

*E*spaña y *A*mérica
entre el Barroco y la Ilustración (1722-1804)



II Centenario de la muerte del Cardenal Lorenzana
(1804-2004)

UNIVERSIDAD DE LEÓN

MÉNDEZ HERNÁN, Vicente (2005): “El arte extremeño en la época del cardenal Lorenzana”, en PANIAGUA PÉREZ, Jesús (Coord.): España y América entre el Barroco y la Ilustración (1722-1804). II Centenario de la muerte del Cardenal Lorenzana (1804-2004). León: Universidad de León, pp. 573-590. DOI: 10.5281/zenodo.11241343

**ESPAÑA Y AMÉRICA
ENTRE EL BARROCO
Y LA ILUSTRACIÓN (1722-1804)
II Centenario de la muerte
del Cardenal Lorenzana
(1804-2004)**

Coordinador:
JESÚS PANIAGUA PÉREZ

UNIVERSIDAD DE LEÓN
2005

El arte extremeño en la época del Cardenal Lorenzana

VICENTE MÉNDEZ HERNÁN
Universidad de Extremadura

1. Introducción

La trayectoria vital del Cardenal Francisco Antonio de Lorenzana y Buitrón (León, 1722-Roma, 1804) coincidió en el tiempo histórico con una de las etapas más importantes para el desarrollo de las artes en España, no sólo porque supuso el cambio o tránsito del Barroco a la Ilustración, sino también porque se empezó a preparar, por parte sólo de algunos artistas, eso sí, el camino hacia la renovación que se produciría –sobre todo en pintura– en la centuria siguiente. Cambios y nuevos rumbos a las que no fue ajeno en modo alguno el Cardenal Lorenzana, sobre todo desde que ocupara en 1765 la silla episcopal de Palencia, de donde fue promovido –al año siguiente– al arzobispado de México y de éste al de Toledo, que ocupó desde 1772 hasta 1797, fecha en la que fue desterrado a Roma por Godoy.

Durante los años en los que estuvo al frente el Solio toledano, el Cardenal Lorenzana, como típico representante de la meta reformista del movimiento ilustrado, se preocupó no sólo por mantener el prestigio y pompa de la Mitra, sino también por mejorar la vida de sus feligreses en múltiples aspectos, para lo que recurrió en varias ocasiones al arquitecto *Ventura Rodríguez*; citemos la reforma que emprendió en gran parte del viejo edificio del Palacio Arzobispal, o la restauración que llevó a cabo en el antiguo Alcázar, que tantos desperfectos había sufrido durante la Guerra de Sucesión.

Se trata, pues, de una etapa de gran importancia por los cambios que conlleva, y con la que nos hemos propuesto como objetivo, con el presente trabajo, trazar un amplio panorama sobre la producción artística extremeña durante la época del Cardenal Lorenzana, atendiendo –a la luz de las nuevas investigaciones que vamos acometiendo sobre este campo de estudio, y a las nuevas directrices de la historiografía artística– a los cambios que la centuria del siglo XVIII fue promoviendo en las artes extremeñas, tanto en lo que respecta a la arquitectura, como también a la escultura –y la escasa presencia del Neoclasicismo escultórico en nuestra región– y pintura.

En lo que respecta a la escultura, hay que citar como obra clave del clasicismo extremeño, en materia de retablos –precedido por la amplia trayectoria de los estilos barroco y rococó–, la máquina que cubre el testero de la iglesia de Cuacos de Yuste, una obra, por otra parte, que copia la que Carlos V había mandado hacer para el monasterio de Yuste. Mas lo frecuente en nuestra tierra fue continuar con el estilo barroco, que poco a poco fue caminando hacia el Rococó. Entre los artistas de mayor calado en la sociedad cacereña hay que citar a los entalladores *José Manuel* y *Ventura de la Incera Velasco*, *Carlos Simón de Soria*, *Bartolomé Fernández Jerez* o *Vicente*

Barbadillo, encargados durante la segunda mitad del siglo XVIII de equipar a muchas parroquias de la Alta y Baja Extremadura. Nuevos datos al respecto ofrecemos en nuestro trabajo, donde asimismo se hace referencia a artistas tan importantes como *Luis Salvador Carmona* o *Alejandro Carnicero*.

Lo mismo sucede con la pintura, donde se hace necesario citar nombres como los de *José de Mera*, *Nicolás Antonio José Hidalgo*, el taller de los *Mures* y los *Estrada*, etc.

2. La arquitectura

Las líneas generales de la arquitectura extremeña en el siglo XVIII discurren entre la renovación o ampliación a la que se someten algunos edificios heredados de la etapa anterior, y la escasa construcción de obras de nueva planta. Dentro de la cronología que nos brinda la trayectoria de Lorenzana, hay citar en primer lugar –dentro de la segunda línea advertida–, y con el objetivo de proporcionar un panorama completo del siglo XVIII extremeño, la iglesia de la Santísima Trinidad –o Iglesia Nueva– elevada en la parte oriental del monasterio jerónimo de Guadalupe, promovida por el Duque de Veragua, heredero de Cristóbal Colón, y construida por el arquitecto *Manuel de Larra y Churriguera*, quien se hizo cargo de la construcción en 1731, después de la intervención del maestro de obras toledano *Vicente Alonso Torralba*. Se terminó definitivamente en el año 1736. Se trata de una construcción de planta rectangular, de tres naves. El crucero se cubre con una hermosa cúpula mientras que el resto es de medio cañón con lunetos y arista en los laterales. En la ornamentación de su interior también participó activamente el arquitecto, puesto que se le encomendó la ejecución de los diecisiete retablos¹, actualmente desaparecidos.

En el plano estrictamente arquitectónico, *Larra y Churriguera* también se encargó de realizar el remate de la torre de la Catedral de Coria. El dibujo, que firmó en 1732 y contrató el 21 de junio de 1733, se observó con bastante fidelidad en el remate del cuerpo de campanas. Con un salario de 1.200 reales al mes, *Larra y Churriguera* dirigió los trabajos entre los años 1733 y 1740. Se trata de una bella obra barroca, con tres vanos de medio punto por cada lado separados por pilastras toscanas cajeadas, todo ello rematado con casquete imbricado de pizarras y linternillo².

De nueva planta son también el Colegio de San Ignacio y la iglesia de San Francisco Javier, de la Compañía de Jesús en Cáceres. Aunque el proyecto de una fundación en la ciudad se remonta a 1665, no fue posible tener ciertas garantías de su prosecución hasta 1698, en que Francisco de Vargas y Figueroa se configura en su testamento como patrocinador del Colegio. Problemas con la cesión de los terrenos y la disponibilidad de recursos fueron las causas que dilataron la culminación de las tareas arquitectónicas: hasta febrero de 1752 no se terminó la iglesia, y hasta 1756 el colegio. Empero, escaso fue el tiempo que disfrutaron los jesuitas de sus nuevas instalaciones, al tener que abandonar España, por Disposición Real, en 1767.

A través de Tomás Pulido sabemos que el artífice que estuvo a cargo de las obras fue el garrovillano *Pedro Sánchez Lobato*, maestro de obras de la Diócesis de Coria. Y debido a que coincidió con el arquitecto *Andrés García de Quiñones* en la sede cauriense, se ha dado por

¹ Las referencias en el libro de P. de ANDRÉS, *Guadalupe, un centro histórico de desarrollo artístico y cultural*, Cáceres, 2001, pp. 199-208.

² Las referencias en F.J. GARCÍA MOGOLLÓN, *La Catedral de Coria. Arcón de Historia y Fe*, León, 1999, p. 67.

supuesto la intervención del salmantino en el Colegio cacereño³, aunque en realidad esto no sucedió hasta 1755, cuando las obras estaban prácticamente acabadas. Desde un punto de vista artístico, el colegio destaca por su relación con otras fundaciones de la Compañía, a cuyo esquema más habitual se atienen tanto la iglesia como el colegio. Se ha señalado la relación que guardaba el conjunto con la disposición del antiguo noviciado de Madrid, desaparecido y proyectado en 1619 por el hermano *Pedro Sánchez*. En cuanto a la iglesia, ésta se atiene a la planta contrarreformista tan difundida a finales del siglo XVI. La fachada, datada entre 1728 y 1752, refleja un clasicismo notable, unido al protagonismo de las torres que la enmarcan. Mucho más barroca es la portada que da acceso al colegio, según se constata en el bocelón del vano de ingreso y de la ventana y en el pinjante que sostiene el escudo. También se muestra mucho más rotundo el Barroco en el interior de la iglesia, donde son palpables las deudas que tiene con el Colegio Imperial de Madrid en cuanto al orden arquitectónico, aunque el modelo está muy simplificado. También se hace necesario establecer un contacto con la Clerecía de Salamanca en lo que respecta a la ornamentación de la media naranja del crucero, aunque sus pretensiones son siempre de menor alcance. Cabe afirmar que la pertenencia del Colegio cacereño a la provincia jesuítica de Toledo, en la que estaba incluida Madrid, permite justificar las referencias advertidas, y no tanto la presencia, no constatada, de *García de Quiñones*. Y aunque es indiscutible la importancia que tuvo el Colegio extremeño, dentro de la historia de la Compañía refleja el momento de su decadencia. Además, su dependencia con los centros antes señalados resta originalidad y protagonismo a la obra⁴.

En la Baja Extremadura no podemos dejar de mencionar, dentro de la exaltación decorativa del Barroco, las iglesias parroquiales de Jerez de los Caballeros; en particular las torres de las iglesias de San Miguel y San Bartolomé, la primera de ellas rematada con el cuerpo de campanas entre 1749 y 1756, realizada con ladrillo, barro cocido y azulejo para los motivos decorativos, a base de estípites muy elaborados y la profusión de molduras; la torre de San Bartolomé, que hubo que volver a elevar tras el desplome que sufrió la anterior en 1759, presenta cuatro cuerpos con abigarrada decoración barroca de yeserías, barro vidriado y ladrillos⁵. Lo mismo cabe afirmar de la magnífica fachada-retablo que da ingreso al templo, donde es palpable el influjo de la tradición artística sevillana.

Durante la segunda mitad del siglo XVIII, las poblaciones extremeñas no logran desprenderse del Barroco, de forma que la arquitectura neoclásica tuvo escasa presencia en la región. No obstante, y dentro del proceso que viven las regiones españolas entre lo barroco y lo neoclásico, hay que destacar la iglesia de la Concepción, en Badajoz, que de haber sido trazada en 1768 por el arquitecto *Ventura Rodríguez*, según recogen Llaguno y Ceán, su ejecución quedaría a cargo de un arquitecto secundario, próximo a la escuela de Sevilla y responsable en último extremo de la remodelación a la que sería sometido el proyecto del maestro⁶.

³ T. PULIDO Y PULIDO, *Datos para la Historia Artística Cacereña (Repertorio de artistas)*, Cáceres, 1980, pp. 457 y 459.

⁴ P. de la PEÑA GÓMEZ, "El Colegio de San Ignacio y la Iglesia de San Francisco Javier de Cáceres", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de Valladolid*, T.º LIX, 1993, pp. 393-401.

⁵ J.M. TORRES PÉREZ, *Las torres de Jerez de los Caballeros*, Pamplona, 1988, pp. 19-33.

⁶ Todas las referencias de esta obra en el trabajo de M. CRUZ VILLALÓN, y S.KURTZ, William, "La iglesia de San Gabriel-La Concepción de Badajoz, supuesta de Ventura Rodríguez", *Norba-Arte*, T.º XIV-XV, 1996, pp. 195-218.

3. Escultura

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, una vez superada la escasa proyección artística que tuvo el siglo XVII en su segunda mitad. Dentro de la Alta Extremadura, y en la Diócesis de Plasencia, aparte de la intervención documentada de maestros procedentes de Toledo, la aportación más importante de los talleres foráneos a la evolución del estilo barroco la debemos a los hermanos *Churriguera*⁷. 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* –si no había sido miembro de su taller–, 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 de Santa María de Brozas y el de la parroquia trujillana de San Francisco. Conectado con el taller de *Jerez* está *Pedro Díaz Bejarano*, autor del retablo mayor de Alcollarín (1731-1732).

Pero de todos los maestros que laboraron 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 Cantabria⁸, 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 ejecutan a partir de mediados del siglo XVIII dentro de la estilística rococó.

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 Vera.

⁷ Por ser sus intervenciones muy conocidas en Extremadura no las mencionamos en el presente trabajo; remitimos para ello a nuestro estudio sobre *El Retablo en la Diócesis de Plasencia (Siglos XVII-XVIII)*, Cáceres, 2004, pp. 733 y ss. Los datos que exponemos a continuación pueden consultarse en esta obra.

⁸ En Cantabria tenemos documentados a varios maestros apellidados *Incera* desde el siglo XVI. Entre ellos aparece citado *Juan Antonio de la Incera*, que pensamos que pudo haber sido descendiente de nuestros maestros: M.C. GONZÁLEZ ECHEGARAY, et alii., *Artistas cántabros de la Edad Moderna. Su aportación al arte hispánico (diccionario biográfico-artístico)*, Salamanca, 1991, p. pp. 347 s.



Lám. 1. Retablo mayor de Arroyomolinos de la Vera.
Trazado por Carlos Simón de Soria y ejecutado por los hermanos Incera Velasco



Lám. 2. Jarandilla de la Vera. Retablo mayor, obra de los hermanos Incera Velasco

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 al 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 castellano⁹. 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 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-prerrococó (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 Yuste. El mayor de la iglesia de La Garganta (1770-1780) es otra de las obras de este estilo que tenemos en la Diócesis placentina.

Dentro de la órbita de influencia que ejerce Salamanca en la Alta Extremadura también se encuentra el artista cuyo taller se encargó de abastecer, desde la ciudad de Cáceres, la importante serie de encargos que le llegaban de las parroquias situadas en la limítrofe demarcación diocesana de Coria: *Vicente Barbadillo*, nominado en la documentación como “profesor en el arte de arquitectura”. Escasos eran los datos que conocíamos de *Barbadillo*, a quien es lícito valorar, dada la fecunda trayectoria que desarrolló durante la segunda mitad del siglo XVIII, como uno de los artistas mejor cualificados que trabajaron en Extremadura¹⁰. Su fama creciente le hizo



Lám. 3. *Parasón de la Vera. Retablo mayor, obra de Manuel Álvarez Benavides*

⁹ J.J. MARTÍN GONZÁLEZ, *Escultura Barroca Castellana*, Madrid, 1959, pp. 74 s.

¹⁰ Sobre *Vicente Barbadillo*, ver: T. MARTÍN GIL, “La iglesia parroquial del Casar de Cáceres y su retablo mayor”, *Revista del Centro de Estudios Extremeños*, T.º V, 1931, pp. 39-58; M. MUÑOZ DE SAN PEDRO, “La Cofradía Cacerense de Nuestra Señora de la Paz”, *Revista de Estudios Extremeños*, T.º V, 1949, pp. 117-152; T. PULI-

intervenir en las obras más onerosas y de mayor nombradía, llegando incluso a acaparar gran parte de la clientela y eclipsar a otros entalladores de menor altura.

Según se desprende del pleito que iniciaron *Francisco Gabriel Gutiérrez* y *Juan Carpintero Riojas*, vecinos de Cáceres y examinadores del oficio de carpintería, con el poder que otorgaron el 22 de agosto de 1760 a favor del procurador Francisco Andrada y Sanabria, para que la justicia real requiriera a *Vicente Barbadillo* el título de maestro de carpintería o tallista, sabemos que el artista era

«natural de la ciudad de Salamanca y residente en esta villa, profesor en el arte de aquitectura»; y que se le acusaba «sobre averse (...) yntroduzido y pasado a ajustar y hacer varias obras de carpintería sin que nos conste ser maestro examinado en dicho ofizio y para que exhibiera el título o títulos de ser maestro de carpintería o tallista.»¹¹

La respuesta de *Vicente Barbadillo* no se hizo esperar, y al día siguiente —el 23 de agosto— otorgaba poder al procurador Benito Pérez Mariño para que en su nombre pudiera emprender cuantas acciones fueran necesarias para su defensa¹². Es posible que este litigio propiciara su asentamiento de derecho en Cáceres. Pero lo más importante, si tenemos en cuenta que su primera intervención está documentada en julio de 1752, en que contrata el retablo mayor de la iglesia de San Francisco Javier en Cáceres, está en el poco tiempo que tardó en granjearse la confianza de los más importantes comitentes de la ciudad, habida cuenta de su calidad como tallista.

La construcción del Colegio y la iglesia de la Compañía de Jesús en Cáceres, y la conclusión del templo —advocado a San Francisco Javier— a comienzos de 1752 fue el estímulo que suscitó la presencia de nuestro artista en la ciudad con motivo de las obras de ornamentación que se emprendieron inmediatamente después. Es muy probable que *Barbadillo* tuviera conocimiento de las mismas a tenor de las obras que se desarrollaban de forma paralela en la Clerería de Salamanca. Y hasta es posible, dada la conexión que existe —en lo que a retablos se refiere— entre el estilo de nuestro autor y el de *Andrés García de Quiñones*, que se encontrara trabajando, tal vez como oficial, en el taller que ejecutaba bajo sus órdenes las obras de la casa jesuítica de Salamanca, donde es más que probable que tuviera referencias de la nueva construcción que la Compañía había iniciado en Cáceres. *Vicente Barbadillo* debió ser uno de los múltiples discípulos que tuvo *García de Quiñones*, a saber, su hijo *Jerónimo*, *Luis González*, *Antonio Montero*, *José* y *Marcelino García*, *Agustín Pérez Monroy*, etc., aunque fue sin duda *Miguel Martínez* quien más descolló entre todos ellos¹³.

En lo que a su estilo respecta, podemos ver en su obra un lejano influjo de la obra de los hermanos *Churriguera* proyectado a través de *García de Quiñones*. Nuestro maestro evoluciona desde un estilo rococó muy limpio de motivos ornamentales, como es el caso del retablo mayor de los Jesuitas en Cáceres, a una tendencia a la decoración, que es posible que respondiera a sus contactos con los artistas extremeños antes mencionados y, en suma, al gusto de los comitentes.

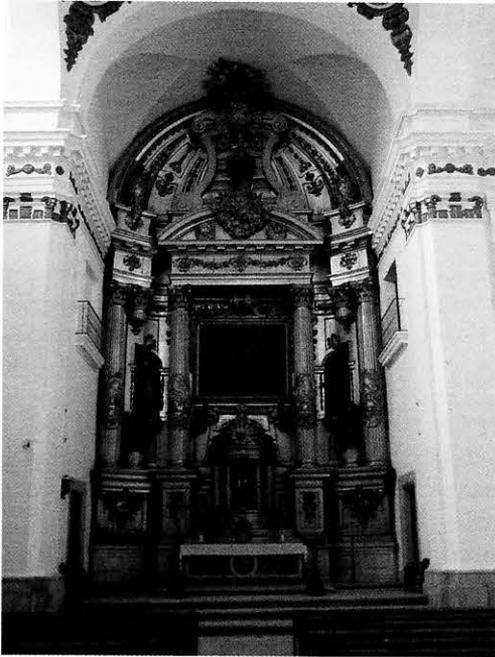
Escasos datos tenemos acerca de su vida privada. Según consta en su partida de defunción, *Vicente Barbadillo* falleció en Cáceres el 6 de abril de 1780, dejando viuda a María Cívicos,

DO Y PULIDO, *Obra citada*, pp. 83-84; y F.M. SÁNCHEZ LOMBA, “Vicente Barbadillo, autor del retablo mayor de San Mateo (Cáceres)”, *Norba-Arte*, T.º V, 1984, pp. 323-326.

¹¹ Archivo Histórico Provincial de Cáceres (desde ahora, A.H.P.C.C.), Sección Protocolos Notariales de Cáceres, escribano Lorenzo Valencia y Conejero, legajo 4.392, año 1760, fols. 8-9.

¹² *Ibidem*, fols. 10-11.

¹³ A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, “El retablo barroco en Salamanca: materiales, formas, tipologías”, *Imafronte. El Retablo Español*, n.ºs 3-4-5, 1987-1989, p. 247.



Lám. 4. Cáceres, iglesia de San Francisco Javier. Retablo mayor, obra de Vicente Barbadillo

natural de Peñaranda. Fue enterrado en la iglesia de Santiago el Mayor¹⁴. De este matrimonio conocemos la existencia de un hijo, llamado Francisco; era natural de Salamanca, y se casó en Cáceres el 21 de agosto de 1780, en la precitada parroquia de Santiago el Mayor, con María Villamar Pulido, hija de Luis Villamar, natural de Peralejos, en el Obispado de Segovia, y de la cacereña Agustina Durán Pulido¹⁵.

En la actividad que desarrolló en la Diócesis de Coria, *Vicente Barbadillo* tuvo como protector y benefactor al Obispo ilustrado don Juan José García Álvaro (1750-1783), gracias al cual obtuvo el contrato de muchas obras al figurar su nombre, casi de forma constante, como el maestro quien mejor podía cumplir con los dictados de su Visita en materia de ornamentos lignarios.

La trayectoria artística de *Vicente Barbadillo* se inicia en la ciudad de Cáceres con el retablo mayor de la iglesia de San Francisco Javier, de la Compañía de Jesús. En la carta de obligación que firmó el 3 de julio de 1752¹⁶ junto a su fiador, Luis Conejero, *Barbadillo* se comprometía a realizar el retablo según el ajuste que trató con el

“reverendo padre Provincial de la Provincia de Toledo, que actualmente se hallava en esta villa, y para ello hize diseño, el que fue aprovado visto que fue y reconocido”. Siguiendo con el acuerdo pactado, la obra se ajustó en la importante cifra de 33.000 reales, con una serie de cláusulas y condiciones que resumimos a continuación: se habría de utilizar “madera enjuta, sin nada de humedad, por escusar los alabeos”, y los materiales, andamios, el transporte de éstos y los reparos de los daños que derivasen del asiento del retablo, quedaban por cuenta del artista; se comprometió a “que las proporciones de todos los cuerpos de arquitectura an de ser regladas a el diseño en todo”, obligándose a realizar cuantas modificaciones fueran oportunas según el criterio del padre Provincial y el reverendo Tomás de la Fuente, Rector del Colegio de la Compañía, quienes, si así lo decidían, tenían potestad para proceder a tasar la obra una vez concluida; de cuenta del maestro quedaban “las tres estatuas de San Bernardo, San Francisco de Asís, y [que] en lugar de San Javier dibujado de talla se [habría] de poner una ymagen de la Virgen de la Concepción”, que aún se conservan; siguiendo la costumbre más extendida, los 33.000 reales ajustados le habrían de ser pagados en tres pagas, al inicio, durante el transcurso y al final del trabajo, para lo que se fijó el plazo de un año; y dado que el Rector decidió sustituir el pedestal de madera que se había proyectado por otro de piedra, también se estipuló la obligación de rebajar su importe del total ajustado.

¹⁴ Archivo Diocesano de Cáceres (desde ahora, A.D.C.), Iglesia de Santiago de Cáceres, Libro 33, Libro de Difuntos y Párvulos, de 1747 a 1781, foliado, fol. 275 vt.º.

¹⁵ *Ibidem*, Libro 21, Casados y velados, de 1736 a 1792, foliado, fol. 385.

¹⁶ A.H.P.C.C., Sección Protocolos Notariales de Cáceres, escribano Pedro José Cisneros, legajo 3.690, año 1752, fols. 51-52.

El magnífico retablo que hizo *Barbadillo* para la iglesia de la Compañía ocupa el testero plano del templo, aunque, bajo la premisa de lograr un mayor dinamismo, dibuja una planta tripartita, con las dos calles laterales en esviaje, persiguiendo lograr un efecto perspectivo y la apariencia de cierta concavidad. El conjunto asienta sobre un esbelto banco sobre el que se eleva el único cuerpo, coronado con ático de cascarón. Descuellan en el retablo las columnas de orden gigante, pareadas en los extremos y sencillas en la hornacina central; el único ornato que llevan las estrías se resuelve añadiendo rocallas y anillos en su promedio y tercio inferior. Es plausible el protagonismo que cobran tales columnas junto el resto de las líneas arquitectónicas, fruto de la potenciación que les confiere la limpieza de superficies. Llama la atención la fórmula que utiliza el artista para resolver la traza de la columna interna que forma parte de cada una de las dos parejas que flanquean el retablo por ambos lados, al haber suprimido el fuste para quedar suspendidos los capiteles, y el inicio de la basa convertido en una peana. Se trata sin duda de una de las soluciones más novedosas que se introducen en este tipo de soportes en Extremadura, con la finalidad práctica de permitir la inserción de los nichos laterales, y el objetivo de lograr una forma ciertamente caprichosa, que es posible justificar desde dos perspectivas: una de ellas, y la más certera, nos remite, a tenor de la pertenencia del colegio extremeño a la provincia jesuítica de Toledo, a la obra de *Narciso Tomé*; y la segunda, a la idea que debió prevalecer en *Barbadillo* de mantener en cierto modo la inventiva barroca y el capricho rococó, al quedar sujeto a los dictámenes del comitente y ser frecuente en los jesuitas pedir que las obras estuvieran, al menos en estas fechas, libres de toda decoración que pudiera ser disonante a la vista, como sucedió cuando *Francisco Javier Ignacio de Echevarría* trazó en 1766 el retablo mayor de la iglesia del antiguo colegio de jesuitas de la villa de Lekeitio¹⁷.

En las calles laterales se sitúan, en el costado del Evangelio, las imágenes de San Bernardo –en la hornacina, según el contrato– y San Luis Gonzaga, que descansa sobre la basa de la columna de fuste incompleto; en el lado contrario de la Epístola se sitúan las tallas de San Francisco de Asís y la excelente escultura de San Ignacio de Loyola. Las imágenes de San Bernardo y San Francisco, junto a la Inmaculada que va situada en el ático, se mencionan en el contrato del retablo al quedar por cuenta de *Barbadillo*, que debió subcontratar la hechura de las mismas con maestros tal vez salmantinos; y puesto que la primera está mucho mejor resuelta, es posible incluso que acudiera a dos artistas distintos. Superan la calidad de esta pareja –y sobre todo la imagen de San Francisco– las esculturas de San Luis Gonzaga y de San Ignacio de Loyola, de movidos plegados dieciochescos ejecutados a cuchillo.

La iconografía del retablo se completa con las imágenes emplazadas en la calle central, cuyo recorrido inicia un hermoso manifestador escoltado con dos ángeles mancebos. La hornacina central enmarca un cuadro del pintor napolitano *Paulus de Matteis* con el Milagro del Cangrejo obrado por San Francisco Javier¹⁸; según las obligaciones del contrato, en su lugar iba originalmente una escultura del fundador de los jesuitas. En lo alto, sobre el frontón curvo partido que remata la hornacina donde va incluido el lienzo, culmina la imagen de la Inmaculada Concepción sobre la que vuela el Espíritu Santo en forma de Paloma.

Además del retablo mayor también estaba previsto la construcción de los dos colaterales que flanquean el arco triunfal de la iglesia; al menos de uno de ellos tenemos noticias a través de los acuerdos municipales del Ayuntamiento de la villa cacereña que, al ser patrona del Colegio

¹⁷ J. ZORROZUA SANTISTEBAN, *El Retablo Barroco en Bizkaia*, Bilbao, 1998, p. 130.

¹⁸ T. TERRÓN REYNOLDS, *Patrimonio Pictórico de Extremadura. Siglos XVII y XVIII*, Cáceres, 2000, pp. 370-371. Según Pérez Sánchez, el lienzo repite el tema de uno de los cuadros de San Isidro de Madrid –hoy perdidos parte de ellos–, lo que indica el éxito que tuvo el tema entre los jesuitas y, asimismo, la relación que se estableció con Madrid: A.E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Pintura italiana del siglo XVII en España*, Madrid, 1965, p. 408.

de la Compañía, acordó el 16 de mayo de 1752, es decir, un mes y medio antes de haberse ajustado con *Vicente Barbadillo* el retablo mayor, elevar uno en el colateral izquierdo –costado del Evangelio– de la iglesia dedicado a San Jorge, patrón de la ciudad¹⁹. Si tenemos en cuenta que fue entonces cuando debieron iniciarse los tratos con nuestro artista, y la unidad estilística y ventajas añadidas que conllevaría su contratación, no es difícil conjeturar que a *Barbadillo* le sería encomendada la ornamentación del conjunto del presbiterio, el cual se completaba, haciendo pareja con el retablo de San Jorge, con otro dedicado –según el relieve que lo corona en el ático– a Santa Bárbara. Corroboran nuestra hipótesis detalles estilísticos coincidentes entre ambos colaterales y el mayor, tales como la traza que utiliza para las hornacinas, el tipo de columnas o los motivos ornamentales y líneas arquitectónicas que configuran ambos conjuntos. La magnitud de las obras a las que se comprometió el artista fue la causante para que la entrega del colateral dedicado a San Jorge se dilatara hasta el 9 de septiembre de 1757, fecha en la que Tomás de la Fuente, Rector del Colegio, remitió un memorial al Ayuntamiento de la ciudad para dar cuenta de su conclusión y de los 300 ducados de su importe²⁰. Y el 15 de febrero de 1758 el Concejo daba orden de librar los 1.700 reales que importaba el dorado de la pieza, contratado con *Francisco Tallo*.

En la actualidad, el retablo de San Jorge, rematado con un bonito relieve en el que se aprecia al Santo luchando con el dragón, está ocupado por un *Ecce Homo* del siglo XIX. Su compañero en la Epístola está presidido por una buena talla dieciochesca de San Ramón Nonato, aunque sabemos, a través de Publio Hurtado²¹, que a comienzos del siglo XX albergó una talla de San Ignacio de Loyola, tal vez la que hoy se encuentra en el retablo mayor.

Mientras *Vicente Barbadillo* se encontraba aún trabajando en los retablos de la Compañía, su taller recibió en 1756 un encargo de la cofradía de las Ánimas Benditas que se servía en Navas del Madroño para ejecutar el altar de la congregación a cambio de 1.700 reales. La obra es mucho más sencilla de las que hasta ahora había realizado, pero es importante al iniciarse con ella la serie de marcos de altar que contrató a partir de la fecha. Enmarca el retablo un cuadro del círculo de los pintores badajoceros *Alonso de Mures* y su hijo *Clemente*; se ejecutó un año antes de la intervención de *Barbadillo*, en 1755²². Los estípites que presenta la obra nos hablan de un artista versátil, inmerso en la definitiva conformación y definición de su estilo. Y es muy interesante la relación que la presencia de esta familia de pintores nos permite establecer con los retablos que tiene dedicados la parroquia de Aliseda a San Lorenzo y a las Ánimas del Purgatorio, tema del lienzo que ejecutó *Clemente de Mures* en 1757. Su presencia en esta localidad, y el estilo de ambos conjuntos lignarios, con las columnas estriadas y las rocallas advertidas en la iglesia de los jesuitas, nos permite imaginar que *Barbadillo* también se encargó de su ejecución, emprendida por mandato de la Visita que efectuó el Obispo don Juan José García Álvaro el 30 de mayo de 1757²³.

¹⁹ Archivo Municipal de Cáceres, Libro de Actas desde el 1 de enero de 1751 al 30 de diciembre de 1754, en la fecha de 16 de mayo de 1752.

²⁰ *Ibidem*, Libro de Actas desde el 1 de enero de 1755 al 21 de diciembre de 1758, en la fecha de 9 de septiembre de 1757.

²¹ P. HURTADO, *La parroquia de San Mateo de Cáceres y sus agregados*, Cáceres, 1918, p. 107. En las páginas 106-107 se ocupa de los retablos estudiados en la iglesia, y ya entonces tenían la misma iconografía descrita.

²² J.M. MARTÍNEZ DÍAZ, "El retablo de ánimas benditas en la iglesia parroquial de Navas del Madroño (Cáceres)", *Norba-Arte*, T.º XVII, 1997, pp. 317-321; T. TERRON REYNOLDS, *Obra citada*, p. 218.

²³ A.D.C., Parroquia de Aliseda, n.º 26 (1), Cofradía General o de la Misericordia, Cuentas, Inventarios y otros, de 1659 a 1772, foliado, fol. 148.



Lám. 5. Cáceres, iglesia de San Francisco Javier. Retablo de San Ramón Nonato, obra de Vicente Barbadillo



Lám. 5. Cáceres, Santuario de Ntra. Sra. de la Montaña. Retablo del Santo Cristo, obra de Vicente Barbadillo

De mucho mayor empaque era el retablo mayor de la parroquia de San María, de Jerez de los Caballeros, desaparecido en el incendio que sufrió el 6 de enero de 1965. La documentación de esta obra la conocíamos en gran parte por el trabajo de Hernández Nieves²⁴: en nombre de *Vicente Barbadillo*, el 22 de abril de 1761 *Juan Pérez*, tallista cacereño, reclamaba el pago del primer tercio de los 36.000 reales en los que fue rematado en pública subasta; y ese mismo día también otorgó el dicho *Juan Pérez*, en nombre de *Barbadillo*, escritura de cesión de acciones y derechos para que la iglesia, en caso de no cumplir el adjudicatario con el plazo establecido dados sus muchos encargos, pudiera contratar a otro maestro, sin sufrir por ello penalización alguna. No hay acuerdo unánime entre los investigadores a la hora de atribuir al artista la traza de la obra. Mas, en virtud de la escritura de poder que hemos localizado, fechada el 26 de marzo de 1761 y otorgada por *Barbadillo* a favor del precitado *Juan Pérez* para que pudiera practicar las diligencias necesarias y conducentes al remate del conjunto, “para el que se a dado traza y condiciones”²⁵, deducimos –como ya puso de manifiesto Hernández Nieves– que *Barbadillo* participó en la subasta que en el mes de febrero se celebró para elegir traza, a cuya ejecución se obligó el maestro el 26 de abril de 1761²⁶. Y el 2 de julio de ese mismo año otorgaba poder en

²⁴ R. HERNÁNDEZ NIEVES, *Retablística de la Baja Extremadura. Siglos XVI-XVIII*, Badajoz, 2004 (2ª Edición), pp. 331-336; J.M. TORRES PÉREZ, “Un documento inédito relativo a Vicente Barbadillo”, *Alcántara*, N.º 12 (Tercera Época), 1987, pp. 87-93.

²⁵ A.H.P.C.C., Sección Protocolos Notariales de Cáceres, escribano Pedro José Cisneros, legajo 3.693, año 1761, foliado, fols. 17-17 vt.º.

²⁶ J.M. TORRES PÉREZ, *Obra citada*, pp. 90-93.

favor del presbítero don Manuel Ponce de León para que pudiera representarle en Madrid e ir recibiendo en su nombre las pagas del retablo, abonadas por el Consejo de Protección de las Iglesias de las Órdenes Militares, ya que la villa de Jerez de los Caballeros estaba bajo el dominio de la de Santiago²⁷.

Aunque desaparecido, conocemos la obra a partir de una vieja fotografía, la cual nos permite afirmar sin ningún género de dudas que *Barbadillo* era uno de los artistas mejor cualificados que residían en Cáceres en esas fechas. La traza no le pertenece, por lo que se explica las diferencias que existen con el que había hecho para los jesuitas de Cáceres. Pero es importante considerar la evidente relación, o los ecos, que existen entre esta obra y el retablo mayor del convento de San Esteban, en Salamanca, o el retablo que *García de Quiñones* diseñó en 1759 para la capilla de Santiago en la Clerecía, y se encargó de ejecutar *Agustín Pérez Monroy*²⁸. En cualquier caso, es evidente el mayor recargamiento ornamental que tiene el de Jerez de los Caballeros frente a ese otro de la Clerecía, aspecto muy interesante para explicar, además del aferrado gusto que tienen en nuestra región los comitentes hacia el Barroco, la evolución del estilo de *Vicente Barbadillo*. Empero, no se haría eco nuestro artista del dinamismo que derivaba de la planta poligonal con la que fue dotado el conjunto de Jerez.

Entre las muchas ocupaciones que llevaron a *Barbadillo*, y a *Juan Pérez* en su nombre, a ceder, en caso de incumplimiento de contrato, sus derechos sobre el citado retablo de la iglesia de Santa María, debía estar el proyecto de construir uno nuevo para la parroquia de Malpartida de Cáceres. Aunque no se ha encontrado la documentación, la semejanza que guarda con el que hizo *Vicente Barbadillo* para la iglesia cacereña de San Mateo, en Cáceres, ha llevado a la crítica histórico-artística a atribuirle su hechura²⁹, que ya estaba en todo punto concluida para el bienio 1765-1766, en que el mayordomo de la Vera Cruz abonó 6.000 reales por decreto del Obispo “para ayuda a costear el retablo mayor que oi se halla colocado”³⁰. Se trata de una obra carente de movimiento en planta, pero dotada del mismo tipo de columnas y decoración a base de rocallas que veíamos en el Colegio de la Compañía de Jesús, de cuyo retablo también procede el diseño de las hornacinas y otros detalles arquitectónicos que confieren al conjunto un aspecto algo más recargado.

Inmediatamente posterior es el retablo citado que cubre el testero de la parroquia cacereña de San Mateo. Su construcción fue promovida en la Visita pastoral efectuada por el Obispo don Juan José García Álvaro en abril de 1765; sin embargo, ante la mala situación económica por la que atravesaba la iglesia, el mandato de visita ordenó que la obra se iniciara con el primer cuerpo hasta que los caudales disponibles hicieran posible su continuación. El conjunto se entabló entre 1766 y 1767, y se completó en 1776 con la adición por el mismo *Barbadillo* de las calles laterales del último cuerpo. El coste total de la obra ascendió, incluyendo el sotobanco de cantería, a la nada despreciable cantidad de 33.811 reales, de los cuales el Obispo don Juan José García Álvaro aportó 9.474, a los que se añadieron los que donaron otros miembros de la nobleza cacereña, deseosos de ver la obra completamente terminada; entre ellos destaca don Pedro José Topete y Barco, uno de los próceres cacereños que más limosnas destinó a su erección,

²⁷ A.H.P.C.C., Sección Protocolos Notariales de Cáceres, escribano Fernando Alonso Calvo, legajo 3.660, año 1761, foliado, fols. 167-168.

²⁸ A. GUTIÉRREZ R. DE CEBALLOS, *Estudios del Barroco Salmantino. El Colegio Real de la Compañía de Jesús (1617-1779)*, Salamanca, 1985, p. 103.

²⁹ S. ANDRÉS ORDAX (Dir.), *Monumento Artísticos de Extremadura*, Mérida, 1995 (2ª Edición), p. 408.

³⁰ A.D.C., Malpartida de Cáceres, Libro n.º 57, Cofradía de la Vera Cruz, Cuentas e Inventarios, de 1682 a 1779, foliado, fol. 372.

muchas de ellas provenientes del Santo Cristo de la Encina, cuyo culto había introducido en la misma parroquia y elevado un retablo para enmarcar el lienzo dieciochesco con dicha representación, asentado el 23 de noviembre de 1761 y probablemente realizado, en lo que atañe al marco, por el artista que cinco años después intervino en el retablo mayor³¹.

El retablo de San Mateo, que permanece “en blanco” a excepción de la custodia-manifestador, es una obra prolija dentro de la producción de *Vicente Barbadillo*, alejada del estilo que el artista imprimió a los retablos que hizo para la Compañía de Jesús. Sin embargo, el tipo de columnas, el trazado de elementos decorativos y arquitectónicos o el diseño de las hornacinas responden de pleno a la mano del artista. La división de la obra en tres cuerpos y tres calles obedeció a la intención de incluir el repertorio iconográfico que luego se iría renovando a lo largo del siglo XVIII.

Sin haber concluido el encargo que tenía de la iglesia de San Mateo, *Barbadillo* se comprometió con la cofradía cacereña de Ntra. Sra. de la Montaña para realizar el retablo que habría de albergar —en la capilla situada en la cabecera por el costado del Evangelio— la preciosa imagen del Cristo de la Salud que se había contratado con *José Salvador Carmona*, en concepto de la cual le serían abonados entre 1766 y 1767 un total de 1.709 reales³². La cofradía tomó el acuerdo de realizar el retablo antes de la llegada de la escultura; así se decidió en el cabildo celebrado el día 15 de abril de 1766, donde expresamente se decidió “que se mandase hazer dicho retablo nuevo y que éste se le encargase el hazerlo a Juan Barbadillo, maestro tallista y escultor”³³. Aunque es claro el equívoco con el nombre, llama la atención la resolución con la que deciden contratar los servicios del maestro, quien sin duda era ya famoso en la comarca. Por las cuentas que dio el mayordomo en marzo del año siguiente, sabemos que *Barbadillo* percibió por su trabajo 2.600 reales. El dorado del retablo corrió a cargo del dorador cacereño *Joaquín Rodríguez*, al que se abonaron, entre 1767 y 1768, 2.690 reales³⁴.

Bajo la premisa de completar la iconografía de Nuestra Señora, que se encuentra acompañada en el retablo mayor por las efigies de San José y San Joaquín, la cofradía decidió construir una capilla simétrica a la del Cristo de la Salud dedicada a Santa Ana. Para la ejecución de la escultura se volvió a recurrir al taller de *José Salvador Carmona*, quien recibió por su hechura 1.500 reales entre 1773 y 1774³⁵. El retablo se realizó entre 1774 y 1776³⁶, período al que corresponden los 2.850 reales que se abonaron al anónimo tallista que se encargó de entablarlo, y que no pudo ser otro que *Vicente Barbadillo* dada la correspondencia que existe entre éste y el anterior del Cristo de la Salud. De su dorado se encargó el maestro cacereño *José Galván* entre 1776 y 1777 a cambio de 2.950 reales de vellón³⁷.

Ambas obras guardan relación con los colaterales de la iglesia del Colegio de la Compañía de Jesús. En ambos se repiten los consabidos elementos que suele utilizar en sus obras *Vicente Barbadillo*. Destacan las cornucopias en las que culminan los áticos de cascarón de ambos retablos.

³¹ Véanse, al respecto, los trabajos de F.-M. SÁNCHEZ LOMBA, *Obra citada*, pp. 323-325; F.J. GARCÍA MOGOLLÓN, *La parroquia de San Mateo (Cáceres). Historia y arte*, Cáceres, 1996, pp. 37-44.

³² M.A. ORTÍ BELMONTE, *Historia del Culto y Santuario de Nuestra Señora de la Montaña, Patrona de Cáceres*, T.º I, Cáceres, 1949, pp. 150-151

³³ Archivo de la Real Cofradía de Nuestra Señora de la Montaña, Libro 3º, Libro de Acuerdos celebrados por la cofradía desde 1764 hasta 1797.

³⁴ *Ibidem*, Libro de Cuentas de la Cofradía, tomadas desde el día 25 de marzo de 1739, foliado, fols. 121 y 128.

³⁵ M.A. ORTÍ BELMONTE, *Obra citada*, pp. 151-152.

³⁶ Archivo de la Real Cofradía de Nuestra Señora de la Montaña, Libro de Cuentas de la Cofradía, *citado*, fol. 173 vt.º.

³⁷ *Ibidem*, fol. 182 vt.º.

Otra serie de intervenciones llevó a cabo el maestro en la década de 1770, en las que no nos detenemos para dedicar nuestra atención a otra serie de obras que también lo merecen. Citemos el contrato del retablo mayor de la iglesia de Galisteo, que estipula en 15.000 reales según la escritura de fianzas que otorgó a su favor el ya citado *Juan Pérez* el 12 de diciembre de 1772³⁸. La calle central de esta obra, dotada con ático curvo de cascarón, hay que ponerla en relación con la máquina que cubre el testero de la iglesia de San Pedro, en Torreorgaz, que sin duda también fue ejecutada por *Barbadillo*. Para la parroquia de Torrejoncillo se comprometió a realizar el retablo de la Virgen del Rosario y San Antonio, obra en virtud de la cual otorgaba carta de pago el 2 de mayo de 1774, tras haber recibido los 3.300 reales del segundo plazo³⁹; el retablo se destinó, en última instancia, a la ermita del Santo lisboeta, donde se conserva. Y el 21 de febrero de 1776, junto con su fiador Joaquín Sayazo, se comprometió a realizar el retablo mayor y los colaterales de ermita de los Mártires, en Arroyo de la Luz, a cambio de 9.000 reales⁴⁰; se obligó a adecuar el tamaño de las hornacinas al que tenían las imágenes existentes, y a insertar en el ático de los colaterales dos cuadros pintados, dedicados uno a San José y el otro a Nuestra Señora. Han llegado hasta nuestros días el mayor y el dedicado a la Inmaculada, presidido por una imagen dieciochesca de San Antonio de Padua.

A tenor de las esculturas que hizo *José Salvador Carmona* para la ermita cacereña de Ntra. Sra. de la Montaña, se hace evidente la circunstancia por la que atraviesa el arte escultórico en la región durante el siglo XVIII, que, ante la falta de “maestros diestros”, según especificó el Cabildo placentino cuando contrató el citado retablo de las reliquias, los comitentes tuvieron la necesidad de recurrir a maestros foráneos. Por su importancia, hay que mencionar la obra que nos dejó en Extremadura el escultor y académico *Luis Salvador Carmona*, estudiado en las sendas monografías que escribieron los profesores Martín González⁴¹ y García Gainza⁴². Son tres las obras que se conservan en la región: la imagen de la Asunción que preside el retablo mayor de la parroquia de Serradilla de la misma advocación (1749), la escultura de Santo Domingo, de la iglesia cacereña también de la misma advocación, fechable en la década del cuarenta y emparentado con el que se conserva en la iglesia de San Esteban de Salamanca, y la Virgen con el Niño, de Brozas, que debe ser de hacia 1750.

Del sobrino de *Luis*, *José Salvador Carmona*, hay que citar, además de las obras que hace para el Santuario de la Montaña en Cáceres, las imágenes de San Sebastián y San Luis Obispo que ejecutó, respectivamente, en 1777 y 1779 para la Catedral de Coria⁴³ y el Nazareno de Vestir de la iglesia de Malpartida de Cáceres, firmado y fechado en 1780⁴⁴.

La aportación de ambos maestros fue de gran importancia para permitir el paso hacia el naciente neoclasicismo académico, una etapa de transición en la que también jugó un papel muy importante el escultor vallisoletano *Alejandro Carnicero* y el sobrio realismo que introdujo con

³⁸ A.H.P.C.C., Sección Protocolos Notariales de Cáceres, escribano Pedro José Cisneros, legajo 3.696, año 1772, sin foliar.

³⁹ *Ibidem*, año 1774, sin foliar.

⁴⁰ *Ibidem*, escribano Pedro José Cisneros, legajo 3.697, año 1776, sin foliar.

⁴¹ J.J. MARTÍN GONZÁLEZ, *Luis Salvador Carmona. Escultor y académico*, Madrid, 1990, pp. 263-269, para las obras conservadas en Extremadura.

⁴² M.C. GARCÍA GAÍNZA, *El escultor Luis Salvador Carmona*, Navarra, 1990.

⁴³ Véanse, respectivamente, los trabajos de S. ANDRÉS ORDAX, “Introducción a la escultura altoextremeña del Renacimiento y del Barroco”, *Actas del VI Congreso de Estudios Extremeños*, Cáceres, 1981, p. 21; F.J. GARCÍA MOGOLLÓN, “Notas sobre el escultor José Salvador Carmona: el inédito San Sebastián de la Catedral de Coria”, *Norba-Arte*, T.º XVII, 1997, pp. 312-313.

⁴⁴ J.M. TORRES PÉREZ, “Algunas esculturas de José Salvador Carmona en Cáceres”, *Bolentín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de Valladolid*, T.º XLIX, 1983, pp. 513-518.



Lám. 7. Hervás, iglesia del antiguo convento trinitario. Retablo mayor, obra fray José de la Santísima Trinidad

la serie esculturas que hizo –además de su intervención en el coro del Monasterio de Guadalupe–, entre 1746 y 1748, para el retablo mayor de la Catedral de Coria, según documentó en su momento Andrés Ordax⁴⁵.

Pueblan dichas esculturas el hermoso retablo que construyó el hermano arquitecto trinitario *fray Juan de San Félix* entre 1746 y 1747⁴⁶; en la obra se hace evidente el influjo neoclásico responsable de la limpieza de las superficies. A su lado trabajó el también arquitecto trinitario *fray José de la Santísima Trinidad*, autor, asimismo, del retablo que engalana la capilla de los Maldonado en la Catedral de Coria, y cuya relación con los imponentes retablos del antiguo convento trinitario de Hervás, nos ha permitido atribuir a dicho *fray José* la ejecución de este conjunto, que debió fabricar a mediados del siglo XVIII⁴⁷. En el panorama 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 soportes 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 pacense⁴⁸ –presidido por la magnífica escultura de San Juan Bautista de *Juan Alonso Villabrille y Ron* (1784)–. 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*⁴⁹, autor al que también se atribuyen las columnas-estípites del importante y bello ejemplar custodiado en la parroquia de San Pedro, en Aceuchal⁵⁰. 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 1745⁵¹. 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, opinamos que su realización (1748-1751) se debió a *José Javier de Larra y Churriquera*⁵². 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 pro-

⁴⁵ S. ANDRÉS ORDAX, *Obra citada*, pp. 19-20.

⁴⁶ Véase, al respecto, F.J. GARCÍA MOGOLLÓN, *La Catedral de Coria...*, obra citada, pp. 73 y ss.

⁴⁷ F.J. GARCÍA MOGOLLÓN y V. MÉNDEZ HERNÁN, “Fray José de la Santísima Trinidad: los retablos del antiguo convento de los trinitarios de Hervás (Cáceres) y su relación con el de la capilla de los Maldonado de la catedral de Coria”, *Norba-Arte*, T.º XVII, 1997, pp. 99-120.

⁴⁸ M.ª D. GÓMEZ-TEJEDOR CÁNOVAS, *La Catedral de Badajoz*, Badajoz, 1958, p. 129.

⁴⁹ F. TEJADA VIZUETE y C. SOLÍS RODRÍGUEZ, “Las Artes Plásticas en el siglo XVIII”, *Historia de la Baja Extremadura*, T.º II, *De la Época de los Austrias a 1936*, Badajoz, 1986, p. 991; R. HERNÁNDEZ NIEVES, obra citada, pp. 299 y ss.

⁵⁰ F. TEJADA VIZUETE y C. SOLÍS RODRÍGUEZ, obra citada, p. 993. Vid., etiam, F. TEJADA VIZUETE, *Retablos Barrocos de la Baja Extremadura (Siglos XVII-XVIII)*, Mérida, 1988, p. 54 y ss.

⁵¹ F. TEJADA VIZUETE, obra citada, p. 57; R. HERNÁNDEZ NIEVES, obra citada, pp. 295 y ss. ss.

⁵² F. TEJADA VIZUETE, y C. SOLÍS RODRÍGUEZ, obra citada, pp. 986-988; R. HERNÁNDEZ NIEVES, obra citada, p. 309 y ss.

cedentes sobre todo de Sevilla. Hernández Nieves sitúa cronológicamente la gran máquina de Fuente de Cantos en las décadas centrales del siglo XVIII⁵³.

El siglo XVIII culmina en la Alta Extremadura con los tintes neoclásicos que se hacen 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 López Monroy* entre 1781 y 1782⁵⁴. Sin embargo, la depuración estilística que decretó la Circular a los Prelados Eclesiásticos del Reino, de 25 de noviembre de 1777⁵⁵, 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 provincia de Cáceres, al igual que en la Baja Extremadura, 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, aunque en madera según la tendencia general de España⁵⁶, 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.

4. Pintura

Cumplido nuestro objetivo de dar a conocer los datos y conclusiones hasta ahora inéditos para trazar el panorama de la escultura extremeña en la época del Cardenal Lorenzana, sólo nos resta dar unas brevísimas pinceladas para esbozar el desarrollo de la pintura durante el siglo XVIII. La actividad que desarrolla el pintor, natural de Villanueva de la Serena, *José de Mera*, en la provincia cacereña y durante primer tercio del siglo XVIII⁵⁷, es seguida en la Baja Extremadura por la obra de los *Mures* y los *Estrada*, dos familias que desarrollan su actividad en los dos primeros tercios del siglo XVIII desde la ciudad de Badajoz. De la dinastía de los *Estrada* sobresale *Juan Eusebio*, hijo del también pintor *Manuel Antonio de Estrada*, y, aunque documentado hasta 1784, siempre se mantuvo anclado en convencionalismos que no aportaron nada nuevo para el desarrollo de la pintura. Del mismo se conserva obra en la Catedral y varias iglesias de Badajoz y su provincia⁵⁸.

De la familia de los *Mures* destaca sobre todo *Alonso de Mures*, natural de Sevilla y establecido en Badajoz desde al menos 1717. Podemos estudiar su estilo a través de la obra que del mismo se conserva en la Seo pacense, o a través de los lienzos que alberga el retablo de Ntra. Sra. del Rosario de la parroquia de Salvaleón o en el Museo de Bellas Artes de Badajoz⁵⁹. El estilo de *Alonso* continuó vivo en la obra de su hijo *Clemente de Mures*, autor de las pinturas

⁵³ R. HERNÁNDEZ NIEVES, *obra citada*, pp. 320 y ss.

⁵⁴ V. MÉNDEZ HERNÁN, *El Retablo en la Diócesis de Plasencia, obra citada*, pp. 296 y ss.

⁵⁵ J.J. MARTÍN GONZÁLEZ, “Problemática del retablo bajo Carlos III”, en *Fragmentos*, n.ºs 12-13-14 (1988), pp. 33-43; la cita de la Circular en p. 43, n. 10.

⁵⁶ J.J. MARTÍN GONZÁLEZ, *Problemática del retablo...*, *obra citada*, p. 42; IDEM, “Comentarios sobre la aplicación de las reales órdenes de 1777 en lo referente al mobiliario de los templos”, en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de Valladolid*, T.º LVIII, 1992, pp. 489-496.

⁵⁷ S. ANDRÉS ORDAX, “El pintor José de Mera”, en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de Valladolid*, T.º XLVII, 1981, pp. 489-493.

⁵⁸ Sobre los *Estrada* véase también el trabajo de R. HERNÁNDEZ NIEVES, *Museo de Bellas Artes de Badajoz. Catálogo de Pinturas*, Badajoz, 2003, pp. 66-69.

⁵⁹ *Ibidem*, pp. 70-71.

que decoran el claustro del convento de Santa Ana de Badajoz (1759-1760), y de la Dolorosa (1755) que custodia el Museo de esta ciudad⁶⁰.

A los nombres citados habría que unir también los de otros artistas que, de forma puntual, establecieron cierta relación con Extremadura, como fue el caso, por ejemplo, de *Juan García de Miranda* o *Pedro José de Uceda*, exponentes de la vinculación que tuvo la región con Madrid o Sevilla⁶¹.

⁶⁰ *Ibidem*, pp. 79-80.

⁶¹ Para todos los datos expuestos remitimos al trabajo de T. TERRÓN REYNOLDS, *Obra citada*, varias páginas.