 533, 797, 798, **805**
- Proske, B.G. : 245
- Protasio (Obispo): 39
- Puebla, Francisco de la (notario): 141, 359, 361, 364, 370
- Puebla, fray Juan de la: 88
- Puente y Calva, Antonio de la** (ent.): 727
- Puerta, Álvaro de la** (ent.): 160, 299
- Puerta, Antonio de la** (ens.): **335**
- Pulido, José (párroco): 665
- Pulido y Pulido, Tomás: 16, 105, 120, 179, 324, 395, 505, 513, 642, 797, 798

Q

- Quesada, Juan (Visitador): 697
 Questa, Juan de la: 195
 Quintana, Juan de (pint.): 79, 130, 141,
 146, 163, 182, 199, 213, 306, 310, 317, 325,
 327, 328, 354, 355, 785 (ver también
 López de Quintana, Juan)
 Quintana, Luisa de: 130, 182, 200, 202, 344
 Quintero Romero, María Luisa de: 247
 Quijada de Almaraz, Vasco (Racionero): 352
 Quirós, Hernando de: 360
 Quixada Almaraz, Juan (Visitador): 303

R

- Ramallo Asensio, Germán: 15, 226, 635, 636
 Ramírez, Gabriel: 26, 577
 Ramírez, Juan Antonio: 227
 Ramírez, Los (escultores): 15, 225
 Ramírez de Arellano, Gil: 30
 Ramírez de Arellano, Rafael: 755, 756
 Ramírez Martínez, José Manuel: 15, 226
 Ramírez Martínez, José María: 15, 226
 Ramírez Vaquero, Eloísa: 30
Ramiro de Cruz, Fernando (ent.): 141, **611-621**
 Ramón y Fernández Oxea, José: 36, 104, 172,
 375, 377-379, 521, 532, 662, 769, 803, 811
 Ramón Martínez, Matías: 35
 Ramos, Imprenta de: 78
Ramos, Miguel (tallista): 751
Ramos, José (carpintero): 218, 624
 Ramos, Manuel (impr.): 28, 374, 446, 735
 Ramos, Mari: 172, 176, 322
Ramos Bazán, Antonio (maestro arq.): 616
 Ramos Berrocoso, Juan Manuel: 19, 94, 378
 Ramos Caballero, Juan (escribano): 133, 173,
 175, 338, 341, 344, 350, 360, 366, 370, 381,
 409, 429, 453, 491, 495, 500
 Ramos de Castro, Guadalupe: 182
Ramos de Castro, Juan (ent. y tallista): 232,
 723, 734
Ramos de Collazos, Los (familia
 de carpinteros): 612
 Ramos de Collazos, Francisco: 618, 742
Ramos de Collazos, Francisco
 (carpintero): 612, 654
Ramos de Collazos, José
 (carpintero): 612, 654

- Ramos de Collazos, Manuel** (carpintero): 179,
 612, 617
 Ramos de Collazos, Pedro María: 618, 742
 Ramos Fajardo, M.^a del Carmen: 231, 716
 Ramos Martínez, Patricio: 365
 Ramos Rubio, José Antonio: 41, 100, 368, 393,
 643
 Ramos Vejarano, Gabriel (impr.): 267
 Rasco, E. (impr.): 546, 587, 698
 Raya Raya, M.^a Ángeles: 15, 224, 226, 227, 231,
 716
 Rayo, Agustín (dorador): 213, 558, 604,
 659, 667, 689, 701
 Rayo, José (dorador): 150, 181, 182, 246, 543,
 589, 651, 656, 662, 673, 707-709, 757, 763,
 766 (ver también González Rayo, José)
 Rayo, José Agustín (dorador): 657
 Rayo, Martín (escribano): 183, 202, 244, 350,
 355, 356, 435, 464, 467, 470, 471, 484-487
 Rayo, Rodrigo de: 363
 Rea y Galarza, José Antonio de la
 (organero): 647
 Réau, Louis: 257, 259, 261, 265, 266, 268, 270,
 274, 280, 281, 593, 607, 608, 675, 717, 736
 Recaredo: 525
 Recesvinto: 31, 32
 Recio, A.: 15
 Recuero, Emidio (dorador): 519, 582, 656, 657,
 710, 770
 Recuero, Francisco (dorador): 165, 195, 348
 Recuero, Gumersindo (dorador): 519, 656
 Recuero Rodríguez, Alonso (dorador): 79,
 150, 162, 180, 181, 248, 251, 564, 565, 589,
 602, 624, 632, 667, 673, 675, 678, 680, 693,
 697, 706, 709, 764, 770
 Redondo, José (dorador): 615
 Regidor Flores, Santiago (cura): 86, 815
 Remesal, Los: 505
 Remesal, Alonso de (pint.): 505, 507
 Remesal, Francisco de (pint.): 505
 Remesal, Jerónima de (mujer de
 Francisco de Rincón): 478
 Remesal, José de (pint.): 505
Remesal, Juan de (arq. y esc.): 505, 506
Remesal «El Mozo», Juan de: 505
Remesal «El Viejo», Juan de: 505
 Rena i Sanabria, Juan de (cura): 86, 701
 Retortillo, Fernando: 84
Reyes, Nicolás de los (ens.): 616, 617
 Reyes Católicos: 72, 98, 100, 119, 142, 801

- Ribadeneira, Pedro: 253
- Ribas, Los (escultores): 225
- Ribas, Felipe de** (ens.): 225
- Ribas, Francisco Dionisio de** (ens.): 14, 224
- Ribera, Felipe de (alarife): 455
- Ribera, José (pint.): 242, 274, 545, 546
- Ribera Corriero, Antonio: 497
- Ribero, Nicolás de (pint.): 405
- Ribero Rada, Juan de** (arq.): .. 490, 491, 506, 507
- Riera, Juan Antonio** (esc.): 403, 419, 497
- Rincón (familia): 478
- Rincón, Bernardo del** (esc.): 549
- Rincón, Francisco de** (esc.): 82, 362, 407, 427, 429, 437, 478, 479, 584
- Rincón, Manuel de** (esc.): 82, 106, 205, 216, 478-488
- Rioja, Domingo de la** (esc.): 90, 262, 390, 569, 575
- Ritzler, Remigio: 38
- Rivadeneyra (impr.): 373
- Rivas Carmona, Jesús: 237, 241
- Rizi, Francisco (pint.): 123, 129, 445-448, 467, 469, 475
- Rizzi, fray Juan (tratadista): 221, 227
- Rivera Zanzada, Gema M.^a: 20
- Roa, Martín de: 521, 522
- Robert, U.: 31
- Robles, Bartolomé de: 338, 366, 500
- Robles, Catalina de (mujer de Antonio Hernández): 337, 338, 366, 500
- Robles, Diego de: 493
- Robles, Santiago de** (ent.): 405
- Robles Sánchez, Inmaculada: 782
- Rodillo Cordero, F.^o Javier: 103
- Rodríguez, Alonso (escribano): 79, 97, 133, 201, 204, 207, 322, 341, 381
- Rodríguez, Álvaro (Regidor): 327
- Rodríguez, Andrea: 360
- Rodríguez, Andrés (escribano): 147
- Rodríguez, Antonio** (aprendiz de ensamblador): 169, 172, 346
- Rodríguez, Antonio (cura): 138, 213
- Rodríguez, Antonio (impr.): 190
- Rodríguez, Antonio (maestro de obras): 121
- Rodríguez, Antonio (mercader): 511
- Rodríguez, Bernardo (dorador): 68, 165, 535, 763, 764
- Rodríguez, Catalina: 140
- Rodríguez, Catalina (mujer de Juan de Mondravía): 442
- Rodríguez, Damiana: 316
- Rodríguez, Diego (pint.): 133, 262
- Rodríguez, Esteban: 184, 356
- Rodríguez, Favián (notario): 136, 316
- Rodríguez, Francisco (cura): 631
- Rodríguez, Francisco** (ent.): 73, 120, 128, 136, 138, 145, 151, 157, 160, 183, 203, 208, 213, 216, 217, 221, 228, 294, 299, 328, 405
- Rodríguez, Francisco (escribano): 145, 146, 319, 510
- Rodríguez, Francisco** (esc. talaverano): 388, 756-759
- Rodríguez, Francisco (maestro de arq.): 602
- Rodríguez, Francisco (pint.): 405
- Rodríguez, Gaspar** (ens.): 181, 387, 388, 389
- Rodríguez, José: 697
- Rodríguez, Juan (impr.): 252
- Rodríguez, Juan** (ens.): 507
- Rodríguez, Juan** (esc.): 559
- Rodríguez, Juan (herrador): 356
- Rodríguez, Juan (Visitador): 648
- Rodríguez, Juan José** (tallista): 726
- Rodríguez, Isabel: 145
- Rodríguez, Manuel** (ent.): 749
- Rodríguez, María (mujer de P. de Sobremonte): 141, 338, 358, 360, 361, 364, 366, 500
- Rodríguez, Martín** (ens.): 69, 181, 195, 207, 223, 292, 347, 372, 387-392, 392
- Rodríguez, Pedro** (esc.): 440
- Rodríguez, Sebastián** (oficial de hacer retablos): .. 180, 200, 216, 290, 397, 398-402
- Rodríguez Blazquez, Juan (pint.): 725
- Rodríguez Caballero, Juan (escribano): .. 463, 510
- Rodríguez Cancho, Miguel: 63-65, 108, 536, 588, 661, 663, 776, 813
- Rodríguez del Castillo, Diego: 327
- Rodríguez del Castillo, Francisco (dorador): 589
- Rodríguez de Castro, Fernando: 23, 24, 26
- Rodríguez Cornejo, José Ignacio (Obispo): 560, 695-696
- Rodríguez Gavilanes, Juan (mercader de lencería): 465
- Rodríguez Grájera, Alfonso: 64, 65
- Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, Alfonso: 15, 17, 91, 93, 122, 184, 221, 226, 227, 278, 290, 292, 338, 366, 442, 443, 450, 489, 490, 491, 493, 495-498, 500, 501, 503, 504, 506-508, 567, 638, 737, 744, 745, 793, 807

Rodríguez de Guzmán, Simón: 83
 Rodríguez Díez, Matías: 288
 Rodríguez López, G. : 27, 34
 Rodríguez de Mendoza, Luis (doctor): 176
 Rodríguez Moñino, Antonio: 27, 44, 80,
 91, 120, 153, 179
 Rodríguez Peña, José Luis: 96
 Rodríguez Polonio, Francisco (dorador): ... 611
 Rodríguez de Prada, Francisco (dorador): 614,
 616
 Rodríguez ¿Quexada?, Diego (pint.): 172, 177
 Rodríguez Sánchez, Ángel: 63, 64, 66, 72, 108,
 124, 137
 Rodríguez de Silva y Velázquez, Diego: ver
 Velázquez, Diego
 Rodríguez de Sosa, Juan (escribano): 323
 Rodríguez Yanguas, Teresa: 95
 Rodrigo, Sánchez (impr.): 33, 522
 Rodrigo Grande de la Vega, Juan
 (escribano): 571
 Rogelio Buendía, José: 188
 Rojas, Alonso de: 145
Rojas Yorente, Francisco de (maestro
 de arq., carp. y esc.): 626, 641
Rojo, Benito (esc.): 396-397, 402
Roldán («La Roldana»), Luisa: 182, 704
Roldán, Pedro: 261, 505
 Román de la Higuera, Jerónimo: 27, 40, 41
 Romero, Francisco (pint.): 193
Romero, Tomás (tallista): 726
Romero, Valentín (ent. y esc.): 68, 103,
 128-131, 157, 160, 197, 209, 216, 222, 238,
 241, 290, 301, 302, 304-309, 316, 317, 320-
 322, 324, 325-335, 336, 344, 358, 817
 Romero Muñoz, Vicente: 142
Ropero, Antonio (arq. y tallista): 625, 647
 Ros de Campo, Juana: 82, 483
Rosa, Juan de la (arq. y ent.): 102, 121,
 127, 217, 228, 294, 567, 572, 573, 576-593,
 738, 755, 820
 Rosado, Ana (mujer de
 Pedro de Barrionuevo): 444
 Rosado, Gabriel (pint.): 327
 Rosado, Juan (cerrajero): 82, 435
 Rosado Franco, Nicolás (Visitador): 707, 805,
 809
 Roso de Luna, Mario: 634
 Rota, Pedro de (Juez): 76, 438
Roza, Pedro de la (arq.): 69, 87, 95, 217, 219,
 229, 294, 754, 760-767

Rúa, Jaques de la (plat.): 119
 Rúa, Jorge de la (pint.): 119, 266
 Ruano Corrión, Alonso (doctor): 497
Rubalcava, Gabriel de (aprendiz de
 Pedro Hernández): 498
 Rubén de Zelis, Francisco (dorador): 535
 Rubens: 224, 225
 Rubio, fray Germán: 157, 198, 734
 Rubio García, Fernando: 169
 Rubio Masa, J.L.: 532
 Rubio Masa, Juan Carlos: 112, 368, 532, 810
 Rubio Merino, Pedro: 32
 Rubio Rojas, Antonio: 83, 392
 Rubrio (ed.): 55
Rueda, Esteban de (esc.): 270, 489, 495,
 496, 498, 501
 Rueda Gajate, Ángel: 376
 Ruiz, Magdalena: 350
 Ruiz, Manuel (pint.): 402
Ruiz Amador, Francisco (esc.): 594
 Ruiz Amadora, María (mujer de
 Miguel Sánchez Taramas): 594
Ruiz de Andino, Cristóbal (arq. y ens.): 549
 Ruiz de Barrón, Pedro (pint.): 245
 Ruiz de Camargo, Alonso: 101
Ruiz Gijón, Francisco (esc.): 634
 Ruiz Martín, Felipe: 63
 Ruiz Mateos, Aurora: 96
 Ruiz de Palacios, Francisco (Visitador): 399
Ruiz de Velasco, Francisco (ens. y ent.): 92,
 128, 129, 159, 160, 172, 176, 216, 290, 301,
 302, 316, 318, 320, 321-324, 334, 336, 339,
 344, 353, 513
 Rumeo de Armas, Antonio: 142
 Rut: 264
 Ruth: 675

S

Saavedra, Leonor de: 83
 Sadeler, Jan (grab.): 185, 313, 315, 323
 Sáenz, Pedro (dorador): 165
 Sáenz de la Calzada Gorostiza, Consuelo: 222,
 223
 Sagredo, Diego de (arq.): .. 153, 184, 221, 223, 388
 Sala, Francisco de (dorador): 765
 Salamanca, Manuel (dorador): 809
 Salas, Luis de: 145
 Salazar (doctor): 455

- Salazar, fray Juan de (Visitador): 423, 543
Salazar, Pedro: 490
 Salazar Benavides, Pedro (escribano): .. 371, 386
 Salcedo (Provisor): 524
Salcedo, Diego de (esc.): 130, 201, 216,
 223, 290, **489-495**
 Salcedo Romero, Juan de (escribano): 331
 Salmerón, Fernando de: 27
 Salomón: 224, 255, 386, 427
Salvador, González (aprendiz de
 A.González Ramiro): 489
Salvador, Pedro (esc.): 408
 Salvador Carmona, Juan Antonio (grab.): 162
Salvador Carmona, Luis (esc.): 111, 123, 136,
 162, 197, 218, 250, 267, 568, 580, 627, 628,
 630-632, 642
 Salvador Carmona, Manuel (grab.): 162
 Salvador Gómez, Alonso: 112
 Salzes, Antonia de: 437
Salzes, Juan de (ens.): 437, 459
 San Andrés: 110, 166, 274, 275, 313,
 320, 330, 364, 385, 444, 481
 San Agustín: 73, 78, 112, 202, 205,
 275, 278, 369, 411, 424, 425, 428, 432, 474,
 512, 515, 530, 555, 561, 570, 573, 574, 593,
 607-609, 722, 746
 San Agustín, P. Simón de: 569
 San Ambrosio: 275, 425, 474
 San Antonio: .. 83, 107, 157, 342, 648, 649, 692, 694
 San Antonio Abad: 94, 165, 281, 413, 428, 498,
 513, 585, 632, 633, 660, 702
 San Antonio de Padua: 192, 204, 276, 357, 391,
 395, 434, 496, 514, 529, 585, 626, 683, 697,
 700, 721, 731, 787, 793
 San Bartolomé: 161, 313, 330, 355,
 399, 504, 505, 535
 San Basileo (Obispo): .. 39, 75, 253, 446, 466, 467
 San Basilio: 280, 441
 San Benito: 70, 620, 633, 797
 San Bernabé de Chipre: 331
 San Bernardino: 90
 San Bernardino de Siena: 642, 643
 San Bernardo: 164, 267, 633, 759
 San Bernardo (establec. tip.): 121
 San Blas: 82, 86, 94, 129, 200, 205, 208, 209,
 216, 270, 272, 274, 276, 279, 364, 386, 426,
 483, 485-488, 656, 662, 679, 690, 710
 San Buenaventura: 83, 267, 446, 475, 642, 682,
 684, 685, 692, 786
 San Clemente: 496
 San Cosme: 280
 San Cosundo: 698
 San Crispino de Soissons: 111, 280
 San Crispiniano de Soissons: 111, 280
 San Cristóbal: 707, 708
 San Damián: 280
 San Diego: 94
 San Eпитacio (Obispo): 39, 75, 253,
 446, 466, 467
 San Esteban: 280, 424, 425, 485
 San Eulogio: 73
 San Fabián: 94, 279, 292, 352, 519, 728, 729
 San Felipe: 330, 426, 428
 San Félix Mártir: 400
 San Félix de Valois: 278, 716, 718
 San Fernando: 475
 San Francisco de Asís: 54, 89, 95, 97,
 101, 139, 276, 382, 385, 390-392, 413, 425,
 434, 435, 446, 475, 486, 513, 529, 537, 556,
 561, 569, 595, 600, 642, 643, 660, 673, 721,
 722, 731, 753, 754, 759, 786, 787
 San Francisco Javier: 278, 692, 697, 700
 San Francisco de Paula: 97
 San Frutos: 383
 San Fulgencio: 76, 81, 240, 276, 277,
 281, 330-332, 399, 432, 434, 435, 445, 476,
 521-526, 801
 San Fulgencio (Obispo de Ruspe): .. 278, 607, 608
 San Gabriel: 265, 281, 477, 495, 673, 675
 San Germán: 280
 San Gregorio Magno: 262, 275, 313, 364, 395,
 424, 425, 428, 433, 474, 486-488, 494, 610,
 668
 San Hermenegildo: 281, 521, 525
 San Honorato Mártir: 400
 San Ignacio de Loyola: 278
 San Ildefonso: 281, 522, 659, 698,
 699, 785, 810
 San Isidoro de Sevilla: 281, 330, 331, 521, 522,
 525, 526, 744
 San Isidro Labrador: 281, 542, 632, 633
 San Jerónimo: 46, 112, 265, 275, 376, 377, 395,
 424, 425, 433, 474, 494
 San Joaquín: 265, 268, 272, 273, 284, 395, 445,
 476, 485, 588, 589, 739, 744, 745, 747
 San José: 94, 97, 109, 142, 217, 223, 228, 256,
 266, 267, 272, 273, 278, 364, 382, 391, 395,
 445, 451, 477, 494, 536, 556, 561, 562, 585,
 588, 589, 591, 622, 668, 694, 704, 719, 731,
 746, 753, 756, 770-772, 786, 784, 810, 821

- San Juan: 70, 94, 98, 112, 165, 227, 242, 257-261, 263, 266, 268, 275, 312, 330, 342, 343, 347, 357, 385, 390, 391, 424, 425, 427, 428, 435, 445, 452, 456, 466, 474, 477, 485, 494, 520, 521, 532, 533, 555, 557, 561, 575, 585, 588, 589, 614, 620, 688, 699, 700, 728, 731, 736, 740-741, 754, 760, 779, 780, 805
- San Juan, Alfonso de (dorador): 611, 618, 620, 656
- San Juan, Andrés de (dorador): 165, 638, 742, 743, 751, 752, 791, 794
- San Juan, Francisco de: 399
- San Juan, Jerónima de: 345
- San Juan, José de: 743
- San Juan, Mariana: 345
- San Juan Bautista: 97, 129, 165, 241, 273, 326, 330, 331, 353, 354, 364, 385, 390, 424, 426, 428, 432, 445, 475, 532, 533, 565, 585, 594, 611, 626, 635, 753, 754
- San Juan Bautista de la Concepción: 278, 718, 721
- San Juan de la Cruz: 253
- San Juan Gualberto: 682, 684, 685
- San Juan de Jerusalén, Orden de: 30
- San Juan de Mata: 278, 716, 717, 718
- San Juan de Sahagún: 278, 574, 607, 608
- San Judas: 399
- San Julián del Pereiro, Orden de: 24, 27
- San Lázaro: 636
- San Leandro: 76, 281, 330, 331, 521, 525
- San Lorenzo: 280, 399, 401, 424, 425, 476, 584, 708, 709
- San Lucas: 255-261, 263-266, 271, 275, 312, 330, 331, 424, 425, 474, 494, 520, 616, 679, 728, 744
- San Luis, Obispo de Tolosa: 643
- San Luis, Rey de Francia: 424, 426
- San Marcial: 276
- San Marcos: 257-261, 263, 275, 312, 330, 399, 424, 425, 474, 494, 499, 504, 520, 533, 615, 699, 718, 807
- San Martín: 208, 281, 399, 401, 410
- San Mateo: 256-261, 263, 264, 274, 275, 312, 330, 424, 425, 474, 494, 520, 533, 640, 679, 699, 701, 718, 764
- San Matías: 331, 399
- San Mauricio: 373-378
- San Miguel: 92, 94, 281, 358, 364, 445, 477, 481, 482, 519, 535, 555, 556, 560, 561, 576, 599, 678, 680, 749, 760, 790
- San Miguel de Todos los Santos: 278
- San Nicolás, Andrés de, OSA: 572
- San Nicolás, fray Lorenzo de: 220, 486, 551, 555, 564, 576, 638, 715, 744
- San Nicolás de Bari: 281, 684, 685
- San Nicolás de Tolentino: 278, 592, 593, 607
- San Onofre: 390
- San Pablo: 42, 86, 205, 254, 268, 274, 326, 330, 364, 395, 399, 413, 426-428, 445, 474, 475, 481, 486, 494, 501, 502, 513, 529, 533, 535, 554, 556, 560, 581, 584, 595, 665, 683, 690, 695, 780, 796, 805
- San Pedro: 42, 86, 94, 97, 124, 150, 165, 166, 205, 245, 257, 258, 263, 268, 274, 326, 328, 330, 364, 377, 385, 395, 399, 410, 413, 426, 427, 445, 475, 481, 486, 494, 501, 502, 513, 527, 529, 531, 535, 554, 556, 560, 581, 584, 616, 623, 648, 665, 690, 695, 699, 706, 728, 764, 780, 796
- San Pedro, Francisco de** (oficial de P. de la Roza): 760, 762
- San Pedro de Alcántara: 88, 91, 203, 276, 358, 479, 552, 554, 556, 557, 562, 758, 759
- San Pedro Rates (Obispo): 39
- San Rafael: 281, 364, 477, 494, 555
- San Ramón Nonato: 357, 385, 534, 535, 690, 793
- San Roque: .. 281, 354, 440, 636, 644, 683, 684, 688
- San Sebastián: 94, 112, 165, 279, 292, 313, 343, 347, 352, 424, 425, 519, 615, 688, 708, 723, 726, 728, 729, 754, 803, 810, 811
- San Servando: 280
- San Silvestre, Gaspar de (Cardenal): 400
- San Simón: 330, 399
- San Tadeo: 330
- San Uriel: 477
- San Valentín Mártir: 400
- San Vicente: 673
- San Vicente, Gonzalo de** (carpintero): 124
- San Vicente Ferrer: 102, 103, 105, 277
- Sanabria, García de (escribano): 207, 208
- Sánchez, Alonso: 111, 640
- Sánchez, Alonso (cant.): .. 348, 350, 361, 450, 490
- Sánchez, Alonso** (ent.): 392
- Sánchez, Alonso (maestro de obras): 71
- Sánchez, Alonso (mercader de lencería): 441, 454
- Sánchez, Alonso (pint. y dorador): .. 172, 176, 177
- Sánchez, Antonio: 631
- Sánchez, Antonio** (carpintero): 349

- Sánchez, Cristóbal (probable hermano de Juan Sánchez «El Mozo»): 512
- Sánchez, Diego: 111, 519
- Sánchez, Diego (escribano): 316
- Sánchez, Diego** (ent.): 516
- Sánchez, Diego** (del taller de Juan Sánchez): 128, 416, 430, 511, 516
- Sánchez, Francisco** (ent.): 403, 419, **496-504**
- Sánchez, Francisco: 356
- Sánchez, Francisco (pint.): 147
- Sánchez, Gabriel: 358
- Sánchez, Gerónimo (cura): 97, 794-796
- Sánchez, Isabel: 121
- Sánchez, Jerónimo** (ent. y esc.): 443, 503
- Sánchez, José (mercader): 337
- Sánchez?, José Francisco (carpintero): 172, 175, 176
- Sánchez, Juan** (carpintero): 510
- Sánchez, Juan** (ent., 1583): 145
- Sánchez, Juan** (ent. abulense): 517
- Sánchez, Juan (escribano): 398
- Sánchez, Lázaro: 563
- Sánchez, Luis (cura): 564
- Sánchez, Luis (impr.): 115, 187, 253
- Sánchez, María (mujer de Andrés Maldonado): 416, 422, 429, 511, 516
- Sánchez, María (mujer de Juan Velázquez): 454
- Sánchez, Martín** (ens.): 323-324, 511, 512
- Sánchez, Miguel (cant.): 79
- Sánchez, Miguel (escribano): 317
- Sánchez, Pedro: 172, 175
- Sánchez, Pedro (tirador y batidor de oro): 150, 247
- Sánchez, Salvador** (maestro carpintero): 133
- Sánchez, Simón (Notario y Familiar del Santo Oficio): 325
- Sánchez Albornoz, Claudio: 33
- Sánchez el Budiante, Francisco: 184
- Sánchez Barba, Juan** (esc.): 123, 635
- Sánchez de Bartolomé, Juan: 655
- Sánchez Belda, L.: 22, 23
- Sánchez Bueno, Luis Carlos: 304
- Sánchez Cabañas, A.: 507
- Sánchez de la Cámara, Pedro (escribano): 72
- Sánchez Cantón, Francisco Javier: 156, 276, 631, 632
- Sánchez Cerrudo, Lucas (dorador): 791, 809
- Sánchez «el Cojo», Juan** (esc.): 756
- Sánchez Colmenero, Diego** (ens.): 616
- Sánchez Franco, Francisco: 306
- Sánchez Gil, Juan (escribano): 129, 209, 316
- Sánchez González, Santos: 714
- Sánchez de Herrera, Juan Antonio (dorador): 662, 698
- Sánchez de Hontiveros, Gil: 141
- Sánchez Lobato, Alonso (escribano): 349
- Sánchez Lomba, Francisco M.: 71, 74, 110, 120, 134, 135, 197, 287, 405, 435
- Sánchez Loro, Domingo: 27-31, 35, 37-44, 46, 54, 72, 81, 100, 101, 106, 151, 283, 327, 373, 480, 514, 515, 522, 595, 618, 622, 742, 743, 784, 786
- Sánchez Maldonado, Diego** (ent.): 516
- Sánchez Marcos, Pedro (escribano): 420
- Sánchez Marroyo, Fernando: 796
- Sánchez Mata, José: 713, 714
- Sánchez de Matías, Ángel: 365
- Sánchez-Mesa Martín, Domingo: 163, 245
- Sánchez de Miranda, Juan: 232
- Sánchez Molano, Pedro (Visitador): 687
- Sánchez Moreno «El Viejo», Juan (Regidor): .. 354
- Sánchez «El Mozo», Juan** (ent.): 91, 102, 107, 112, 128, 130, 133, 137, 157, 161, 172, 175, 192, 201, 202, 207, 209, 212, 216, 219, 324, 336, 339, 342, 350, 361, 369, 381, 411-413, 415-418, 420, 422, 429-431, 504, **510-516**
- Sánchez Pardo, Alonso (dorador): 762
- Sánchez Paredes, Antonio: 39, 78
- Sánchez Párraga, Diego (presbítero): 505
- Sánchez Párraga, Francisco: 512
- Sánchez Prieto, José Antonio: 391, 602, 698
- Sánchez Rico, Tomás (cura): 629
- Sánchez Rodrigo, Agustín: 631
- Sánchez Rubio, M.^a de los Ángeles: 36, 100
- Sánchez Salor, Eustaquio: 435
- Sánchez Sanz, M.^a Elisa: 184
- Sánchez Taramas, Miguel** (esc.): 294, 567, **593-596**
- Sánchez de Terzera, Martín: 400
- Sánchez de la Torre, Francisco (cura): .. 553, 556
- Sánchez de la Torre, Tomás (cura): 553
- Sánchez Vicioso, Juan** (ent.): 625-626
- Sánchez «El Viejo», Juan** (maestro): 510
- Sánchez el Valiente, Pedro: 356
- Sánchez de Villaviciosa, Mateo (cant.): 74
- Sánchez Zerca (familia): 111, 641
- Sánchez Zerca, Alonso: 111, 640
- Sánchez Zerca, Ivan Joseph: 111, 640
- Sánchez de Zúñiga, Diego (Chantre): 82, 779
- Sánchez Zúñiga, Jerónimo (bachiller): 796

- Sancho III: 23
 Sancho IV el Bravo: 30, 72
 Sancho Corbacho, Antonio: 221, 224, 225, 231, 283, 506
 Sande, Aldonza de: 90
 Sande, fray Pablo de: 727
Sande y Calderón, Tomás de
 (esc. y dorador): 162, 617, 727
 Sande Carvajal, Juan de: 83
 Sanguino y Michel, Juan: 642, 798
 Santa Águeda: 494, 660, 732
 Santa Ana: 84, 94, 101, 110, 265, 267, 268, 272, 273, 284, 312, 431, 445, 476, 485, 493, 494, 496, 498, 534, 535, 537, 659, 660, 739, 744, 745, 747, 758, 793, 810
 Santa Apolonia: 280, 312, 494
 Santa Bárbara: 280, 357, 364, 533, 702
 Santa Beatriz: 280
 Santa Bibiana: 280
 Santa Brígida: 261
 Santa Catalina: 398, 399, 644-646
 Santa Catalina de Alejandría: 109, 150, 280, 304, 309-311, 313-314, 364, 365, 424, 425, 533, 704, 705, 718, 719
 Santa Catalina Mártir: 431
 Santa Catalina de Siena: 54, 280, 378, 379, 425, 519, 537
 Santa Clara: 88, 276, 391
 Santa Clara de Montefalco: 278, 592
 Santa Cristina: 725, 803
 Santa Cruz, Francisco de
 (Tesorero de Alcabalas): 511
Santa Cruz, fray Gaspar de: 372, 378, 379
 Santa Cruz, fray José de: .. 89, 90, 92, 100, 101, 107
 Santa Elena: 224, 281
 Santa Florentina: 76, 240, 281, 330-332, 399, 434, 445, 476, 521-526
 Santa Inés: 280, 312, 324, 391, 431, 593
 Santa Inés de Roma: 718
 Santa Isabel: 266, 331, 416, 561, 682-683
 Santa Isabel de Portugal: 785, 786
 Santa Julia Virgen: 400
 Santa Lucía: 94, 112, 197, 217, 280, 297, 312, 318, 320, 343, 391, 431, 611, 638, 640, 659, 660, 679, 749, 792, 798-803, 807, 810, 811
 Santa María, fray Juan de: 397
 Santa María, fray Luis de: 182, 373, 374, 377, 378, 379
 Santa María, fray Pedro de: 521, 522
 Santa María Egipcíaca: 493, 494
 Santa María Magdalena: 260, 261, 445, 456, 462, 477, 481, 537, 673, 779, 780
 Santa Marina: 218, 624
 Santa Marta: 498
 Santa Mónica: 278, 573, 574
 Santa Paula: 376, 398, 399
 Santa Potenciana: 340
 Santa Rita de Casia: 278, 574, 591
 Santa Rosa de Lima: 424, 425
 Santa Teresa de Jesús: 76, 77, 88, 94, 97, 253, 273, 275-277, 356, 445, 477, 496, 534, 535, 537, 561, 597, 720-722, 784, 793
 Santa Teodosia: 281, 525
 Santa Toribia: 399, 400
 Santa Úrsula: 280, 373, 374, 376, 378, 399, 400, 401, 592
 Santa Verónica: 259
 Santas Justa y Rufina: 755
 Santacruz, Francisco de (Regidor): 106, 482
 Santarén (casa): 445
 Santiago: 94, 257, 263, 405, 428, 439, 445
 Santiago (pint.): 79
 Santiago, Íñigo de (boticario): 178
 Santiago, Orden de: 24, 27, 29, 31, 41, 66, 92, 102, 120, 577
 Santiago, Protoevangelio de: 265, 268, 272
 Santiago Apóstol: 284, 319, 466, 475
 Santiago el Mayor: 274, 330, 364, 399, 426, 623, 699
 Santiago Matamoros: 275, 313, 594, 646
 Santiago el Menor: 258, 330, 399
 Santiago Peregrino: 313, 519
 Santiago de Zebedeo: 39
Santillana (carpintero): 145
 Santillana Pérez, Mercedes: 139
Santísima Trinidad, fray José de la (arq.): 90, 93, 139, 208, 221, 232, 294, **712-724**
 Santísima Trinidad, fray Leandro de la: 713
 Santísimo Sacramento, fray Juan del: 713
 Santo Domingo: 208, 270, 327, 328, 434, 446, 475, 648, 649, 694, 731, 753
 Santo Domingo de Guzmán: 277, 395, 435, 528, 529, 536, 659, 754, 764, 805
 Santo Tomás: 94, 263, 330, 362, 399, 424, 446, 535
 Santo Tomás de Aquino: 267, 277, 281, 475, 534-536, 555, 759, 793
 Santo Tomás el Limosnero: 607
 Santo Tomás de Villanueva: .. 278, 574, 591, 607
 Santos, Francisco de los: 237

- Santos Canalejo, Elisa Carolina de: 27, 30, 34, 64, 99, 100, 110, 206, 207
- Santos Cosme y Damián: 103
- Santos Juanes: 260, 273
- Santos Justo y Pastor: 622, 673, 675, 710
- Santos Martínez Villanueva, Juan
(escribano): .. 137, 652, 653, 676, 677, 686
- Santos Otero, Aurelio de: 260, 265, 266, 268, 272, 736
- Santoyo, Pedro de** (ens.): 436, 450, 490
- Sanz de Torrecilla, Juan** (esc.): 288
- Sanzio, Rafael (pint.): 134, 224, 257
- Sarabia de Llerena, Pedro de
(Montero y Portero de Damas): 420
- Saravia, Crescenciano, Pbro.: 65, 161, 189, 239, 373
- Sardiña, Alonso (arq.): 489
- Sarria, Rodrigo de (Conde): 31
- Sarria Abadía, Fernando: 170
- Sarthou Carréres, J.: 546
- Sayáns Castaños, Marceliano: 28, 37, 82
- Scamozzi (tratadista): 221
- Schlosser, Julius: 221
- Sebastián López, Santiago: 252, 253, 609
- Seco Velasco, Manuel**: 818
- Séfora: 266, 736
- Sefrín, Pirminio: 38
- Segovia, Francisco de (dorador): 79
- Segura, Antonio de** (pint. y arq.): 98, 155, 216, 218, 376, 815
- Segura, Juan de** (aprendiz con
Juan de Mondravía): 441
- Segura Otaño, Enrique: 123
- Sempavor, Geraldo: 23, 26
- Sendín Blázquez, José: 769, 773, 778
- Sendín Calabuig, Manuel F.: 507
- Serlio, Sebastiano (tratadista): 220, 221, 326, 332, 426
- Serradilla, Francisco Antonio (cant.): 770
- Serrano, Alonso**: 817
- Serrano, Diego**: 392
- Serrano, Pedro** (oficial de
F. González Morato): 500
- Serrano Álvarez Rodríguez, Francisco
(escribano): 611, 619, 620
- Severiano (Duque de Cartagena): 76
- Sevillano, Domingo (dorador): 169, 170, 172, 176, 177
- Sículo, Marino: 522
- Sierra, José M.^a: 303
- Sierra, Pedro de**: 734
- Sierro Malmierca, Ángel: 122, 504
- Sigler, Juan (escribano): 316
- Silva, Beatriz de: 268
- Simeón (anciano): 256, 271
- Simón de Pineda, Bernardo** (ens.): 14, 224, 261
- Simón de Soria, Carlos** (tallista): 78, 117, 126, 139, 140, 150, 159, 161, 181, 201, 215, 217, 295, 296, 596, **599-611**, 613, 642, 666, 676, 681, 682, 685, 692, 746, 749, 789, 822
- Sisí, Francisco** (tallista): 732
- Sisí, Miguel** (esc): 732
- Sixto IV: 267
- Smith, Robert C.: 776
- Sobremonte, Juan de: 360
- Sobremonte, Pedro de** (esc.): 93, 95, 112, 133, 139, 140, 161, 180, 183, 191, 196, 291, 310, 313, 337-339, 344, 350, 358, **359-371**, 386, 413, 417, 421, 430, 452, 457, 496, 499, 500, 508, 509, 513, 515, 530, 687, 690, 782
- Sobrino, Alonso, O.Carm.: 267
- Soehner, Halldor: 166
- Solanes, Andrés** (discípulo de G.Fernández): .. 479
- Solano de Figueroa y Altamirano, Juan: 32, 523
- Solís, Juana de: 350, 516
- Solís y Céspedes, Bernardo: 593
- Solís Rodríguez, Carmelo: 16, 86, 116, 120, 132, 232, 233, 273, 328, 393, 403, 527, 594, 625, 643, 647, 722, 723, 734
- Solórzano, Martín de (arq.): 74, 197
- Soria, Catalina de: 124
- Soria, Gaspar de: 318
- Soria, Juan de: 124
- Soria, Pedro de (bordador): 147
- Soria Sánchez, Valentín: 537, 705
- Sosa, María de (pint.): 182, 379
- Soto, Bartolomé de (dorador): 564
- Spinosa, N.: 546
- Steggink, Otger: 273
- Sterckx, Dom Sébastien, OSB: 609
- Stratton, Suzanne: 268
- Suárez, Antonio: 111
- Suárez, Simón** (ens.): 181, 388, 389
- Suárez de Figueroa, Alonso (cura): 367
- Suárez de Venegas Sanz, Jesús: 284
- Suger (Abad): 264, 267
- Sulpicio Verulanus, Johannes (gramático): .. 153
- Sully, Maurice de (Obispo): 717
- Surria, Vicente (impresor): 164

T

Tacuino:	154
Tafari, M.:	154
Tajabor, Pedro:	29, 32
Talavera, fray Gabriel de, OSH:	522
Tamayo de Salazar, Juan:	521
Tamayo y Salazar, Juan de: .. 28, 37, 39, 253, 466	
Tapia i Paredes, Clara:	106
Taso, Pedro:	31
Taylor, René:	716
Teixeira Pablos, María Dolores:	264
Tejada y Paz, Francisco de (pint.):	138-140
Tejada y Ramiro, Juan:	65, 189, 190, 237, 239, 373
Tejada Vizuet, Francisco:	16, 116, 127, 232, 233, 243, 276, 397, 403, 594, 723
Tello, Manuel:	244
Temple, Orden del:	24, 41
Tena Fernández, Juan: 16, 27, 75, 78, 95, 110, 143, 264, 282, 393, 394, 504, 527, 638, 642, 643	
Tendilla, Francisco de (plat.):	147
Tendilla, Juan de (plat.):	147
Tera, Hernando de (esc.):	125
Terreros y Pando, Esteban de:	153, 158, 160, 163, 187
Terrón Albarrán, Manuel:	23, 31
Terrón Reynolds, Teresa:	77, 262, 284, 397
Testón Núñez, Isabel:	124, 139
Theotocópuli, Domenico, El Greco: ver Greco, El	
Theotocópuli, Jorge Manuel (arq.):	156, 167
Timón y Muñoz, Antonio (impr.):	162
Tito:	224
Tiziano Vecellio (pint.):	216, 315, 375
Tobías:	281, 494
Toledo, José de (tallista):	733
Toledo, Juan Bautista de (arq.):	156
Toledo, fray Gabriel de :	398, 399
Toledo, Rodrigo de:	29
Toledo y Solís, Gómez de (Obispo): 101, 373, 378	
Toledo y Trejo, Juan (Regidor):	356
Tolosa, Juan de:	713
Tomás, Pedro (escribano):	401
Tomé, Narciso :	243
Tormo y Monzó, Elías: 221, 225, 227, 546, 634	
Toro, Luis de:	28, 37, 38, 82, 96, 101, 103
Torre, Francisco de la (arq.): 102, 214, 217, 228, 241, 294, 550, 567-576 , 578, 590, 627, 777	
Torre, Gabriel de la:	510

Torre, José de la (padre de F. de la Torre): .. 568	
Torre, Juan de la (hijo de Pedro de la Torre):	541, 568
Torre, Pedro de la (arq.): 90, 225, 293, 539-542, 567, 568	
Torre Ruiz, M. ^a Faustina:	227
Torres, Clara de:	386
Torres, Diego de (pint.):	172, 177
Torres, Gil de (Cardenal):	43
Torres, María de:	355
Torres, Pedro de (pint.):	164, 389, 701
Torres, Tomás de (clérigo):	356
Torres Pérez, José M. ^a : 92, 120, 152, 185, 290, 314, 328, 404, 505, 628, 733	
Torres y Tapia, Alonso:	26, 36, 577
Tovar Martín, Virginia:	156, 157, 225, 541, 568, 733
Tovar Paz, Francisco Javier:	28
Trejo, Alonso de:	140
Trejo, Andrés de (bordador):	147
Trejo, Catalina de:	105, 365, 782
Trejo, Diego de (mercader):	108, 161, 202, 209, 222, 233, 245, 287, 318, 319
Trejo, Francisco de (pint.):	126
Trejo, Gonzalo Vicente de (cura):	647
Trejo, Jerónimo de (pint.):	140
Trejo Carvajal, Francisco:	321
Trejo y Cerda, María de:	786
Trejo y Monroy, Francisco (Caballero de Calatrava):	106
Trejo y Paniagua (hermanos):	107
Trejo Paniagua, Gabriel (Cardenal):	106, 107
Trens Ribas, Manuel:	264, 268
Trezzo, Jacome da (marmolista):	155, 288
Troncoso, José (dorador):	646
Troncoso de Ulloa, José:	194
Trujillo, Juan de :	392
Trujillo Rodríguez, Alfonso:	15, 226
Tuñón de Lara, Manuel:	215
Tuy, Lucas de:	21, 22

U

Ubaldo de Rozas, Juan (Visitador):	69, 606, 629, 670
Ubieto Arteta, Antonio:	21
Ucete, Sebastián de (esc.):	270, 489, 495, 496
Ulierte Vázquez, M. ^a Luz:	15, 169, 225
Ulloa (memorial):	642

Ulloa, Modesto: 63
 Unamuno, Miguel de: 124, 283, 820
Urbán, Juan de (ens., esc.
 y ebanista): 161, 350
 Urbán, Manuel (oficial de dorador): 150, 180,
 181, 673, 675, 709
 Urbán, Pedro (dorador): 730
 Urbano III: 32
 Urbano VIII: 281
 Uriol Salcedo, José I.: 218
 Urraca: 22, 72
 Urrea Fernández, Jesús: 174, 214, 291,
 359, 407, 410, 411, 419, 437, 440, 441, 461,
 474, 478, 634, 636

V

Vala, Lorenço: 149
 Valcárcel, Manuel de
 (Canónigo Doctoral): 467, 741
 Valdeavellano, Luis G.: 142
 Valderrama, Juan de (pint.): 79
 Valdés Leal (pint.): 261
 Valdivieso, Enrique: 440, 444
Valencia, Jerónimo de (ent.): 120
Valencia, Juan de (ent.): 198
 Valencia, Juan de (tracista): 506
 Valencia, Pedro de: 31
 Valentín Díaz, Diego (pint.): 200, 458
 Valero Losa (Arzobispo): 594
 Valmaseda, Juan Bautista (pint.): 135, 147, 163,
 280, 290, 514, 687
 Valois (casa): 717
 Valverde Madrid, José: 170
 Valle, Francisco del: 563
 Vallecillo Teodoro, Miguel Ángel: 16, 226,
 264, 811
 Van Gulik, Guillermo: 38
 Van Suerendocq, Cornelius: ver Vargas, Cornill de
 Vaquero (doctor): 633
 Vaquero Rodríguez, M.^a del Tránsito: 30
 Varela du Croix, Cipriano (Obispo): 56
 Vargas, Los: 438
 Vargas, Alonso de (escribano): 383, 429, 516
Vargas, Cornill de (pint.): 120
 Vargas, Diego de (Regidor): 82, 483
 Vargas, Gabriel de: 352
 Vargas, Gregorio de
 (Canónigo): 460, 462, 464

Vargas y Camargo, Inés de (Señora
 de la Oliva y Plasenzuela): 92, 102
 Vargas Carvajal, Gutierre de (Obispo): 67, 72,
 74, 94, 95, 158, 184, 190, 210, 221, 287,
 299, 332, 401, 405
 Vargas Chamizo, Gregorio de (Chantre): 82,
 200, 205, 478, 483-485, 487
 Vargas y Mendoza (armas): 483
 Vasco, Diego: ver Basoco, Diego de
 Vasoco: ver Basoco, Diego de
Vázquez, Alonso (ens.): 116
 Vázquez, Diego: ver Basoco, Diego de
 Vázquez, Miguel: 276, 759
 Vázquez, Pedro (pint.): 123
 Vázquez García, Francisco: 15, 122, 179, 227,
 398, 517, 550, 673, 729-733
 Vázquez de Leca, Mateo: 269
 Vázquez de Prada: 64
 Ved Persa: 28
 Vega, Los: 433
 Vega, Ana de la: 355
 Vega, Gaspar de la (lic.): 355
Vega, José: 711
 Vega, Juan de: 419
Vega Jado, Bernardino de la: 577
 Velada, Marqueses de: 76
 Velasco, Alonso de: 198
Velasco, Francisco de (ens.): 79
 Velasco, Lázaro de: 153
 Velasco, Pedro de (Regidor): 408
 Velasco Bayón, Balbino, O.Carm.: 443, 790
 Velasco Bustamante, Antonio de
 (escribano): 454
 Velázquez (familia): 478
Velázquez, Los (ensambladores): 128,
 162, 212, 351, 404, **436-439**, 444, **453-465**,
 471, 472, 487, 507
Velázquez, Cristóbal (ens.): 128, 196, 216,
 291, 429, 436-438, 441, **453-465**, 491
Velázquez, Cristóbal (ens., padre): 437, 438,
 441, 444, 478
 Velázquez, Diego (pint.): 98, 125, 134,
 142, 165, 179, 182, 194, 269, 540, 568
Velázquez, Francisco (ens.): 159, 172, 175,
 299, 408, 436-438, 439, 441, 447
Velázquez, Juan (ens.): 82, 106, 128,
 196, 200, 202, 205, 207, 209, 212, 216, 233,
 291, 408, 436-439, 441, 444, 447, **453-465**,
478-488, 491, 787

Velázquez, Magdalena (segunda mujer de Francisco de Rincón): .. 437, 439, 478

Velázquez, María (mujer de Marcelo Mtnéz. de Espinosa): 437, 464, 487

Velázquez del Rincón, Isabel: 439

Velázquez del Rincón, Juan (ens.): 437-439, 459, 478

Velázquez del Rincón, María: 439

Vélez, Antonio (ent.): 577

Vélez, Melchor (pint.): 517, 518

Vélez Chaurri, José Javier: 15, 110, 171, 184, 226, 245, 276, 293, 789

Vélez de Pomar, Antonio (maestro): 577

Vélez de Pomar, José (arq. y ent.): 102, 121, 127, 198, 217, 228, 294, 567, 572, 573, **576-593**, 738, 755, 820

Vélez del Valle, Raimundo: 577

Velo y Nieto, Gervasio: 21-23, 26-28, 31, 33, 35, 36, 588, 733

Verdalonga, José (organero): 755

Veri, Iomás de: 546

Vicens Vives, Jaime: 125

Vicente, Mateo (pint.): 118

Vicente, Pedro (maestro de cantería): 752

Vicente Barrantes, Francisco (cura): 141

Vidal Bernabé, Inmaculada: 15, 226, 247

Vignola, Iacome Barrozzi: 149, 159, 221, 222, 551, 576, 580, 584, 715, 744

Villabrille y Ron, Juan Alonso (esc.): .. 634, 635

Villalba, Cristóbal de: 82, 104

Villalba, Hernando de: 47

Villalba, Juan de: 785

Villalba, Juan Antonio de: 104

Villalobos, Antonio de (mayordomo): 595

Villalpando, Francisco de (arq.): 220, 332

Villanueva, fray Alonso de: 373

Villanueva, Juan de: 230, 744

Villarán, Andrés de
(Secretario del Consejo): 568

Villarejo, Félix (dorador): 626, 725

Villarragut, Arcadio (Visitador): 707

Villasilos, Rodrigo de: 100

Villaverde, Gaspar de (arq.): 289

Villegas, Alonso: 252, 255

Villena, sor Isabel de (Abadesa): 268

Villerino, Maestro Alonso: 572

Villuga: 218

Villuga, Juan de: 406

Vimercati, Milán: 441

Vincent, B.: 65

Virgen María: 65, 96, 138, 143, 166, 208, 220, 227, 240, 242, 254, 255, 259, 260, 261, 263-269, 272, 273, 301, 312, 313, 315, 319, 332, 348, 385, 388-392, 395, 416, 427, 428, 456, 463, 474-477, 490, 494-496, 498, 502, 519, 521, 529, 530, 532, 533, 537, 543, 545, 546, 555, 557, 561, 582, 585, 588, 589, 605, 606, 609, 615, 625, 632, 636, 640, 661, 675, 678, 679, 682, 684, 690, 699, 710, 719, 720, 736, 740, 743, 745, 746, 748, 751, 759, 770, 771, 779, 780, 784-786, 807, 820

Viscardo, Girolamo: 257

Vitorio, Ignacio (Rector): 106, 482

Vitruvio Polión, Marco Lucio (tratadista): 149, 153, 154, 157, 167, 209, 221

Vitturi: 55

Vivas Tabero, Manuel: 734

Von der Osten Sacken, Cornelia: 523

Vos, Martín de (pintor): 185, 313, 315

Vorágine, Santiago de la: 252, 265, 268, 274, 276, 279, 280, 718, 736

W

Wackernagel, Martín: 134

Weisbach, Werner: 252

Wethey, Harold E.: 166, 167

Wiebenson, Dora: 227

Wierix, Hieronymus: 474

Wilkinson Zerner, Catherine: 154

Wilson Frothingham, A.: 211

Wölfflin, Heinrich: 253

X

Ximénez de Préxamo, Pedro (Obispo): 74

Ximénez de Rada, Rodrigo (Arzobispo): 21

Y

Yagüe, fray Francisco: 750

Yáñez, Gonzalo: 36

Yavé: 575

Ybarra, Pedro de (arq.): 134, 151, 639

Yepes, Padre: 521

Yllana «El Viejo», Juan de: 354

Yoanoni, Isidro (dorador): 656, 710

Yoanoni, Juan Bautista (dorador): 214,
656, 661, 680, 706, 710
Yoli, Gabriel de (esc.): 151
 Yustas, Francisco (organero): 618
 Yusuf ben Tashufin: 22

Z

Zacarías: 150, 245, 266
 Zael: 266, 736
 Zamora, Francisco de (escribano): 419, 497
 Zamora, Juan de (lic.): 398
 Zamora, Melchor de: 419
 Zapata «El Mozo», Diego de: 345, 348
 Zapata Vaquerizo, Juan José: 166
 Zapata «El Viejo», Diego: 345, 348
 Zárate (Corregidor): 52
 Zarco del Valle, Manuel R.: 451, 754, 755
 Zarranz y Pueyo, Juan Pedro (Obispo): .. 58, 376

Zarza, fray Francisco de la: 92
 (en realidad, Çarça, fray Francisco de la)
 Zerca, Josefa: 111, 640
 Zeth: 21
 Zorrozua Santisteban, Julen: 15, 110, 226, 577
 Zuccaro, Federico (pint.): 559, 736
 Zuccaro, Tadeo: 773
 Zúñiga, Los: 64, 72, 99, 151
 Zúñiga, Álvaro de: 102-103
 Zúñiga, Fadrique de: 327, 374
 Zúñiga, fray Francisco de: 112
 Zúñiga, Gonzalo de: 101
 Zúñiga, Juan de: 103
 Zúñiga, María de (II Marquesa
 de Mirabel): 103, 327, 328
 Zúñiga y Ávila, Elvira: 105
 Zúñiga Dávila y Pimentel, Antonio: 327
 Zúñiga y Sandoval, Francisca: 406, 440, 444
 Zurbarán (pint.): 269
 Zurita, Jerónimo: 73

ÍNDICE TOPONÍMICO¹

A

Abadía:	119, 125, 193, 349
Abadía de Cabañas:	48, 51
Abertura:	51-53, 61, 100
Abila:	23, 32
Acebo:	133, 152, 191, 193, 199, 266, 291, 362, 363-364 , 505, 507, 508-509 , 530
Acedera:	51, 52, 61, 99
Aceuchal:	232, 723
Ahigal:	351
Alagón:	22, 26
Alange:	36
Alarcos:	33
Alarza (vado):	29
Álava:	14, 15, 110, 171, 226, 245, 293, 427, 789
Alba de Tormes:	278, 442
Albalá:	30
Albalat:	22, 23, 28, 29, 33
Alcalá:	48
Alcalá de Henares:	73, 568, 675
Alcántara:	22, 24, 26, 36, 120, 152, 185, 186, 193, 198, 276, 299, 402, 404, 405, 577
- Partido Judicial de,	377, 521, 702, 763, 816
Alcollarín:	51-53, 60, 69, 95, 100, 201, 217, 228, 235, 237, 251, 270, 275, 280, 295, 644-646
Alconétar:	22-24
Alcuéscar:	36
Aldea del Campo:	53
Aldea del Obispo:	51, 512
Aldea del Pastor:	51-53
Aldea de Trujillo:	60, 231, 512
Aldeacentenera:	60, 85, 803
Aldeanueva:	51, 53, 441
Aldeanueva del Camino:	28, 50, 52, 58
Aldeanueva del Campo:	52
Aldeanueva de la Vera:	50, 52, 60, 68, 70, 86, 87, 95, 100, 111, 121, 158, 183, 197, 202, 207, 214, 217, 221, 223, 230, 231, 235, 240, 257, 259, 260, 263, 274, 283, 294, 296, 344, 389 , 425, 535-537 , 542, 597, 598 , 692, 700-702 , 703, 705, 706 , 712 , 762-764
Aldihuela:	363
Alejandro:	280
Alemania:	100, 119, 374
Alentejo, Alto:	226
Alfaro (Logroño):	445
Alicante:	15, 16, 27, 75, 143, 226, 264, 393, 504, 527, 638
Almaraz:	49, 50, 52, 53, 60, 271, 275, 276
Almendralejo:	186, 383, 419
Almoharín:	36
Almonfragüe:	53
Almonfragüe (ermita de Ntra. Sra. de):	54
Almonte:	29
Alonso de Ojeda:	61
Alpujarras, Las:	65
Altable:	226

¹ Teniendo en cuenta el capítulo que hemos dedicado al desarrollo geo-histórico de la Diócesis de Plasencia, hemos respetado, cuando así ha sido necesario, los nombres originales de los topónimos.

También es necesario hacer constar que, teniendo en cuenta la extensión de la obra, tan sólo se han especificado las entradas secundarias de aquellas localidades más importantes y directamente relacionadas con la Diócesis placentina; y en este sentido, advertir también que hemos empleado, de forma genérica, el término iglesia por parroquia.

Alvalat (puente): 54
 Amberes: 119, 314, 531
 Ambracia: 27, 28, 37, 39, 253, 446, 466
 Ambrasco (región): 28
 Ambrosia: 28
 Ambroz: 27-29, 47
 Ambroz (comarca): 64
 Ambroz (valle): 40
 América: 29, 107, 116, 125, 215, 506, 546
 Ampudia (Palencia): 408
 Andalucía: 13, 23, 179, 232, 241, 406,
 557, 722, 820
 Anguano: 226
 Anguila: 49
 Angulema: 188
 Antequera: 39
 Aragón: 14, 31, 119, 151, 170, 594
 Aránzazu (Guipúzcoa): 407, 438, 439
 Arcediano: 498
 Arenas de San Pedro: 122, 570, 571
 Arévalo: 732
 Arroyo de la Luz: 132, 146, 299, 727
 Arroyomolinos: 50, 52, 53, 296
 Arroyomolinos de la Vera: 60, 68, 87, 95, 136, 207,
 215, 217, 230, 234, 236, 295, 381, 601, **610**,
655, 663, 676, **680-686**, 690, 692, 789, 807
 Artajona: 268
 Asís: 43, 44, 794
 Asperella: 46
 Asperilla: 50, 52, 53, 614, 656, 658, **663**, 666
 Astorga: 32, 288, 720
 Astudillo (Palencia) : 359, 360, 370,
 409, 410, 413, 430, 515
 Asturias: 15, 23, 73, 226, 279, 636
 Atalayuela: 53, 389
 Augsburgo: 224
 Ávila: 14, 15, 26, 28-30, 32, 34, 35, 37,
 41, 57, 58, 76, 100, 121, 122, 143, 179, 197,
 227, 234, 276, 327, 334, 398, 517, 550, 551,
 647, 673, 727, 729, 730, 731, 753

B

Badajoz: 16, 22-24, 26, 31, 32, 36, 42, 55, 56, 59,
 63, 66, 67, 74, 99, 100, 120, 124, 127, 130,
 132, 149, 158, 159, 169, 170, 173, 179, 185,
 200, 206, 221, 232, 273, 283, 303, 324, 328,
 332, 354, 401, 403, 446, 513, 527, 540, 577,
 593, 594, 625, 722, 796, 811

– Catedral de: 232, 635
 – Diócesis de: 32
 – Obispado de: 32
 – Provincia de: 16, 58, 142, 198, 232, 283, 284,
 294, 402, 540, 629, 714, 722, 723, 734
 Baeza (Jaén) : 42, 352
 Bahabón (Valladolid): 444
 Baños: 51, 53
 Baños de Montemayor: 58, 60, 130,
 201, 204, 216, 220, 222, 223, 249, 255, 256,
 258, 260, 263, 267, 271-278, 280, 281, 290,
 346, 489, 490, **492-495**
 Barco, El: 34, 35
 Barcelona: 24, 63, 64, 89, 98, 142, 164, 190, 198,
 215, 220, 238, 257, 274, 280, 281, 332, 440,
 446, 488, 546, 593, 607, 675, 733, 734, 736
 Bárcena de Cicero: 577
 Barco de Ávila, El: 29, 93, 121-123, 131,
 149, 172, 201, 227, 234, 293, 539, 550, 551,
 553, 555-557, 613, 727-729, 778, 804, 821
 Barquilla de Pinare: 60
 Barrado: 50, 52, 53, 60, 117, 121, 127, 159, 181,
 186, 229, 295, 296, 561, 578, 610, 650-653,
 655, 657, 659, 661, 663, 665, **667-668**, 677,
 681, 686, 780, 786, 820
 Basilea (Concilio): 267
 Bazagona: 389
 Becedas: 35, 51, 58
 – Arciprestazgo de: 57
 Becilla de Valderaduey (Valladolid): 600
 Belén de Trujillo: 60
 Berrocalejo: 58, 296, **334**, 816
 Bezedas: 53
 Beja: 23
 Béjar: 26, 27, 34, 35, 41-44, 46, 49,
 51, 53, 55, 60, 108, 133, 147, 185, 186, 283,
 292, 337, 338, 366, 499, 501, 743, 749, 780,
 791, 796
 – Arcedianato de: 42, 47, 57, 83
 – Arciprestazgo de: .. 48, 51, 56, 60, 186, 298, 805
 – Comarca de: 29, 40
 – Convento de franciscanos observantes: 100
 – Convento de Terceras: 54
 – Convento de Santo Domingo: 54
 – Ermita de Ntra. Sra. de los Huertos: 55
 – Ermita de Ntra. Sra. del Castañar: 96, 742,
 743, **750-751**, 790, 792, 794, 809
 – Iglesia de San Andrés: 51
 – Iglesia de Santo Domingo: 51
 – Iglesia de San Gil: 51

- Iglesia de San Juan: 51, 69, 129, 263, 368, 742, 749, 751, 752, 790, 792, 794, 809
- Iglesia de Santa María de la Asunción: 46, 51, 150, 204, 216, 235, 256-259, 263, 265, 266, 274, 278, 336, 337, 366, 402, 495, 496-502, 749
- Iglesia de San Miguel: 51
- Iglesia de San Nicolás: 51
- Iglesia de San Pedro: 51
- Iglesia de San Salvador: 51, 284, 517, 518, 749, 790-791
- Iglesia de Santiago: 51
- Sierra de: 34, 99, 206, 557
- Sierra y Castro de: 35
- Vicaría de: 48
- Belvís: 30, 50, 52, 53, 54, 55
- Belvís de Monroy: 60, 88, 96, 283, 293, 564-565, 656, 710, 730, 731, 761, 767, 804
- Berrocal: 53
- Berrocalejo: 60
- Berrocales, Los: 47
- Berzocana: 51-53, 60, 68, 100, 129, 131, 188, 209, 215, 216, 220, 222, 223, 238, 240, 241, 250, 254, 273, 276, 278, 281, 290, 321, 326, 329-333, 349, 399, 402, 521-526, 562, 801, 803, 817
- Betania: 257
- Bilbao: 15, 110, 226, 267, 378, 780
- Bizkaia: 15, 110, 226
- Bordeaux: 155, 288
- Borgoña: 119
- Braga: 31, 39, 446, 466
- Braojos de la Sierra (Madrid): 438
- Brozas: 299, 392, 627, 628, 632, 633
- Bruselas: 120
- Búrdalo: 51, 52, 53, 100
- Burgo de Osma: 517, 536
- Burgos: 15, 29, 40, 81, 110, 118, 142, 165, 171, 178, 215, 225, 226, 277, 293, 419, 479, 789

C

- Cabañas: 51, 53, 87, 99, 765
- Vicaría de: 48
- Cabañas del Castillo: 60, 104
- Cabeza, La: 51, 53
- Cabeza de Béjar: 60, 298
- Cabeza Mayor de la Pedernalosa: 29
- Cabeza de don Pedrolo: 29
- Cabeza-Vellosa: 53
- Cabezabellosa: 47, 50, 54, 60, 255, 264, 318, 319, 334, 611, 773, 817
- Cabezadolit: 46, 47
- Cabezas de Terrazas: 29
- Cabezavellosa: 46, 52
- Cabezuela (del Valle): 50, 52, 53, 55, 60, 94, 172, 213, 215-217, 227, 228, 231, 233-235, 250, 256, 257, 263, 266, 267, 274, 281, 293, 336, 539, 542, 550, 551, 552, 554, 555, 556-561, 562, 602, 658-660, 661, 663, 687, 689, 769-773, 821
- Arciprestazgo de: 50, 57, 60
- Vicaría de: 48
- Cabrero: 50, 53, 60, 552, 687
- Cáceres: .. 16, 17, 20-24, 27, 28, 34, 36-38, 41, 54, 63-65, 71-74, 81, 83, 87, 88, 90, 91, 93, 94, 96, 99, 100, 101, 103-105, 116, 117, 119, 120, 122, 123, 132, 133, 138, 139, 143, 147, 151-153, 179, 185, 186, 188, 189, 197, 206-208, 246, 251, 262, 269, 270, 276, 278, 282, 283, 290, 291, 299, 300, 301, 303, 304, 317, 320, 324, 326-328, 331, 340, 348, 351, 358, 364-366, 375, 377, 378, 382, 391-395, 397, 399, 400, 404, 405, 408, 409, 415, 446, 480, 490, 495, 500, 505, 508, 509, 514, 515, 521-523, 527, 536, 545, 548, 552, 556, 562-564, 569, 570, 572, 581, 582, 595, 597, 602, 615, 618, 622, 625, 628-631, 635, 642, 643, 646, 661, 665, 666, 672, 687, 695, 696, 702, 708, 713, 729, 733, 735, 740, 742, 743, 759, 762, 763, 770-772, 774, 778, 796-798, 801, 816
- Arcedianato de: 83
- Convento de San Pablo: 733
- Convento de Santa María de Jesús: 642
- Ermita de Ntra. Sra. de la Montaña: 733
- Partido Judicial de: 139, 377, 702, 763, 816
- Provincia de: 16, 21, 39, 55, 58, 59, 74, 96, 104, 123, 128, 136, 166, 167, 188, 198, 211, 283, 284, 287, 290, 300, 317, 329, 340, 348, 358, 377, 391, 393, 397, 405, 406, 414, 436, 491, 508, 514, 521, 545, 564, 568, 577, 582, 615, 634, 727, 733, 737, 763, 771, 790, 796, 797, 816, 819
- Cadalso: 362, 364, 400, 509
- Cádiz: 15, 346
- Calabazas: 186
- Calahorra: 37, 143
- Calatayud (Zaragoza): 289
- Caliabria: 23

- Calzada, La: 51, 53
 Calzada de Oropesa, La: 69, 123, 229,
 294, 730, 754, 760, 761, 767, 769, 818
 Calzadilla: 83
 Camates: 24
 Campana de Albalá, La: 50, 52
 Campana de Alvalá, Concejo de la: 53, 55
 Campana de la Mata, La: 52, 55
 Campana de la Mata, Concejo de la: 53
 Campana de Ojalvo, La: 53
 Campillo de Belvís: 52, 53
 Campillo de Deleitosa: 60, 202, 279, **806**
 Campillos, Los: 50
 Campillos de Deleitosa: 52
 Campo, El: 51-53, 100
 Campo Arañuelo: 48, 50, 53, 55, 454
 –Comarca de: 29, 282
 Campolugar: 60, 626, 725
 Campo-Mayor: 269
 Canarias: 15, 226
 Candelario: 51, 53, 60, 267, 272, 276, **787**
 Candeleda: 564
 Cantabria: 14, 15, 121, 226, 295, 577, 651, 820
 Cantagallo: 51, 53, 60
 Cantalgallo: 53
 Cañamero: 51-53, 60, 69, 100, 105,
 129, 207, 208, 234, 260, 270, 274, 276, 277,
 279, 290, **528-530, 767**
 Cañaveral: 162, 308, 318, **320, 348-349**,
 419, 497, 617, 727
 Cáparra: 28
 Carpio (villa): 346
 Cartagena: 15, 76, 142, 168, 170, 226,
 521, 522, 523, 524, 584
 Casa del Fraile: 51, 53
 Casar de Cáceres: 129, 322, **323-324**, 504, 505,
 511, **512-513**
 Casar de Miajadas: 61
 Casar de Palomero: 186, 809
 Casarrubios del Monte (Toledo): 568
 Casas, Las: 50, 52
 Casas de Belvís: 50, 53, 60
 Casas del Castañar: 53, 60, 604, 663, **666-667**
 Casas de Jaranda: 50
 Casas de Millán: 49, 52, 53, 55, 60, 151,
 162, 180, 205, 210, 212, 213, 218, 221, 222,
 235, 237, 249, 254, 255, 257-261, 266, 275,
 278-281, **343, 344, 355, 358**, 369, 597, 613,
617-618, 624, 655, 727
 Casas de Miravete: 60
 Casas del Monte: 50, 60, 350, 657, 658
 Casas del Puerto: Las, 50, 53
 Casas del Puerto de Tornavacas: .. 553, 555, 557
 Casas del Puerto de Villatoro: 731
 Casas de Robledo: 53
 Casatejada: 50, 52-55, 60, 86, 96, 185, 186, 231,
 234, 240-242, 261, 266, 267, 271, 274, 282,
 295, 362, **367-368**, 377, 519, 564, **781-782**
 – Arciprestazgo de: 29, 60
 Castelo de Vide (Portugal): 383, 402, 419, 451
 Castilla: 23, 24, 27-29, 30, 33, 34, 47, 48,
 51, 63, 72, 74, 76, 101, 121, 124, 179, 191,
 206, 207, 248, 249, 291, 359, 360, 407, 411,
 440, 448, 464, 487, 505, 541, 559, 568, 570,
 595, 652, 821
 – Reino de: 26, 32-35, 474, 819
 Castilla y León: 595, 748, 784
 Castilla la Vieja: 169, 191
 Castillas (Dos): 77, 143
 Cataluña: 15, 31, 94, 198, 557
 Centenera: 51
 Cervatos (monasterio): 29
 Cesarea de Filipos (región): 263, 699
 Ceuta: 77
 Cilleros: 124
 Ciruelos de Coca (Segovia): 440
 Ciudad Real: 32
 Ciudad Rodrigo: 24, 32, 57, 69, 72, 122,
 123, 133, 170, 173, 219, 323, 363, 393, 406,
 416, 418, 422, 430, 442, 451, 504-507, 509-
 512, 516, 517, 535, 733, 763
 Clermont-Ferrant (Francia): 120
 Coimbra: 23
 Colmenar de Montemayor: 450, 490
 Colón: 61
 Collado: 50, 52, 53, 60, 213, 251, 296, **379-380**,
707-709
 Collado de la Vera: 86
 Como: 154
 Complutum: 675
 Conquista de la Sierra: 61, 404
 Constantinopla: 267
 Corchito: 50, 52
 Corchuela, La: 50, 52, 53
 Córdoba: 15, 21, 42, 72, 77, 170, 224-226,
 241, 346, 410, 451, 507, 522, 527, 716
 Coria: 21-24, 27, 32, 33, 36, 37, 39, 42,
 66, 129, 135, 143, 151, 186, 197, 364, 418,
 507, 511, 551, 712, 724, 770, 790

- Catedral de:	74, 93, 135, 151, 197, 208, 287, 325, 326 , 506, 507, 552, 557, 562, 608, 712-714, 722-724, 734, 743, 790
- Diócesis de:	71, 89, 110, 116, 193, 303, 364, 405, 509, 563, 616
- Iglesia de Santiago:	370
- Museo de la Catedral:	326
- Obispado de:	32
- Tierra de:	283
Coria-Cáceres, Diócesis de:	32, 57, 58, 67, 158, 332, 401
Coronada, La:	797
Cristina:	50, 52, 53, 61, 725, 726, 803, 804
Cuacos:	47, 50, 52, 53, 109
Cuacos de Yuste:	60, 86, 123, 185, 186, 230, 234, 248, 251, 296-297, 297, 371, 372-379, 381-384, 537, 692, 702-705 , 813-808 , 822
Cubilar (río):	211
Cuéllar (Segovia):	436, 440, 444
Cuenca:	26, 32, 40, 42, 452, 798
Cuerva (Toledo):	121, 572, 576, 577, 738
Cumbre, La:	50, 52, 53, 60, 85

CH

Chartres:	188
-----------------	-----

D

Deleitosa:	46, 47, 50, 52-54, 60, 67, 70, 87, 190, 219, 229, 242, 255, 260, 353, 620, 621 , 764-766
Descargamaria:	287, 325, 393, 498
Don Benito:	50, 52-54, 61, 100, 170, 198, 284, 285, 562, 655 , 725, 726
-Arciprestazgo de:	56, 61
Don Gil:	52
Don Llorente:	50, 52, 53
Duero:	360

E

Ébora:	23
Écija:	521, 522
Egitania:	23
Elvas:	16, 226, 811
Emaús:	263

Emerita Augusta:	31
Escalda:	531
Escorial, El:	289, 380
- Monasterio de:	73, 154, 155, 237, 288, 314, 315, 326, 331, 373, 374, 378, 439, 523, 529, 531, 559, 736, 755, 773, 813
Escorial (El):	51, 52, 53, 61, 100, 229, 230, 237, 251, 290, 295, 393, 394-395 , 529, 530, 627, 634-638 , 641, 725
España:	13, 14, 16, 21, 22, 24, 26, 27, 29, 33, 39, 41, 48, 54-56, 64, 65, 73, 74, 76, 80, 86, 93, 94, 98, 100, 110, 117, 120, 122, 125, 127, 134, 136, 137, 139, 142, 149, 153, 156, 157, 159, 161, 166, 170, 176, 185, 187, 189, 190, 206, 211, 215, 218, 220, 224, 225, 227-229, 235, 240, 243, 245, 248, 252, 260, 262, 264, 267, 268, 274, 277, 282-284, 287- 289, 294, 297, 315, 329, 331, 345, 373, 374, 403, 405, 408, 414, 436, 446, 451, 466, 475, 477, 489, 491, 493, 495, 506-508, 514, 521, 540, 545, 548, 549, 568, 578, 631, 634, 635, 684, 714, 734, 737, 740, 743, 745, 748, 764, 796, 798, 801, 819, 820
Esparragosa de la Serena:	625
Estella:	254
Europa:	65, 119, 142, 185, 279, 374, 380, 609, 736
Évora:	23
Extremadura:	13, 16, 19, 21-23, 25, 27, 28, 30-35, 38, 42, 44, 55, 56, 63, 64, 66, 67, 69, 78, 80, 85-88, 90, 97, 99, 108, 112, 115, 119, 120, 124, 134, 135, 157, 158, 172, 186, 196-198, 201, 207, 208, 221, 264, 276, 278, 280, 282, 284, 311, 319, 328, 354, 360, 362, 365, 371, 374, 375, 378, 382, 397, 400, 401, 403, 405, 437, 446, 515, 521, 523, 526, 532, 536, 540, 553, 557, 570, 587, 588, 597, 608, 614, 631, 633, 643, 654, 661, 675, 687, 698, 705, 713, 714, 733, 734, 765, 769, 773, 776, 796, 813
Extremadura, Alta:	64, 294, 333, 504, 628, 712
Extremadura, Baja:	16, 23, 32, 96, 120, 123, 127, 186, 222, 223, 228, 232, 297, 352, 403, 540, 594, 629, 722, 723, 734, 819

F

Faloso:	29
Feria (Señorío):	403
Fernando V:	61
Filipinas:	506

Flandes: 119, 245
 Flèche, La (distrito): 736
 Florencia: 134, 153, 154, 248, 315, 467
 Fontainebleau: 440
 Francia: 22, 119, 168, 734, 784
 Fresnedoso: 50, 51, 52, 53, 411, **412**, **513-514**
 Fresnedoso de Béjar: 60
 Fresnedoso de Ibor: 60, 296
 Fuente de Cantos: 233, 723
 Fuente del Maestre: 232, 629, 722
 Fuentes: 53
 Fuentes de Béjar: 51, 60, 298, **813**
 –Arciprestazgo de: 58, 60, 298, 805

G

Gabriel, San (provincia): 83, 88, 89, 92
 Galicia: 22, 23, 73, 121, 279
 Galilea: 190
 Galisteo: 173, 186, 362
 Galizano: 651
 Garciaz: 51-53, 60, 100, 139, 180,
 200, 216, 239, 280, 290, 396, **397**, 398, **399-402**, 527, 626, 803
 Gargáligas: 61
 Garganta, La: 51, 53, 60, 230, 267, 280,
 297, 499, **504**, **807-808**, 809
 Garganta de Chiella: 29
 Garganta la Olla: 50, 52, 53, 60, 87, 88, 99, 159,
 220, 228, 237, 250, 294, 339, 379, 380, 542,
 578, 582, **583-586**, **650**, 651, 658, **660-661**,
 691, 692, **694-695**, 700, 710, **711**
 Gargantilla: 50, 52, 53, 60, 86, 271
 Gargüera: 50, 52, 53, 60, 86, 656, 691, 710
 Garrovillas de Alconétar: 170, 173, 176, **340**, 346,
348, 395, 404, 405, 727
 – Partido Judicial de: 284, 340, 348,
 358, 400, 638, 646
 Gata: 152, 185
 Gata (río): 26
 Gata (sierra): 22, 287, 364, 507, 508
 Gaviria: 226
 Genil: 522
 Getafe: 451
 Getsemaní: 258, 266, 736
 Gilbuena: 35, 51, 53, 58
 Ginebra: 546
 Girona: 198
 Gloria: 29

Goierri (Guipúzcoa): 15, 170, 226
 Golloria: 51
 Gordo, El: 58, 60, 296, 372, 517,
 564, **761**, 767, 816
 Granada: 15, 76, 77, 88, 91, 142, 149, 159, 163,
 225, 231, 245, 545, 557, 716, 742, 748
 Grecia: 28, 244
 Gredos (sierra): 34, 99, 206
 Grimaldo: 49, 52, 53, 60, 99, 308
 Guadalajara: 670
 Guadalperales, Los: 61
 Guadalupe: 27, 83, 99, 124, 129,
 131, 156, 157, 165, 166, 186, 198, 243, 290,
 329, 330, 333, 397, 398, **399**, 401, 402, 452,
 522, 524, 670, 734
 – Sierra de: 522
 Guadiana: 22
 Guareña: 50, 52, 53, 61, 284, 293, 539,
 540, 726, 804
 Guernica: 267
 Guijo de Coria: 122, 290, 406, 408, 411, 427, 428
 Guijo de Galisteo: 344
 Guijo de Granadilla: **355**
 Guijo de Santa Bárbara: 50, 60, 87, 762
 Guinea, calzada de: 23, 29
 Guipúzcoa: 170

H

Herguiejuela: 51, 52, 53, 60, 396
 Hermón (monte): 263, 699
 Hernán Cortés: 61
 Hervás: 34, 46, 47, 51, 53, 60, 68,
 82, 88, 90, 93, 97, 112, 161, 186, 204, 208,
 210, 214, 217-219, 221, 228, 230, 232, 233,
 236, 241, 246, 248, 250, 261, 262, 267, 271,
 273, 274, 276, 278, 280, 293, 294, 297, 539,
546-550, 691, 697, 712, **713-724**, 777, **778-780**, **794-797**, 821
 – Arciprestazgo de: 57, 60
 Higuera: 50, 53, 60, 111, 250, 259, 260,
 275, 279, 280, 281, 290, **518-519**
 Hinojal: 218, 308
 Hinojosos (Arzobispado de Toledo): 549
 Hita (Guadalajara): 670
 Holguera: **354**
 Horcajada, La: 34, 535, 732, 733
 Hoya, La: 51, 53, 60, 255

Hoyos: 509, 723, 733
 Huertas de Ánimas: 60
 Huertas de la Magdalena: 60
 Huesca: 78, 283
 Hungría: 120, 374

I

Ibahernando: 50, 52, 53, 60, 85
 Ibor (puerto) : 29
 Ifriqiya (África del Norte) : 31
 Indias: 337-339, 366, 500, 700
 Israel: 683
 Italia: 119, 120, 149, 154, 224, 235, 734, 736

J

Jaén: 15, 76, 169, 225
 Japón: 698
 Jaraicejo: 50, 52-55, 60, 67, 72, 74,
 76, 99, 185, 332, 401, 670
 – Arciprestazgo de: 57, 58
 – Vicaría de: 48, 50
 Jaraíz de la Vera: 47, 50, 52, 53, 55, 60, 95, 127,
 135, 185, 186, 203, 215, 217, 220, 228, 229,
 235, 237, 245, 248, 251, 294, 296, 365, 519,
 542, 546, 578, **579-583**, 585, 587, 623, 650,
 651, 665, 668, 669, **676-680**, 691, 697, 698,
 707, 711, 754, **760, 762**, 770, 780, 783, 786
 –Arciprestazgo de: 57, 60
 –Vicaría de: 48
 Jarandilla: 46
 Jarandilla de la Vera: 47, 50, 52-54, 60, 96, 99,
 101, 107, 123, 150, 180, 185, 186, 217, 243,
 247, 248, 251, 293, 295, **323**, 350, 371, 372,
 379, 387, 521, 539, **540-546**, 558, 589, 599,
 601, 602, **622, 624**, 650, **654**, 657, 665, **670-**
676, 686, 691, 693, 710
 –Arciprestazgo de: 56, 57, 60
 Jarilla: 50, 52, 53, 60
 Jerez: 225
 Jerez de los Caballeros: 734
 Jerte (río, y ciudad del): 29, 47, 345, 365, 458,
 480, 651, 735, 819
 Jerte: 50, 52, 60, 69, 72, 127, 215, 217,
 230, 231, 236, 243, 274, 280, 296, **335**, 521,
 552, 610, 665, 668, **669**, 671, 676, 685, **686-**
691, **773-776**, 778, 786

– Comarca del: 64
 – Valle del: 16, 40, 48, 53, 55, 64,
 85, 238, 387, 411, 423, 442, 552, 556, 567,
 609, 661, 663, 665, 666, 687, 688, 691, 770,
 774, 775, 778
 – Vicaría del Valle del: 50
 Jerusalén: 112, 220, 227, 263, 274, 313,
 315, 529, 561, 579, 675, 678, 701
 Jordán: 255, 426
 Josafat (valle): 266, 736
 Judea: 257, 258
 Junciana: 35, 51, 58
 Juromenha: 23

L

Ladrada: 53
 Laguna de Duero (Valladolid): 407
 Lamego: 23
 Languilla: 52
 Ledrada: 51, 53, 60, 298, **805**
 Leipzig: 37, 134, 156, 546
 Lemoiz: 226
 Lérida: 15
 León: 15, 23, 26, 34, 47, 73, 105,
 135, 169, 170, 191, 197, 226, 264, 279, 365,
 407, 408, 474, 507, 549, 595, 633, 712, 743,
 778, 783
 Lepanto: 270
 Letrán: 30, 41, 281
 Liendo: 417
 Limpías: 417
 Limpías-Liendo (taller): 226
 Lisboa: 23, 26, 119, 734, 747, 776
 Logroño: 15, 226
 Logrosán: 51, 52, 60, 99, 111, 211,
 229, 237, 260, 270, 274, 280, 295, 386, 562,
 565, 626, 627, **639-641**
 –Arciprestazgo de: 56, 60
 Londres: 154, 156, 557
 Losar, El: 46, 47, 50, 52-54
 Losar de la Vera: 60, 87-88, 129, 170,
 171, 173, 176, 186, 198, 202, 207, 219, 228,
 240, 243, 251, 294, 356, 361, 371, 386, 412,
 597, **599**, 612, 616, **617, 651**, 657, 658, 663,
707, 711, 766-767, 769, 773
 Lugo (Obispado): 32
 Lusitania: 22

LL

Llera:	120
Llerena:	65, 123, 198, 593, 647, 652
- Comarca de:	120

M

Macedonia:	28
Madrid:	14-16, 21-24, 26-29, 30-34, 36, 37, 44, 48, 55, 56, 64, 65, 67, 73-76, 79, 80, 83, 89, 91-94, 98, 107, 111, 112, 115, 117, 120-123, 125, 127, 134, 136, 138, 139, 142, 143, 149, 150, 151, 153-159, 162, 163, 165-167, 174, 178, 179, 182, 184, 185, 187, 188, 194, 198, 206, 209, 211, 214, 215, 218, 220, 221, 224, 225, 227, 230, 232, 237, 240, 243-245, 247, 250, 252, 253, 260-262, 264, 265, 268, 269, 272, 273, 276, 278, 279, 282-284, 287-291, 294, 295, 320, 321, 328, 329, 332, 345, 358-360, 373, 374, 377, 398, 400, 403, 405, 406, 408, 409, 411, 413, 414, 419, 420, 440-444, 446, 447, 451, 452, 461, 465-469, 474, 476, 477, 481, 486, 489, 491, 495, 497, 504, 506, 507, 517, 521-524, 532, 539, 540, 542, 543, 545, 546, 548, 550-552, 560, 567, 569-581, 586-588, 591, 592, 597, 602, 609, 621, 628, 630, 631, 634, 635, 638, 646, 652, 670, 673, 693, 695, 698, 702, 709, 712-714, 716, 722, 729, 734, 736, 737, 740, 744, 745, 751, 755, 759, 763, 766, 772, 775, 777, 794, 796, 801, 815, 816, 820
Madrigal:	50
Madrigal de las Altas Torres:	670
Madrigal de la Vera:	60, 185
Madrigalejo:	51, 52, 53, 61, 299
Madroñera: 51, 53, 60, 254, 626, 646-647 , 648, 649-650	
Majadas, Las:	53, 55
Majadas de Tiétar:	60, 374, 375, 377, 378
Málaga:	39
Malhincada:	50, 53, 755
Malpartida de Cáceres:	504
Malpartida del Carrascal:	51

Malpartida de Plasencia:	49, 52-55, 60, 121, 122, 128, 130, 143, 186, 200, 210, 213, 214, 216, 220, 234-235, 250, 255, 256, 260, 266, 270, 272-275, 279, 280, 281, 291, 308, 324, 341, 350, 369, 370, 372, 382-383 , 403 , 406, 409, 411, 413-430 , 497, 504, 509 , 510, 516
Mallorca:	545
Mamblas (Ávila):	550
Mancha, La:	52
Manchita:	50, 53, 61
Mantua:	314
Marcelinos, Los:	53
Marchena:	93
Marne:	440
Marta:	53
Mata (iglesia de Santa María):	50, 755
Mazalinos, Los:	51
Medellín:	22, 31, 35, 36, 40, 44, 46, 47, 49, 50, 52-55, 61, 84, 131, 285, 325, 523, 792
- Arcedianato de:	47, 84
- Arciprestazgo de:	48, 50
- Vicaría de:	48
Medina del Campo:	278, 407, 429, 440
Medina de Rioseco:	196, 436, 450, 452, 747
Medinella:	46
Medinilla:	35, 51, 53, 58
Melilla:	796
Mengabril:	50, 52, 61
Meruelo (Cantabria):	577
Mingabril:	53
Mérida:	16, 21, 22, 30-32, 36, 55, 64, 65, 78, 112, 116, 123, 169, 186, 222, 226, 232, 297, 352, 366, 382, 383, 400, 402, 403, 419, 451, 499, 500, 526, 527, 536, 540, 553, 588, 594, 600, 614, 625, 629, 633, 661, 705, 722, 723, 734, 765, 776, 813
- Comarca de:	648
- Provisorato de:	625
Mérida-Badajoz, - Archidiócesis de:	32
- Provincia Eclesiástica de:	32
Mesas de Ibor:	50, 52, 53, 60
Mesillas del Tiétar:	60
México:	190, 506
Miajadas:	50, 52, 53, 61, 86, 701
- Arciprestazgo de:	58, 61
Milán:	154, 546
Millanes Los:	50, 60

Mirabel: 33, 46, 47, 49, 52-55, 60, 97, 103, 111, 229, 239, 259, 260, 261, 267, 271, 276, 280, 281, 327, 344, 350, 355, 370
 – Arciprestazgo de: 29, 57, 60
 Miranda de Ebro: 245
 Miranda de Duero (Portugal): 437, 475
 Mirandilla: 650
 Mirón, El: 34
 Mobellón (Roiz, Santander): 154
 Moheda, La: 54, 283
 Molucas (archipiélago): 278
 Mombeltrán (Ávila): 170, 173, 729, 730
 Monachil (Granada): 571
 Mondoñedo (Obispado): 32
 Mondreville: 440
 Monfrag: 22-24, 30
 Monfragüe: 31, 33, 36, 49
 Monroy: .. 50, 52, 53, 60, 67, 68, 70, 87, 99, 102, 108, 128, 129, 150, 180, 184, 192, 199, 203, 209, 214-216, 218, 220, 221, 234, 242, 245, 250, 255, 256, 258, 259, 260, 266, 270, 272, 275, 279, 280, 281, 290, 300-317, 318, 320, 322, 323, 324, 326, 334, 336, 344, 353, 362, 365, 372, 630, 663
 Montehermoso: 339, 343, 353, 354, 616
 Montánchez: 23, 24, 33, 35, 36, 400
 –Partido Judicial de: 284, 340, 348, 358, 638, 646
 Montfrag: 36
 Montfragüe: 36
 Monte Fragoso: 35
 Montemayor: 125
 Mota del Marqués (Partido Judicial): 444
 Mozat (Puy-de-Dôme): 609
 Mucientes: 437
 Mula (arroyo): 29
 Munich: 30, 38, 166, 523
 Murcia: 15, 142, 168, 189, 226, 376, 507, 523, 550, 557, 584

N

Nájera (reino): 23
 Nápoles: 267, 314, 546
 Narbona: 89
 Narrillos del Álamo: 731
 Nava, La: 51, 53
 Nava de Béjar: 60, 298, 806
 Nava del Rey (Valladolid): 162, 260, 428, 436, 438, 456, 477, 479
 Nava de Santiago, La: 648, 650

Navacarros: 51, 53, 60, 808-809
 Navaconcejo: 46, 47, 50, 52-54, 60, 127, 181, 186, 283, 292, 295, 387, 657, 664-666, 676, 780
 Navalmoral: 50, 51, 53, 54, 532, 755
 Navalmoral de Béjar: 60, 751
 Navalmoral de la Mata: 60, 112, 258, 259, 383, 384-385, 393, 542, 598, 628, 730-731, 761, 766, 767, 804, 810
 – Arciprestazgo de: 56, 60, 376
 Navalquejigal: 52
 Navalvillar: 52, 100
 Navalvillar de Pela: 51, 61, 369
 – Arciprestazgo de: 57, 61
 Navamorales: 58, 60
 Navaquejigal: 50
 Navarra: 14, 15, 150, 170, 245, 249, 261, 631
 Navarredonda: 208, 556, 647
 Navas de Tolosa: 35, 40, 41
 Navezuelas: 51, 60, 626
 Neila de San Miguel: 35, 51, 53, 58
 Neyla: 53
 Nueva York: 44, 156, 211, 221, 245, 267, 546
 Nuevo Baztán: 638, 740
 Nüremberg: 221, 715

O

Obando: 61
 Ojalvo: 50
 Ojébar (Cantabria): .. 121, 291, 411, 417, 421, 430
 Oliva, La: 34, 46, 47, 49, 52, 53, 55
 Oliva de Plasencia: 60, 86, 130, 228, 236, 279, 340, 381, 515-516
 Olivenza: 16, 226, 264, 811
 Olmedo (Valladolid): 121, 299
 Olmos de Esgueva (Valladolid): 410
 Olot: 615
 Oporto: 22, 39, 80, 242, 466
 Orellana (convento de Santo Domingo): 54
 Orellana la Nueva: 51, 52, 99
 Orellana de la Sierra: 53, 61
 Orellana la Vieja: 51-53, 61, 99, 284
 Orense: 16, 57, 75, 120, 121
 Oropesa: 101, 589, 709, 757
 Osma: 42, 536
 Oso, El: 227
 Ossonoba: 23
 Oviedo: 15, 21, 103, 226, 252, 393, 636
 Oxford: 166

P

- Padua: 38
- Pago de San Clemente: 60
- Países Bajos: 119, 374
- Pajarillas: 740
- Palacio, El: 53
- Palacios, Berrocales de: 46
- Palacios de Becedas: 35, 47, 51, 53, 58
- Palazuelo: 61
- Palazuelo-Empalme: 60
- Palencia: 14, 37, 143, 407, 410
- Palomar, El: 51, 53
- Palomares: 60
- Pamplona: 14, 57, 150, 245, 261, 548, 549, 580
- París: 13, 21, 31, 44, 46, 155, 188, 252, 288, 717
- Pasarón: 50, 52, 53, 55, 99, 203
- Pasarón de la Vera: 60, 68-71, 96, 109, 162, 181, 186, 215-217, 219, 223, 230, 231, 235-237, 240, 255, 262, 263, 295, 296, 388, 389-391, 392, 495, 543, 580, 602, 623-624, 625, 632, 650, 655, 656, 673, 685, 691, 692, 693, 695-700, 709, 712
- Pastrana: 476
- Patmos: 268
- Pelay Velidiz (atalaya): 22
- Península Ibérica: 40, 71, 116, 119, 151, 577, 651
- Peñañel (Partido Judicial): 440, 444
- Peñañurcada: 46
- Peñañorcada: 47, 50, 663
- Peñuela de Arriba, La: 53
- Peñuela del Medio, La: 53
- Peraleda: 50, 53, 755
- Peraleda de la Mata: 29, 60, 230, 296
- Peromingo: 51, 53, 60, 298, 806
- Perú: 116
- Perusa: 35
- Piedrahita: 29, 34, 35, 100, 123, 206, 208, 534, 556, 662, 698, 732
- Piñel de Abajo (Valladolid): 440
- Piñuela de Arriba, La: 50
- Piñuela de en Cabo, La: 50
- Piñuela de en Medio, La: 50
- Piornal: 46, 47, 50, 52, 53, 60, 585, 652
- Pisa: 248
- Pisuerga: 214, 290, 360, 406, 407, 458, 485, 498, 549
- Pittsburgh: 546
- Pizarro: 61
- Plasencia: 16, 18, 19, 22, 24, 26-44, 46-49, 51-55, 58, 60, 63-67, 69, 71-77, 79-83, 87-90, 93-97, 99, 100, 102, 104, 105, 107-110, 112, 117, 119, 120-122, 125, 126, 130-133, 135-138, 142-147, 149, 151, 152, 158, 159, 161-163, 170, 171, 173-176, 179-181, 183-186, 192, 194-197, 199, 201-204, 206-209, 211-215, 218, 219, 221, 222, 227, 229, 233, 234, 236, 241, 243-248, 250-254, 260-262, 267, 276-280, 282, 288-291, 293, 294, 296, 297, 299-308, 310, 316-341, 346-361, 364-367, 369-371, 374, 376, 380, 381, 383, 384, 386, 387, 389, 390, 392-394, 401, 404-406, 409-413, 416-419, 421, 425, 429-433, 435-439, 441, 442, 445-448, 450, 452-456, 459-462, 464-468, 470, 471, 472, 476-478, 480-488, 490, 491, 495, 497, 501, 505, 510-517, 522, 523, 526, 529, 531, 537, 539, 550, 552, 555, 557, 560, 562, 563, 565, 568, 570, 571, 578, 582, 586, 593-597, 599, 601-606, 608, 611, 613, 614, 618-620, 623-625, 641, 642, 652-655, 664, 670, 676, 685-687, 698, 726, 727, 735, 738-742, 746-748, 754, 755, 762, 763, 769, 779, 783, 785, 786, 789, 790, 792, 793, 796, 813, 817, 819-822 (ver también Jerte, ciudad del)
- Arcedianato de: 47, 83
- Arciprestazgo de: 56, 60
- Ayuntamiento: 621, 655, 693
- Cárcel: 621, 655
- Catedral: 13, 16, 17, 18, 37, 40, 42-44, 46, 53, 71, 73, 75, 80, 81, 84, 105, 121-123, 125, 127, 129, 144, 148, 150, 158, 162, 185, 196, 197, 199, 200, 201, 203, 204, 207, 209, 212-217, 219, 235, 236, 238-240, 242, 244-246, 250, 255, 256-260, 265, 266, 270, 272-280, 290-295, 324, 331, 344-346, 348, 350, 362, 367, 383, 403-404, 405, 409, 411, 415, 416, 432-436, 437-439, 441, 444-478, 480, 483, 490, 495, 497, 507, 509-510, 524, 565, 567, 568, 586, 593, 594-596, 599, 601-609, 613, 627, 628-629, 642, 655, 685, 687, 690, 721, 728, 735-748, 749, 755, 756, 778, 779, 792
- Colegio de la Compañía de Jesús: 49, 54, 87, 88, 106, 203, 205, 278, 480, 482, 512
- Colegio de San Fabián: 55
- Colegio de San José: 55
- Convento de Carmelitas Descalzas: 54, 88, 105, 229, 267, 271, 273, 278, 365, 366, 782-784

- Convento de Clarisas Capuchinas: 54, 79, 123, 270, 273, 276
- Convento de la Encarnación: 54, 93, 131, 144, 149, 262, 266, 270, 277, 280
- Convento de San Francisco: 54, 75, 89, 97, 106, 107, 195, 201, 204, 207, 208, 211, 212, **342, 347, 514**
- Convento de San Ildefonso: 54, 75, 82, 84, 94, 101, 104, 105, 142-143, 192, 202, 205, 208, 213, 216, 233, 269, 270, 272, 282, 283, 479, **480-483, 488, 622, 691, 784-787**
- Convento de San Marcos: 89
- Convento de San Miguel: 54, 83, 203, 276
- Convento de Santa Clara: 54, 91, 93, 101, 102, 112, 128, 133, 144, 145, 148, 199, 201, 202, 207, 209, 212, 216, 219, 282, 360, 369, 411, **431, 515, 516**
- Convento de Santo Domingo (o de San Vicente Ferrer): 54, 77, 89, 92, 100, 102, 103, 130, 144, 148, 182, 184, 185, 198, 200, 202, 211, 220, 222, 235, 236, 239, 254, 256, 257, 260, 263, 266, 275, 276, 277, 281, 282, 290, 314, 322, **327-328, 354, 356, 361, 362, 511, 618, 655, 743**
- Diócesis de: 13, 17, 19, 31, 32, 35, 37, 39, 41-44, 46-49, 54-57, 63, 66-68, 72, 73, 75, 76, 81, 82, 84, 88, 91, 92, 94, 96, 108, 115-117, 121, 127, 128, 138, 142, 161, 169, 170, 179, 180, 186, 190, 191, 196, 197, 201, 206, 210, 214, 220, 222, 223, 227, 228, 230, 231, 232, 238, 240, 241, 243, 247, 251, 253, 262, 274, 275, 279, 280-284, 287, 288, 291, 292, 295-297, 318, 322, 330, 333, 371, 376, 381, 399, 405, 406, 423, 425, 432, 435, 448, 476, 490, 491, 497, 499, 506, 511, 515-518, 521-523, 526, 527, 529, 530, 532, 539, 542, 552, 562, 564, 567-570, 578, 582, 593, 601, 665, 674, 686, 691, 697, 705, 709, 727, 750, 751, 753, 755, 762, 764, 769, 776, 777, 781-782, 787, 789, 793, 796, 797, 798, 808, 809, 819, 821, 822
- Ermita de Ntra. Sra. del Puerto: 54, 55, 78, 96, 319
- Ermita de Ntra. Sra. de la Salud: 77, 78, 242, 260, 271, 273, 276, 277
- Ermita de San Antón: 55
- Ermita de San Antonio: 96
- Ermita de San Bartolomé: 96
- Ermita de San Cristóbal: 55
- Ermita de Fuentesduénas: 54, 194, 195, 308, 612
- Ermita de S. Polo: 55
- Ermita de San Juan: 96
- Ermita de San Julián: 96
- Ermita de San Lázaro: 55, 96, 111, 211, 280
- Ermita de San Marcos: 55, 96
- Ermita de San Miguel: 96
- Ermita de Santa Bárbara: 55
- Ermita de la Santa Cruz: 96
- Ermita de Santa María Magdalena: 357
- Ermita de Santiago: 96
- Ermita de Santo Domingo el Viejo: .. 55, 89, 96
- Ermita de Santo Tomás Apóstol: 55, 96
- Ermita de los Santos Mártires: 55, 96
- Hospital de la Cruz: 55
- Hospital de San Francisco: 95
- Hospital de San Marcos: 55
- Hospital de Ntra. Sra. de la Merced: 55, 95-96, **338, 370**
- Hospital de San Roque: 55
- Hospital de Santa María (de doña Engracia de Monroy): 55, 96, 141, 317, 356
- Iglesia de Ntra. Sra. del Pilar: 328
- Iglesia de San Esteban: 46, 49, 53, 108, 130, 137, 140, 144, 146, 148, 161, 202, 209, 228, 229, 233, 242, 245, 260, 280, 287, 318, **319, 320, 333-334, 335, 336, 355, 600, 611, 691, 817**
- Iglesia de San Juan: 49, 53
- Iglesia de San Julián: 49, 53, 202, 282
- Iglesia de San Martín: 46, 49, 53, 82, 95, 121, 128, 132, 139, 140, 144, 145, 148, 200, 203, 205, 207-209, 210, 215, 216, 221, 222, 234, 237, 238, 249, 255, 256, 263, 266, 270-274, 276, 279, 280, 281, 321, 326, **328-329, 331, 343, 358, 480, 483-488, 570, 691, 797**
- Iglesia de San Miguel: 49, 53, 145
- Iglesia de San Nicolás: 46, 49, 53, 74, 119, 140, 185, 256, 258-260, 266, 274, 280, 281, 352, 356, 359, **488**
- Iglesia de San Pedro: 49, 53, 111, 127, 140, 255, 256, 260, 263, 267, 276, 278, 280, 361, 411, **412-413, 513-514, 590, 597**
- Iglesia de San Salvador: 49, 53, 105, 140, 144, 148, 202, 210, 339, **347, 355-357, 365, 391, 610, 611, 620, 783**
- Iglesia de San Vicente: 46, 49, 53
- Iglesia de Santa Ana: 49, 53, 350, 516
- Iglesia de Santa Catalina: 53
- Iglesia de Santa Cruz: 53

- Iglesia de Santa Elena: 53
- Iglesia de Santa María: .. 28, 29, 49, 140, 144, 353
- Iglesia de Santa M.^a Magdalena: 49, 53
- Iglesia de Santiago: 49, 53
- Museo catedralicio: 257, 272
- Obispado de: 22, 30, 42, 45, 47-49, 51, 53-55, 58, 59, 63-67, 70, 72, 74, 76, 79, 82, 96, 109, 115, 116, 119, 120, 122, 123, 125, 136, 143, 149, 157, 158, 162, 165, 167, 170, 171, 186, 253, 278, 320, 337, 350, 362, 366, 393, 402, 405, 406, 420, 466, 481, 489, 495, 523, 597, 650, 678, 695, 728, 772, 798, 816, 820
- Palacio Episcopal: 77
- Partido de: 536, 588, 661, 776, 813
- Seminario Mayor: 129, 137, 321, 446, 500, 529, 577, 618
- Plasenzuela: 51-53, 60, **648, 650**
- Plata, calzada de la: 26, 29, 308
- Portera: 51
- Portezuelo: 36
- Portugal: 24, 26, 65, 117, 127, 283, 403, 475, 776, 797, 802
- Pozuelo de Zarcón: **340, 357, 362**
- Pradochano: 60
- Pravia (Oviedo): 636
- Princeton: 166
- Puebla, La: 51, 53
- Puebla de Alcollarín: 61
- Puebla de San Medel: 60
- Pueblonuevo de Miramontes: 60
- Puente del Arzobispo: 121, 211
- Puente del Congosto: 34, 58, 60, 186, 239, 243, 260, 274, **534-535**, 550, **731, 732**, 733, 749, 751, **752-754**, 793, 806
- Puerto, El: 46, 51-53
- Puerto de Béjar: 60, 269, 292, 499, **502-503**
- Puerto de Santa Cruz: 60, 94, 811
- Arciprestazgo de: 57, 58

Q

- Quacos: 46

R

- Rebollar: 50, 53, 60
- Redondilla: 51, 53
- Regadera: 50, 51, 52

- Reims: 188
- Reinosa (Cantabria): 652
- Rena: 50, 52, 53, 61
- Retamosa: 51, 60, 87, 260, 270, 274, 276, 765
- Ribadavia: 121
- Rincón (finca): 211
- Riolobos: **337, 341, 343, 349**
- Rioja, La: 14, 15, 110, 171, 226, 293, 789
- Rioseco (Soria): 356
- Robledillo: 50, 51-53
- Robledillo de Gata: 325
- Robledillo de Trujillo: 60, 274, 626
- Robledillo de la Vera: 60, 371, 599, **762**
- Robledollano: 51, 60
- Roma: 30, 31, 35, 39, 43, 57, 63, 91, 138, 153, 221, 224, 399, 400, 466, 529, 531, 698
- Romangordo: 29, 50, 53, 60, **662**
- Ronda: 557, 778
- Rosalejo: 60
- Roturas: 51, 60, 255, 256, 266
- Ruanes: 51, 52, 53, 60
- Ruecas: 61

S

- Salamanca: 15-19, 23, 24, 26, 28, 30, 32, 34, 37, 57-59, 63, 64, 71, 72, 76, 78, 81, 102, 107, 122-124, 129, 135, 137, 150, 157, 165, 172, 187, 197, 207, 210, 223, 226, 237, 244, 247, 263, 270, 278, 283, 284, 287, 290-292, 311, 323, 328, 338, 341, 345, 349, 350, 354, 358, 366, 382, 393, 397, 398, 403, 413, 419, 420, 430, 431, 442, 443, 450, 453, 489, 490-492, 495, 497-501, 503, 505-508, 511, 512, 517, 521, 534-536, 542, 559, 578, 594, 600, 602, 608, 616, 623, 642, 647, 668, 675, 678, 683, 684, 722, 732, 733, 735, 741, 743, 744, 751, 752, 763, 775, 790, 791, 793, 794, 807, 816
- Saldaña: 28
- Salvaleón: 36
- San Bartolomé de Béjar: 35, 51, 53, 58
- San Esteban de Gormaz: 40
- San Gil: 60
- San Medel: 51, 53, 60
- San Miguel de Serrezuela: 731
- San Pedro: 46, 47
- San Sebastián: 15, 40, 170, 226, 276
- Sancho Tello: 53
- Sanchotello: 51, 53, 60, 298, **805**

Santa Amalia: 61
 Santa Ana: 60, 296
 Santa Cruz: 23, 24, 27, 31, 33, 35,
 36, 40, 49, 51-53
 Santa Cruz de las Cebollas: 170, 173
 Santa Cruz de la Sierra: 60, 290, **530**
 Santa Cruz de Tenerife: 15, 226
 Santa Eufemia de Cozuelos: 29
 Santa Lucía: 51, 53
 Santa María de las Lomas: 60
 Santa Marta de Magasca: 60
 Santa Olalla: 123, 543
 Santander: 14, 15, 226, 417, 577, 652
 Santiago de Compostela: 16, 31, 32, 119, 121,
 124, 188, 225, 264, 277, 477, 715
 Santibáñez: 53
 Santibáñez el Bajo: 611
 Santibáñez de Béjar: 58, 60, 231, 550, 733
 Santo Domingo de la Calzada: 151
 Santo Domingo de las Posadas: 730
 Santos de Maimona, Los: 38, 74, 267, 360, 411,
 523, 606, 747
 Sardón de Duero (Valladolid): 775
 Sarthe: 736
 Sasamón: 683
 Saucedas: 51
 Saucedilla: 50, 52, 53, 55, 60, 220, 257, 258,
 259, 260, 261, 263, 270, 292, **531-532**
 Sebaste (Armenia): 279
 Seca, La (Valladolid): 441, 444
 Segovia: 40, 79, 227, 383
 Segura: 30, 34, 50, 52, 53
 Segura (Guipúzcoa): 632
 Segura de Toro: 60
 Sena: 440
 Serena, La (partido): 392, 625
 Serit (río): 29
 Serpa: 23
 Serradilla (Cáceres): 33, 49, 52, 53, 55, 60,
 69, 90, 101, 102, 109, 111, 123, 200, 210,
 217, 218, 220, 223, 228, 229, 236, 237, 241,
 250, 262, 267, 271, 273-275, 278, 280-282,
 295, 316, **347-348**, 355, **382**, **388**, 522, 542,
 550, 567, 568, **569-576**, 578, 580, 581, **590-593**,
 627, 628, **629-633**, 644, 777, 784
 Serradilla (Salamanca): 506
 Serrejón: 49, 52-54, 60, 95, 99, 109,
 110, 112, 186, 230, 231, 251, 258, 261, 272,
 279, 280, 281, 297, 464, 598, 628, **660**, 678,
 731, 767, 770, **809-811**

Sevilla: 14, 15, 27, 32, 37, 67, 71, 76, 77,
 86, 91, 93, 102, 110, 119, 120, 123, 124,
 127, 142, 143, 157, 165, 169, 170, 171, 179,
 204, 206, 221, 222, 224, 225, 227, 233, 247,
 248, 260, 261, 264, 267, 283, 299, 382, 505,
 506, 521, 522, 545, 546, 569, 572, 587, 684,
 698, 722, 723, 734, 775, 778
 Sicilia: 267
 Sierra de Fuentes: 504
 Sierra Morena: 778
 Sigüenza: 32, 40, 76, 536
 Silos: 264
 Simancas: 137, 155, 181, 288, 598, 652
 Sión (monte): 266, 736
 Solana: 35, 51, 53, 104
 Solana de Béjar: 58, 654
 Solana de Cabañas: 60, 197, 217, 219, 235,
 251, 254, 255, 256, 260, 266, 270, 273, 275,
 276, 280, 281, 297, **333**, **798-803**
 Solesmes: 736
 Soria: 481, 485, 517, 536
 Soriano: 537
 Sorigüela: 53
 Sorihuela: 51, 53, 60, 298, 339, 361,
 411, **412-413**, **513-514**, **813**
 Stuttgart: 134

T

Tabor (monte): 699
 Tajo: 22, 24, 26, 29, 40, 55, 218, 308
 Talaván: 52, 53, 55, 60, 308
 Talavera: 24, 34, 99
 Talavera la Real: 594
 Talavera de la Reina: 122, 123, 184, 211,
 228, 294, 388, 730
 Talavera la Vieja: 165, 166, 167
 Talaveruela: 50, 52, 53, 60
 Talayuela: 50, 52, 60
 Tejado, El: 58, 60
 Tejeda: 50, 52, 53, 55, 60
 Tejeda de Tiétar: 73, 87, 138, 151, 182, 207,
 213, 215, 216, 218, 221-223, 234, 246, 249,
 255, 256, 263, 266, 275, 280, 292, **318**, 380,
 381, **624**, 625, 656, 657, **662**, 681, 710
 Tentudía (monasterio, Calera de León): 264
 Tetuán: 23, 33
 Tiétar (río): 29, 55
 Tiétar (valle): 40

- Tiétar del Caudillo: 60
- Tívoli: 332
- Toledo: 22, 23, 26, 27, 29, 32, 35, 39, 40, 48, 56, 79, 98, 121, 122, 142, 153, 156, 165-167, 191, 196, 220, 221, 243, 252, 260, 278, 289, 332, 451-454, 456, 491, 522, 578, 671, 739, 754, 755
- Tordesillas: 408, 437, 541
- Toril: 52, 53, 55, 60, 621
- Tormes: 29, 35, 127, 290, 366, 419, 489, 491, 499, 741, 794, 796
- Tornavacas: 35, 47, 50, 52, 53, 55, 60, 94, 227, 228, 229, 230, 233, 234, 241, 267, 274, 293, 296, 539, 542, 550, 551, **552-555**, 559, 561, **776-778**, 821
- Torno, El: 50, 52, 53, 60, 209, 217, 296, 612, **613-616**, 625, 663, 666, 727, **728-729**, 776
- Toro: 122, 270, 489
- Torre del Burgo: 670
- Torre de Mormejón (Obispado palentino): 75
- Torrelobatón (Valladolid): 444
- Torreçilla: 50
- Torreçilla de la Abadesa (Valladolid): 408
- Torreçilla de los Ángeles: 287
- Torreçillas: 51, 53
- Torreçillas de la Tiesa: 60, 296
- Torreçresneda: 61
- Torreçjón: 50, 53, 55
- Pantano de: 60
- Torreçjón el Rubio: 52, 60, 87, 95, 99, 109, 130, 199, 239, 279, 281, 597
- Torreçoncillo: 51, **358**, 564, 570, 612, **616-619**
- Torreçmenga: 50, 52, 60, 99, **342**, 582
- Torreçmocha: 504, 505
- Torreçcoso: 50, 53, 755
- Transierra: 22-24, 26, 36, 48, 50, 53, 55
- Tremedal, El: 35, 51, 53, 58
- Trento: 18, 65, 67, 72, 85, 91, 93, 95, 117, 161, 188-190, 224, 237, 239, 245, 250, 252, 253, 264, 267, 268, 271, 272, 275, 279, 331, 372, 373, 399, 775, 820, 821
- Trujillo: 16, 22-24, 26, 27, 31, 33-37, 40-44, 46-50, 52, 53, 55, 60, 63, 65, 74, 75, 77, 96, 99, 100, 102, 108, 110, 117, 122, 128, 142, 143, 179, 181, 185, 186, 206, 207, 264, 270, 271, 282-284, 290, 292, 378, 384, 393, 402, 405, 474, 495, 504, 522, 524, 527, 530, 562, 568, 569, 572, 604, 617, 625, 627, 628, 630, 641, 643, 645, 734, 737, 742, 751
- Arcedianato de: 47
- Arciprestazgo de: 48, 50, 56, 57, 60
- Antiguo Ayuntamiento: 185, 267, 393, 504
- Casa del Escudo del Estado de la Conquista: .. 643
- Convento de la Encarnación: 110
- Convento de la Magdalena: 54
- Convento de la Merced: 54
- Convento de San Antonio: 75
- Convento de San Francisco: **394**, 396
- Convento de San Francisco el Real (la Coria): 54, 100, **638**
- Convento de San Miguel: 284
- Convento de San Pedro: 54, 100
- Ermita de Ntra. Sra. del Carrascal: 54
- Ermita de Ntra. Sra. de la Coronada: 54
- Ermita de Ntra. Sra. de la Victoria: 41
- Ermita de Santa Ana: 78
- Hospital de la Caridad: 95
- Iglesia de la Sangre: 527
- Iglesia de la Encarnación: 78, 110
- Iglesia de San Andrés: 50
- Iglesia de San Clemente: 50
- Iglesia de San Francisco: 261, 270, 295, **496**, **642-643**
- Iglesia de San Martín: 46, 47, 50, 85, 260, 274, 276, 284, **527**, **565**, 644, **647**
- Iglesia de San Pablo: 46
- Iglesia de Santiago: 50, 106, 439
- Iglesia de Santa María la Mayor: 50, 110, 268, 273, 325, 393, **394**, 396, 626, 797
- Iglesia de Santo Domingo: 46, 50
- Iglesia de la Vera Cruz: 50
- Partido Judicial de: 284, 340, 348, 358, 400, 638, 646
- Vicaría de: 48
- Tudela de Duero: 429
- Tui (Pontevedra, Dióçesis): 15
- Túy: 32, 39, 76, 466
- U**
- Ucedas: 53
- V**
- Vadillo: 50, 52, 53, 558, 560, **661**, 663
- Valdastillas: 50, 52, 53, 60, 211
- Valdecañas: 50, 52, 53, 60, 562
- Pantano de: 60

- Valdecañas de Tajo: 228
 Valdehornillos: 61
 Valdehúncar: 50, 52, 53, 60
 Valdeñigos: 60
 Valdejimena: 345
 Valdelacasa: 51, 53, 60
 Valdeobispo: 304, 309, 310, 316
 Valdepalacios: 51
 Valdesangil: 51, 60, 296
 Valdatorres: 50, 52, 53, 61, 231, 821
 Valdeverdeja: 123, 398, 760
 Valencia: 16, 21, 31, 142, 151, 153, 220, 246, 268,
 277, 406, 486, 491, 506, 557, 576, 607, 736
 Valencia de Alcántara: 36, 179
 Valencia del Delfinado: 31
 Valoria la Buena (Partido Judicial): 407, 410,
 437
 Valparaíso: 50, 53, 755
 Valtravieso: 46, 47
 Valverde: 50, 51-53, 55
 Valverde de Béjar: 60
 Valverde del Fresno: 490, 733
 Valverde de Mérida: 563
 Valverde de Valdelacasa: 298, **805**, 806
 Valverde de la Vera: 60, 99, 111, 139, 228,
 237, 243, 250, 294, 578, 585, **586-590**, 651,
 701, 709, 757, 763, 766
 Valladolid: 14, 18, 40, 47, 74, 81, 106, 116,
 117, 122, 134, 136, 164, 188, 190, 199, 206,
 218, 225, 235, 246, 252, 277, 290, 291, 294,
 359, 360, 386, 405, 406-411, 413, 414, 416,
 417, 419, 427, 435-438, 440, 441, 444, 445,
 447, 448, 451, 454-462, 464, 465, 475, 476,
 479, 481, 486, 487, 489, 498, 503, 505, 539,
 541, 547, 549, 550, 553, 559, 568, 638, 644,
 744, 776, 777, 815, 822
 Vallejera: 51, 53, 60
 Vaticano (San Pedro del): 224, 332
 Vegas Altas: 61
 Vellido (valle): 29
 Velliza (Valladolid): 408, 437
 Venecia: 154, 221, 248, 314, 315, 332
 Vera, La:
 – Comarca de: 16, 29, 47, 48, 53-55, 64, 85,
 107, 121, 129, 135, 155, 207, 222, 238, 280,
 283, 323, 377, 387, 521, 537, 542, 546, 567,
 578, 582, 585, 587 (Alta y Baja), 589, 602,
 623, 624, 650, 664, 667, 668, 676, 692, 695,
 698 (Alta y Baja), 701-706, 708, 756, 762,
 763, 767, 769, 789, 816
 –Partido Judicial de: 377, 521, 702, 763, 816
 –Sierra de: 557
 –Vicaría de la: 50
 Vetonia: 28
 Vézelay: 188
 Viandar: 50, 52, 53
 Viandar de la Vera: 60, 220, 292, **519-521**
 Vicenza: 221, 332
 Vigevano: 220, 227, 560, 579
 Vilorilla: 28
 Villabáñez (Valladolid): 444
 Villagarcía de Campos (Valladolid): 288
 Villafranca de los Barros: 132, 352
 Villamesías: 61, 284
 Villanueva: 50, 52, 53
 Villanueva de Figueroa: 498
 Villanueva de la Serena: 27, 65, 76, 143,
 185, 197, 206, 284, 327, 797
 Villanueva de la Vera: 60, 86, 120, 180,
 183, 213, 216-218, 228, 242, 250, 276, 294,
 388, **756-759**, **768**, **818**
 Villar, El: 46, 50, 52, 53
 Villar de Plasencia: 60, 318, **319**, **344**,
 351, 563, 612, **620**, 727, 793
 Villar de Rena: 61
 Villares de la Reina (Salamanca): 498, 551
 Villarreal de San Carlos: 60, 251, 271
 Villasilos (Burgos): 479
 Villavaquerín (Valladolid): 407, 410
 Villaverde de Medina (Valladolid): 427-429, 440
 Villaviciosa: 16, 226, 811
 Vinosilla: 484
 Viseo: 23
 Vitoria: 14, 15, 110, 184, 276, 293, 314, 380, 427,
 428, 438, 472, 479, 531, 559, 652, 721, 736,
 773, 789
 Vivares: 61
 Vizcaya: 110, 121, 127, 226, 228, 267,
 294, 567, 572, 576, 577, 738, 820
- W**
- Washington: 167, 289
- X**
- Xarahiz: 46
 Xerete: 53

Y

Yelves: 61
 Yuste (monasterio de San Jerónimo): 18,
 54, 88, 98, 101, 123, 155, 157, 182, 185,
 214, 216, 218, 221, 222, 242, 251, 281-283,
 288, 289, 297, **372-379**, 705, 815, 820

Z

Zafra: 96, 120, 228, 402, 403, 452, 593, 734

Zalamea de la Serena: 75
 Zamora: 23, 32, 35, 37, 122, 143, 345,
 405, 507, 595
 Zaragoza: 14, 15, 23, 39, 78, 99, 170, 289
 Zarapicos: 498
 Zarza, La: 35, 51-53
 Zarza de Granadilla: 28
 Zorita: 51-54, 60, 96, 99, 220, 221,
 260, 266, 267, 271, 273, 280, 292, **396, 532-
 533, 645, 805, 817-818**
 Zújar: 392
 Zurbarán: 61

ÍNDICE GENERAL DE LA OBRA

PRÓLOGO	9
INTRODUCCIÓN.....	13
CAPÍTULO I. CONFIGURACIÓN HISTÓRICO-GEOGRÁFICA DE LA DIÓCESIS DE PLASENCIA	21
Evolución desde su fundación en 1189 hasta el presente	21
1. Introducción.....	21
2. Alfonso VIII: La fundación de la ciudad de Plasencia y su erección en silla episcopal.....	24
3. Béjar y Trujillo. Estabilización de las fronteras diocesanas y el final de la Reconquista	34
4. Los primeros Obispos. El inicio del ordenamiento diocesano	37
5. Evolución territorial y administrativa de la Diócesis de Plasencia: Arcedianatos, Vicarías y Arciprestazgos.....	44
5.1. Los Arcedianatos	44
5.2. Vicarías y Arciprestazgos	47
6. La Diócesis de Plasencia en la segunda mitad del s.XVI	49
6.1. La Diócesis de Plasencia en 1569	49
<i>El partido de Plasencia y sus cuatro sexmos</i>	<i>49</i>
<i>Arciprestazgo de Medellín</i>	<i>50</i>
<i>Arciprestazgo de Trujillo</i>	<i>50</i>
<i>Arciprestazgo de Béjar</i>	<i>51</i>
6.2. La población del Obispado según Tomás González	51
7. La organización territorial diocesana en los siglos XVII y XVIII: parroquias, conventos y ermitas.....	53
8. La Diócesis de Plasencia desde el Concordato de 1851 hasta la actualidad	56
8.1. El siglo XIX	56
8.2. El siglo XX	57
8.3. La situación actual.....	58

CAPÍTULO II. LOS PROMOTORES DE OBRAS DE ARTE	63
I. Demografía y economía	63
II. La Estructura de la Sociedad	66
1. La iglesia. El más importante promotor	66
1.1. El Obispado	66
1.2. Los Obispos	71
1.3. El Cabildo y sus miembros	80
1.4. Las fábricas parroquiales.....	84
1.5. Las órdenes religiosas	88
1.6. Cofradías, ermitas y hospitales	93
1.7. Clérigos	97
2. Los retablos y los comitentes laicos	98
2.1. La Corona.....	98
2.2. La alta nobleza	99
2.3. La pequeña y mediana nobleza. El patriarcado urbano.....	104
2.4. El funcionariado y la burguesía	107
2.5. Los concejos.....	108
2.6. Los particulares.....	110
CAPÍTULO III. LOS ARTISTAS. MARCO SOCIAL Y PROFESIONAL	115
I. La vida de los maestros.....	115
1. La procedencia	115
Introducción. Cifras comparadas	115
1.1. Maestros de origen extranjero	119
1.2. Maestros procedentes del Norte de España	120
1.3. Maestros procedentes de Castilla.....	121
1.4. Maestros andaluces	123
2. La familia. El matrimonio y la endogamia	124
3. Profesionales reunidos para un mismo fin.....	126
3.1. Relaciones profesionales	126
<i>Compañías laborales. El caso de Plasencia</i>	126
<i>Traspasos y subcontratos de obras</i>	129
<i>Fianzas y tasaciones</i>	131
3.2. Relaciones personales	132
3.3. Los artistas vistos por los artistas. La fama	133
3.4. Otras fuentes de ingresos. Signos de estabilidad económica	136
4. Vida religiosa.....	137
II. La profesión artística	142
1. El gremio	142
1.1. Los gremios en Plasencia.....	142
1.2. Aspiraciones sociales	149

2. Los oficios	149
2.1. El arquitecto o tracista	152
2.2. El ensamblador	158
2.3. El entallador	160
2.4. El escultor	160
2.5. El pintor	163
3. De aprendiz a maestro. La jerarquía laboral	168
3.1. El contrato de aprendizaje.....	168
<i>Identidad de las partes</i>	168
<i>El aprendiz</i>	169
<i>Derechos y obligaciones</i>	174
3.2. Oficialía y maestría	178
4. El taller	179
4.1. Composición. Carácter itinerante de algunos talleres	179
4.2. El taller: dimensiones y características	183
4.3. Los talleres diocesanos y provinciales	185
CAPÍTULO IV. EL RETABLO. <i>PORTA COELI</i>	187
I. Significado	187
Definición. Un mensaje de Fe programado	187
II. Los contratos	191
1. El contrato directo y la subasta. Las trazas.....	191
1.1. La subasta	192
1.2. Las trazas	197
2. Fianzas	199
3. Los plazos de entrega.....	200
4. Las medidas	204
5. Los materiales	206
5.1. La madera	206
5.2. Otros materiales	210
6. Los precios	211
6.1. El ajuste: la tasación y las fórmulas de pago	211
6.2. Los precios	214
7. Transporte y asiento	218
III. Morfología	220
1. Los tratados de arquitectura	220
2. Los elementos estructurales	222
2.1. Soportes	222
<i>La columna</i>	222
<i>El estípite</i>	231
2.2. Apoyos	234
2.3. Tableros, cajas, nichos, hornacinas, peanas y repisas	234
2.4. Remates	236
2.5. El Sagrario, tabernáculo y expositor	237

3. La Tipología.....	238
3.1. Localización en el templo	239
3.2. Finalidad o tipología del contenido.....	239
<i>El retablo relicario</i>	239
<i>El retablo sepulcro</i>	240
3.3. Estructura arquitectónica	241
<i>El baldaquino</i>	241
<i>El retablo tabernáculo</i>	241
<i>El retablo crucifijo</i>	242
<i>El retablo marco y el retablo portada</i>	242
<i>El retablo-camarín</i>	242
<i>El retablo-transparente</i>	243
<i>Retablos con y sin cascarón</i>	244
3.4. Obras efímeras	244
4. La Policromía.....	244
4.1. Técnica. El proceso policromo	244
4.2. Periodización de la policromía	249
IV. Iconografía	252
1. Introducción.....	252
2. Temas y ciclos iconográficos	254
2.1. La Santísima Trinidad. Dios Padre y el Espíritu Santo.....	254
2.2. Iconografía veterotestamentaria.....	255
2.3. Temas Cristíferos	255
<i>Ciclo del Nacimiento, Infancia y vida pública de Jesús</i>	256
<i>Ciclo de la Pasión</i>	257
<i>Ciclo de la Ascensión</i>	262
2.4. Temas Marianos	264
<i>La Genealogía de la Virgen. El árbol de Jesé</i>	264
<i>Ciclo del Nacimiento e Infancia de la Virgen</i>	265
<i>Ciclo de la Corredención</i>	265
<i>Ciclo de la Asunción</i>	266
<i>Otras advocaciones de la Virgen</i>	270
2.5. Hagiográficos	271
<i>Santos Novotestamentarios</i>	272
<i>Los Santos de las órdenes religiosas</i>	275
<i>Mártires</i>	279
<i>Otros Santos</i>	281
2.6. Otros temas: Ángeles y Virtudes	281
V. El retablo placentino durante los siglos XIX y XX.....	282
Los avatares históricos	282
CAPÍTULO V. LA EVOLUCIÓN DEL RETABLO EN LA DIÓCESIS DE PLASENCIA	287
1. El retablo clasicista (1580-1660)	287
2. El retablo prebarroco (1660-1690).....	293
3. El retablo barroco (1690-1750).....	293
4. El retablo rococó (1750-1780/1800).	
La escasa proyección del estilo neoclásico (1800)	296

CAPÍTULO VI. LOS ARTISTAS Y EL RETABLO CONTRARREFORMISTA 299

1. Los talleres de Plasencia	299
1.1. Los precedentes. El siglo XVI	299
1.2. Una obra pionera. El retablo mayor de Monroy: cita de los principales talleres placentinos a comienzos del siglo XVII	300
1.3. Entalladores, ensambladores y maestros arquitectos	317
<i>Baltasar García Angulo</i>	317
<i>Francisco Ruiz de Velasco</i>	321
<i>Valentín Romero</i>	325
<i>Antonio de la Puerta</i>	335
<i>Alonso Hernández</i>	335
<i>Antonio Hernández</i>	336
<i>Juan Pardo</i>	339
<i>Juan Moreno</i>	341
<i>Pedro Bello</i>	345
<i>Juan García</i>	350
1.4. Maestros escultores	352
<i>Francisco Jiménez</i>	352
<i>Alejo Bermúdez</i>	355
<i>Pedro de Sobremonte</i>	359
2. Talleres diocesanos	371
2.1. La Vera y el Valle del Jerte	371
<i>Francisco de Acevedo</i>	371
<i>Jerónimo de Brizuela</i>	383
<i>Diego López, el Viejo (+1654) y el Mozo</i>	386
<i>Martín Rodríguez</i>	387
<i>Alonso Muñoz Caballero</i>	392
2.2. Trujillo y su tierra	392
<i>Baltasar Díaz</i>	393
<i>Benito Rojo</i>	396
3. Talleres provinciales	397
3.1. Guadalupe	397
<i>Sebastián Rodríguez</i>	398
<i>Gregorio de Acevedo</i>	402
3.2. Otros talleres provinciales: Mérida, Zafra y Alcántara	402
4. Maestros vallisoletanos	405
4.1. Diego de Basoco, Agustín Castaño de Espinosa y Juan María Castaño	406
<i>Diego de Basoco (c. 1568-1625)</i>	406
<i>Agustín Castaño de Espinosa (c. 1585-1620)</i> <i>y su hijo Juan María (nacido en 1611)</i>	409
<i>La obra de Agustín Castaño en la Diócesis de Plasencia</i>	412
<i>La obra de Juan María Castaño en la Diócesis de Plasencia</i>	432
4.2. El retablo mayor de la Catedral de Plasencia y sus artífices	436
<i>Los hermanos Velázquez y el equipo de ensambladores reunidos en Plasencia</i>	436
<i>El retablo mayor de la Catedral de Plasencia</i>	444
<i>Otras intervenciones de Juan Velázquez en Plasencia</i> <i>en colaboración con su sobrino Manuel de Rincón</i>	478
4.3. Obra de influencia vallisoletana	488

5. La influencia de Salamanca	489
5.1. Talleres de la ciudad de Salamanca	489
<i>Antonio González Ramiro, Diego de Salcedo</i>	
<i>y el retablo de Ntra. Sra. de la Asunción, de Baños de Montemayor</i>	489
<i>Los hermanos Antonio y Andrés de Paz</i>	495
<i>Andrés de Paz, Francisco Sánchez, Pedro Hernández,</i>	
<i>y el retablo mayor de Ntra. Sra. de la Asunción, en Béjar</i>	496
<i>Otras obras de Pedro Hernández en la Diócesis de Plasencia</i>	502
5.2. Talleres de Ciudad Rodrigo	504
<i>Alonso de Balbás</i>	506
<i>Juan Sánchez</i>	510
<i>Andrés Maldonado</i>	516
6. Talleres Abulenses	517
7. Talleres de Burgo de Osma	517
8. Retablos no documentados	518
CAPÍTULO VII. LA LLEGADA DEL BARROCO A LA DIÓCESIS DE PLASENCIA	539
1. Introducción.....	539
2. Obras y artistas protobarrocos	540
<i>Jarandilla de la Vera. Parroquia de Ntra. Sra. de la Torre. Retablo mayor</i>	540
<i>Hervás. Iglesia del antiguo convento trinitario.</i>	
<i>Retablo e imagen del Cristo del Perdón</i>	546
<i>Juan de Arenas</i>	550
3. Otras obras y artistas	562
<i>Juan Blasco Castillo</i>	562
<i>José Coronel</i>	564
<i>Francisco Acedo</i>	565
<i>José Jiménez Sánchez</i>	565
CAPÍTULO VIII. LOS ARTISTAS Y EL RETABLO BARROCO.	
TRANSICIÓN HACIA EL ROCOCÓ	567
1. La Definición del Barroco. La transición hacia el siglo XVIII	567
<i>Francisco de la Torre y el retablo del Convento</i>	
<i>del Santo Cristo de la Victoria, Serradilla</i>	567
<i>José Vélez de Pomar y Juan de la Rosa</i>	576
<i>Cristóbal Jiménez Morgado</i>	
<i>y Miguel Sánchez Taramas</i>	593
2. Artistas placentinos del Barroco.....	596
<i>Tomás Cuadrado</i>	596
<i>Pedro Blázquez</i>	597
<i>Carlos Simón de Soria</i>	599
<i>Francisco Gómez de Aguilar y Fernando Ramiro de Cruz, su oficial</i>	611
<i>Antonio González Baragaña</i>	621

3. Los talleres de Trujillo	625
<i>Bartolomé Fernández Jerez</i>	627
<i>Pedro Díaz Bejarano</i>	644
<i>Juan de Olivera</i>	648
4. Los talleres veratos	650
4.1. Introducción	650
<i>José de Alver o de Álvarez</i>	651
4.2. El taller de los Hermanos Incera Velasco en Barrado.	
La transición del Barroco al Rococó.....	651
<i>Francisco Ventura de la Incera Velasco y su hijo Francisco Antonio</i>	654
<i>José Manuel de la Incera Velasco</i>	658
<i>José Manuel y Francisco Ventura de la Incera Velasco</i>	664
4.3. Los talleres de Álvarez Benavides y Manuel de León	691
<i>Manuel Álvarez Benavides</i>	691
<i>Manuel de León</i>	711
5. Los talleres de Hervás	712
<i>Fray José de la Santísima Trinidad</i>	712
6. Otros talleres diocesanos y provinciales	725
6.1. Don Benito	725
6.2. Guareña	726
6.3. Otros	727
7. Maestros procedentes de Ávila	727
<i>Melchor González de la Cruz</i>	727
<i>Manuel Escovedo</i>	729
<i>Domingo Mariño</i>	731
<i>Otros maestros</i>	732
8. Salamanca	733
8.1. La influencia de los hermanos Churriguera.	
El retablo de Ntra. Sra. del Tránsito en la Catedral de Plasencia	733
8.2. Otros maestros salmantinos	749
<i>Lucas Barragán y Ortega</i>	750
<i>Luis González</i>	752
9. Toledo	754
<i>José Machín</i>	754
<i>Pedro García Comendador</i>	756
<i>Francisco Rodríguez</i>	756
<i>Pedro de la Roza</i>	760
<i>Fernando Álvarez Lorenzana</i>	767
<i>Pedro Álvarez Lorenzana</i>	769
10. Retablos no documentados. Primera mitad del siglo XVIII.....	769
CAPÍTULO IX. EL RETABLO ROCOCÓ	789
1. Maestros procedentes de Salamanca	789
<i>Miguel Martínez</i>	790
<i>Simón Gabilán Tomé y su hijo Fernando</i>	793
<i>Tomás Pérez Monroy</i>	793

2. Maestros portugueses	797
<i>Antonio José Proenza</i>	797
<i>José Victorino Proenza</i>	804
<i>Manuel María Proenza</i>	805
3. Obras no documentadas	805
CAPÍTULO X. EL RETABLO NEOCLÁSICO	813
Introducción.....	813
1. El retablo mayor de la parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción, Cuacos de Yuste	813
2. Otros maestros	816
<i>Juan Antonio González</i>	817
<i>Alonso Serrano</i>	817
<i>Juan León Lorenzana</i>	818
CAPÍTULO XI. CONCLUSIONES	819
FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA.....	825
Fuentes	826
Bibliografía	863
I. Marco Histórico y religioso	863
II. Bibliografía general sobre el retablo español.....	879
III. Ámbito regional extremeño	907
ÍNDICE DE MAPAS, LÁMINAS Y FIGURAS	921
ÍNDICE ONOMÁSTICO.....	931
ÍNDICE TOPONÍMICO	967
ÍDICE GENERAL DE LA OBRA	983

La primera edición de este libro, que consta de 500 ejes,
editado por el Servicio de Publicaciones de la
Universidad de Extremadura, se terminó de
imprimir el día 7 de julio de 2004, en los
talleres de *Gráficas Color Extremadura*.



ISBN 847723606-2



9 788477 236061



UNIVERSIDAD DE EXTREMADURA

